

# Die italienische Rezeption der Dramen von Peter Weiss

Inauguraldissertation

Zur Erlangung des Doktorgrades der Germanistik

Im Fachbereich Geistes- und Kulturwissenschaften

der Bergischen Universität Gesamthochschule Wuppertal

vorgelegt von

Ruth Klütsch

aus

Würzburg

Wuppertal, im April 2007

Erstgutachter: Prof. Dr. Dr. Jürgen C. Jacobs

Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Meier

Die Dissertation kann wie folgt zitiert werden:

urn:nbn:de:hbz:468-20080346

[<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A468-20080346>]

# Inhaltsverzeichnis

Systematische und methodische Vorbemerkung .....	3
1. Die Voraussetzungen für eine Rezeption von Peter Weiss in Italien .....	5
1.1. Rezeption ausländischer Literatur .....	5
1.2. Über die Gründung des Mailänder „Piccolo Teatro“ und die Entwicklung der Teatri Stabili .....	9
1.3. Die Theaterrenaissance der 1960er Jahre – Experimentalgruppen – Dezentralisierung des Theaters .....	13
1.4. Das Politische Theater in Italien .....	17
2. Die Theaterstücke.....	25
2.1. „Die Ermittlung“ .....	25
2.1.1. „Piccolo Teatro di Milano“, 1967.....	32
2.1.2. „Teatro Stabile di Parma“, 1984.....	46
2.1.3. Weitere Inszenierungen.....	58
2.2. „Marat/Sade“ .....	63
2.2.1. „Piccolo Teatro di Milano“, 1967/68.....	76
2.2.2. Die Inszenierungen der 1970er Jahre.....	113
2.2.3. Die Inszenierungen der 1980er Jahre.....	118
2.2.4. Die Inszenierungen der späten 1980er und frühen 1990er Jahre .....	131
2.3. „Nacht mit Gästen“ .....	141
2.3.1. „Teatro Uomo“, 1968.....	148
2.3.2. „Werkraumtheater Wuppertal“, 1975 .....	149
2.3.3. „Teatro della Convenzione“, 1977 .....	150
2.4. „Gesang des Lusitanischen Popanz“, 1969.....	152
2.4.1. „Gruppo Teatro e Azione“, 1969.....	159
2.4.2. Weitere Inszenierungen.....	201
2.5. „Viet Nam Diskurs“ .....	205
2.5.1. „Gruppo Teatro“, 1972 .....	216
2.5.2. „Teatro Centrale“, 1969 .....	219

2.6. „Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird“ .....	220
2.6.1. „Teatro della Convenzione“, 1973 .....	227
2.6.2. „Piccolo Teatro di Catania“, 1974 .....	235
2.6.3. „Gruppo Teatro“, 1977 .....	236
2.7. „Das Gespräch der drei Gehenden“ .....	237
2.7.1. „Teatro La Comunità“, 1973 .....	238
2.8. „Der Turm“ .....	241
2.8.1. „Teatro Testoni“, 1983.....	243
2.9. „Die Versicherung“ .....	248
2.9.1. „Teatro Due“, 1985.....	249
Resümee.....	253
Anhang: .....	262
1. Liste der Inszenierungen.....	262
2. Auflage- und Verkaufzahlen des Turiner Verlages Einaudi aus dem Jahr 2000.....	265
3: Fotografien.....	266
Literaturliste.....	272

## **Systematische und methodische Vorbemerkung**

Das Thema der vorliegenden Arbeit ist die Rezeption des Theaterautors Peter Weiss in Italien. Anliegen der Dissertation ist es, eine detaillierte Geschichte der Rezeption des dramatischen Werkes von Peter Weiss in dem Zeitraum von 1965-2006 in Italien zu liefern. Untersucht wird, wie die Vermittlungsarbeit von Übersetzern und Verlagen ebenso wie die der Kritiker, Zeitschriften, Zeitungen und vor allem die der Theater den Dramatiker Peter Weiss dem italienischen Publikum vorstellte.

Im ersten Teil der Arbeit wird ein kurzer Überblick über die Voraussetzungen einer Aufnahme dieses Autors in Italien gegeben. Damit verbunden ist die Darstellung der ökonomischen Verhältnisse und der kulturellen Entwicklung von 1945 bis 1967, dem Jahr der Erstinszenierung der „Ermittlung“ in Mailand und dem Durchbruch des Autors in Italien.

Im Hauptteil wird die Aufführungsgeschichte der Werke vor dem jeweiligen kulturhistorischen Hintergrund dargestellt. Eine wesentliche Rolle spielen dabei das Inszenierungsgeschehen und die Interpretation bestimmter Peter Weiss-Stücke durch die Bühnen sowie die anschließende oftmals kontroverse Rezeption inhaltlicher und ästhetischer Aspekte. Dabei wird auch deutlich, welche qualitativen Merkmale den Werken von den Kritikern zu- bzw. abgesprochen wurden, und wo sie aus Sicht der italienischen Rezensenten innerhalb der Theatergeschichte zu verorten sind.

Mit Bezug auf den im ersten Teil der Arbeit skizzierten Hintergrund der in den 1960er Jahren entstandenen politischen Theaterbewegung in Italien und den späteren kulturpolitischen Entwicklungen des Landes werden folgende Fragen im Vordergrund stehen: Welche Ziele und Absichten verfolgten die Theater mit den Inszenierungen der Stücke von Peter Weiss? Mit welchen dramatischen und theatralischen Techniken und Stilmitteln wurden die Werke in Szene gesetzt? Erfuhren sie eine italienische Kontextualisierung und wurden damit auf die eigenen landesspezifischen Bedürfnisse zugeschnitten? Spiegelt sich in den verschiedenen Bühnenumsetzungen im Laufe der Jahrzehnte schließlich ein Paradigmenwechsel wider? Wer war die Zielgruppe und wie wurde sie erreicht? Stießen die Werke auf Akzeptanz?

Der Besprechung der Werke von Weiss und ihrer Inszenierungen haben sich die wichtigsten politischen und literarischen Organe angenommen, Theater- und Literaturzeitschriften,

Zeitungen und Enzyklopädien. Vor allem aber in den großen Tageszeitungen verfolgten die Kritiker die Inszenierungen aufmerksam, griffen die Problemstellungen auf und diskutierten Aufführungspraxis der Theater und Inhalte der Werke auf provokante Art und Weise.

Überwiegend wird auf Rezensionen, Artikel und Aufsätze, die italienischen Zeitungen und Zeitschriften entnommen sind, zurückgegriffen. Eine umfangreiche Dokumentation über die italienische Aufführungspraxis im 20. Jahrhundert liefern die Archive der Teatri Stabili in Turin und Mailand sowie das Archiv des „Teatro della Pergola“ in Florenz, bei denen ich mich für die gewährte Einsicht in die Dokumentsammlungen, sowie für die Überlassung von Fotomaterial bedanken möchte.

Im Folgenden werden die Namen der Zeitschriften und Zeitungen in Großbuchstaben angeführt und die Zitate in Kursivschrift gekennzeichnet. Die Behandlung der Stücke erfolgt chronologisch nach ihrer Erstsinszenierung in Italien.

Zur literaturkritischen Rezeption ist anzumerken, dass es keine einschlägige Fachliteratur zu der Aufnahme des Autors Peter Weiss in Italien gibt, was zum einen auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass es sich bei Weiss um einen Autor der jüngeren Theatergeschichte handelt, zum anderen, dass seine Popularität in den letzten zwei Jahrzehnten stark zurückgegangen ist. Einen wesentlichen Beitrag lieferte jedoch Eva Banchelli 2000 mit ihrem Aufsatz „Zur Peter Weiss-Rezeption in Italien“.<sup>1</sup>

Ein detaillierter Überblick zur Aufnahme von Weiss' Bühnenwerk in Italien wurde bis jetzt nicht unternommen.

---

<sup>1</sup> Eva Banchelli: Zur Peter Weiss-Rezeption in Italien. In: Peter Weiss Jahrbuch. Band 9. St. Ingbert 2000. Einen weiteren Betrag lieferte Laura Sormani über die Rezeption des „Marat/Sade“: Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen. Interpretationen zu Werken von Peter Weiss, Rainer Werner Fassbinder, Thomas Bernhard und Botho Strauß. Frankfurt am Main 1998.

# 1. Die Voraussetzungen für eine Rezeption von Peter Weiss in Italien

## 1.1. Rezeption ausländischer Literatur

Im Folgenden soll das Umfeld der Peter Weiss-Rezeption in Italien umrissen werden. Warum es zunächst zu einer so interessierten Aufnahme dieses Autors von Seiten der italienischen Verlage kommen konnte, erklären der politisch-kulturelle Hintergrund jener Jahre in Italien sowie das Rezeptionsverhalten dieses Landes gegenüber ausländischer Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dass die Werke schließlich ebenfalls auf den Bühnen intensiv rezipiert wurden, hing mit der starken Politisierung auch im kulturellen Bereich zusammen und der damit verbundenen kompletten Umstrukturierung der Theaterlandschaft nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Bühnenwerke von Peter Weiss passten oftmals hervorragend zu den gesellschaftlichen Prozessen, den kulturellen Bewegungen und den theaterpolitischen Programmen jener Zeit.

Wie der Romanist Volker Knapp schrieb, litt die italienische Literatur seit der Mitte des 19. Jahrhunderts an *Provinzialität*, was auf die Geschichte des Landes mit seiner späten politischen Einigung (1860-1870) und der noch viel später einsetzenden sprachlichen zurückzuführen war. Zwischen 1910 und 1930 führte noch einmal, die *unheilvolle Abkapselung und die geringe Buchproduktion zu einem starren Provinzialismus*,<sup>2</sup> gefolgt von den Jahren der Diktatur Mussolinis. Diese kulturelle Isolierung und anschließende politische Zensur verhinderte zunächst jede Suche nach neuen Inhalten und Gestaltungsmöglichkeiten. Die Intellektuellengeneration nach dem Zweiten Weltkrieg machte es sich zur Aufgabe, Italien aus dieser *provinziellen Enge herauszuführen*.<sup>3</sup> Anders als in Deutschland war der Widerstand gegen den Faschismus, die Resistenza, eine Massenbewegung gewesen. Aus ihr erwuchs eine aktive und autonome Linke, die den Anspruch erhob, den Wiederaufbau des Landes mitzubestimmen.<sup>4</sup> Die in weiten Teilen aus der Resistenza hervorgegangenen Autoren des Neorealismus brachten in den 1960er Jahren eine links-engagierte Literatur hervor, oft mit dokumentarischem Anspruch.<sup>5</sup> *Rifare L'Italia*, Italien neuschaffen, war die Wahlparole

---

<sup>2</sup> Volker Knapp: Die italienische Literaturwissenschaft zwischen Formalismus, Strukturalismus und Semiotik. In: Italienische Literaturgeschichte. Hrsg. von Volker Knapp. Stuttgart, Weimar 1992. S. 9.

<sup>3</sup> Volker Knapp. L. c. S. 9.

<sup>4</sup> Vgl. Johannes Hösl: Die italienische Literatur der Gegenwart. Von Cesare Pavese bis Dario Fo. München 1999; Johannes Hösl: Kleine Geschichte der italienischen Literatur. München 1995.

<sup>5</sup> Die aus der Resistenza hervorgegangenen Autoren des Neorealismus bildeten die Basis für das kollektive Selbstverständnis eines neuen Italien. Zu diesem Selbstverständnis gehörte auch das Sichvergewissern der

der sozialistischen Partei nach dem Zweiten Weltkrieg, *rifare l'uomo* wurde das wegweisende programmatische Stichwort der neuen linken Literatur der Neorealisten. Im Zentrum stand der Mensch. Der Marxismus war nun das weltanschauliche Fundament für weite Kreise der italienischen Intelligenz und löste in der Literaturwissenschaft die Vorherrschaft Benedetto Croces ab.<sup>6</sup>

Die hohe Produktivität der links-engagierten Nachkriegsliteraten schlug sich jedoch nicht im Bereich der Theaterliteratur nieder. Von einem italienischen Theater der Nachkriegszeit kann kaum die Rede sein,<sup>7</sup> und auch die folgenden literarischen Strömungen<sup>8</sup> brachten keine für das damalige italienische Theaterpanorama bedeutenden Werke hervor, das heißt keine Werke, die an die Öffentlichkeit gelangten oder von den heimischen Bühnen größere Beachtung gefunden hätten.<sup>9</sup>

In den 1960er Jahren schließlich wurde das vorhandene klassische Theaterrepertoire den drängenden aktuellen Fragestellungen nicht mehr gerecht, welche die politische, soziale und kulturelle Neuorientierung des Landes aufwarfen. Die vorwiegend gespielten Bühnenautoren, neben Pirandello noch D'Annunzio, boten keine zeitgemäße ideologische Perspektive mehr.<sup>10</sup> So griffen die italienischen Theaterpraktiker, denen eine nationale Produktion moderner italienischer Dramatiker fehlte, auf ausländische Theaterautoren zu.<sup>11</sup>

---

eigenen Geschichte. So erschienen etliche Bücher und Berichte über die Zeit des Krieges und des Widerstandes, ein Boom der Dokumentar- und der Zeugnisliteratur entstand. Eine Schätzung für die Jahre 1945-1950 ergibt eine Zahl von ca. 400 Bänden so genannter Erinnerungsliteratur, Dokumentarberichte und Tagebücher. Zwischen 1950 und 1955 folgten noch einmal etwa 200 Bände. Zeitweilig gab es sieben Verlage, die diesen Typ Erlebnisberichte herausbrachten. Der literarische Anspruch trat dabei hinter dem Bedürfnis Zeugnis abzulegen weit zurück. Primo Levi schrieb: *Das Bedürfnis, den „anderen“ zu berichten, die „anderen“ teilnehmen zu lassen, war in uns, vor der Befreiung und nachher, zu einem so unmittelbaren und drängenden Impuls angewachsen, daß es den übrigen elementaren Bedürfnissen den Rang streitig machte.* Zitiert nach Thomas Bremer: Den Menschen neuschaffen. In: TEXT + KRITIK. Heft 63. 1979. S. 7.

<sup>6</sup> Die Auffassung, künstlerisches Engagement mit sozialem Engagement gleichzusetzen, war nicht mehr mit einem Literaturbegriff vereinbar, in dem wie bei Croce das Subjekt absolut gesetzt und die soziale Komponente ausgeklammert wurde. Vgl. dazu Thomas Bremer. L. c. S. 3-18.

<sup>7</sup> Vgl. Vito Pandolfi: Perché manca un repertorio italiano. In: SPETTACOLO DEL SECOLO. Pisa 1953.

<sup>8</sup> Auch der höchst produktive „Gruppo 63“ brachte keine Bühnenwerke hervor. Seine Mitglieder wiesen den Neorealismus, als gesellschaftlich etablierte Form der Literatur, zurück, zweifelten an der Möglichkeit, Wirklichkeit literarisch darzustellen und beschäftigten sich vorerst mit experimenteller Literatur. Später spaltete sich ein politischer Teil der Gruppe ab.

<sup>9</sup> Vgl. Giorgio Guazzotti: Problemi del teatro italiano. In: SOCIETÀ 10. Heft 1. 1954; Helga Jungblut: Das politische Theater Dario Fos. Hrsg. von Hans-Joachim Lope. Frankfurt am Main 1978.

<sup>10</sup> Nur in wenigen der insgesamt dürftigen italienischen Dramen nach 1945, die noch stark von der pessimistischen Familienthematik und religiöser Problematik De Filippis gekennzeichnet waren, wandte man sich von den Fragen nach der Verantwortung des Einzelnen ab und suchte eine gesellschaftlich-moralische Dimension. Das Theater blieb sentimental-bürgerlich. Vgl. Johannes Hösle: Die italienische Literatur der Gegenwart. L. c.

<sup>11</sup> Vgl. Vito Pandolfi. L. c.



Nachdem Ionesco und Beckett mit großem Erfolg aufgeführt wurden und die Brecht-Inszenierungen am Mailänder „Piccolo Teatro“ in den 1950er Jahren den Bühnenautor zur Kultfigur avancieren ließen<sup>12</sup>, kamen das „Theater der Grausamkeit“ von Antonin Artaud, das „Living Theatre“, das „Bread and Puppet“ und das deutsche „Dokumentartheater“ in Mode.

Dabei nahm „Der Stellvertreter“ von Rolf Hochhuth, der am Beginn des Deutschen Dokumentartheaters stand und ein wichtiger Schritt zu einem neuen politischen Theater war, das sich kritisch mit der jüngsten Geschichte auseinandersetzte, einen besonderen Stellenwert ein.

Im Februar 1965 kam es unter der Leitung von Gian Maria Volontè zu der italienischen Erstaufführung des „Stellvertreters“ von Rolf Hochhuth. In einer römischen Cantina vor privat geladenem Publikum, das aus Intellektuellen, Kritikern und Politikern zusammengesetzt war, wurde das provokative Stück vorgetragen. Es dauerte keine 20 Minuten, bis die Polizei einschritt und die Aufführung abbrach.<sup>13</sup> In den folgenden Tagen spielte sich eine Debatte in den Zeitungen ab, die bis in das Parlament hineingetragen wurde.<sup>14</sup> Das Ergebnis war: der Stellvertreter von Hochhuth durfte unter Berufung auf Art. 7 der Konstitution (der wiederum auf Artikel 1 comma 2 des Konkordats beruht) nicht mehr aufgeführt werden, um den heiligen Charakter der Stadt, den religiösen Frieden und die Demokratie nicht zu gefährden. Bis heute kam es zu keinen weiteren Inszenierungen des „Stellvertreters“.

Dieses Bühnenstück, das erstmals in Italien eine breite Diskussion über die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Mitschuld der katholischen Kirche auslöste, lenkte die Aufmerksamkeit in den folgenden Jahren auf das deutsche Dokumentartheater. Es wurden Werke von Hans Magnus Enzensberger, Tankred Dorst, Heinar Kipphardt und Peter Weiss auf die Bühnen gebracht.

---

<sup>12</sup> Vgl. Paola Barbon: Signore B. B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption. In: Beda Allemann. Literatur und Reflexion. Neue Folge Band 5. Bonn 1987. Während Brecht in den 1950er und 1960er Jahren von den westdeutschen und österreichischen Bühnen fast völlig boykottiert wurde, wurde er auf den italienischen Bühnen leidenschaftlich gespielt. Vor allem das „PiccoloTeatro“ bemühte sich, mit Brecht und später auch mit Weiss ein moralisches und engagiertes Kulturinstitut darzustellen.

<sup>13</sup> Unter Bezugnahme auf Artikel 17 der italienischen Verfassung und Artikel 615 des italienischen StGB versuchte sich Volente vorerst behördlichen Zugriffen weitestgehend zu entziehen, indem er die Aufführung im Rahmen einer geschlossenen Gesellschaft stattfinden ließ.

<sup>14</sup> Die Parlamentparteien PCI, PSD, PLI, DC, PSIUP und PSI debattierten über eine Zensur des Werkes.

Besondere Aufmerksamkeit bekam in den folgenden Jahren der Theaterdichter Peter Weiss, dessen Gesamtwerk nun mit wenigen Ausnahmen nahezu unmittelbar übersetzt und auf den Bühnen rezipiert wurde. Die anregende Auseinandersetzung mit Brecht, das ideologische Klima dieser Jahre<sup>15</sup> und das damit verbundene Interesse am politischen Theater hatten einem Verständnis von Weiss-Stücken den Weg bereitet.

Diese Resonanz auf das deutsche Dokumentartheater war des Weiteren durch einen Auflageboom moderner deutscher Literatur seit 1960 in Italien verstärkt worden.<sup>16</sup> Neben einer Fülle von Veröffentlichungen übersetzter zeitgenössischer Literatur erschienen Neuauflagen fast aller großen Werke deutscher Schriftsteller des 18. und 19. Jahrhunderts.<sup>17</sup> Das wachsende Interesse, das die deutsche Literatur in Italien gefunden hatte, zeugte von einem neuen ethisch-politischen Engagement, das eng mit der aus dem Neorealismus hervorgegangenen, links-orientierten politisch-kulturellen Gruppe um Giame Pintor, Cesare Pavese und Elio Vittorini verbunden war. So erfolgte die Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur auch maßgeblich in politischer Form und wurde durch die für Italien speziell erarbeiteten Anthologien von Hans Magnus Enzensberger<sup>18</sup> und Hans Bender<sup>19</sup> bestimmt, in denen dann auch Peter Weiss verlegt wurde.

---

<sup>15</sup> Dieses war auch in Italien durch die angeheizte Stimmung in der Gesellschaft gekennzeichnet: – Protestbewegungen, Massenstreiks und Demonstrationen der Arbeiter in norditalienischen Industriestädten, Besetzungen von Fabriken, Universitäten und spezialisierten Schulen, Streiks, um die Renten zu erhöhen und die außenpolitische Situation bewegten diese Zeit. Vgl. dazu Hans Magnus Enzensberger: *Das Verhör von Habana*. Frankfurt 1972. S. 7.

<sup>16</sup> Der ökonomische Aufschwung wirkte sich auch auf das Verlagswesen aus. Bei Einaudi erschienen in nur kurzer Zeit die „Collana grigia“ (für Klassiker), die „Collana marrone“ (für zeitgenössische Literatur) und die Theaterreihe „Collezione del Teatro“, in der auch später die Werke von Peter Weiss verlegt wurden. Außerdem brachte der Mailänder Verleger Rosa e Ballo die „Collana Teatro“ heraus und der Verlag Cappelli die Reihe „Teatro di tutto il mondo“. Des Weiteren erschienen die Theaterzeitschriften *IL SIPARIO* und *IL DRAMMA*, die ebenfalls zeitgenössische Theaterliteratur druckten und internationale wie nationale Aufführungen rezensierten.

<sup>17</sup> Wie etwa die bis zu den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts erschienenen, vollständigen Nietzsche- und Hölderlin-Ausgaben und die Übersetzungen von Gottfried Benn. Die Nachkriegsliteratur rief ebenfalls großes Interesse hervor: Böll, Borchert und Thomas Mann wurden studiert und gedruckt, die Protestliteratur dieser Jahre umfangreich rezipiert.

<sup>18</sup> *Letteratura come storiografia*, di H. M. Enzensberger con i testi di nove scrittori tedeschi. Hrsg. von H. M. Enzensberger. Torino 1966. Dort erschienen Werke von Karl Mundstock, Peter Hacks, H. G. Michelson, Alexander Kluge, Arno Schmidt, Martin Walser, Jürgen Becker, Peter Weiss und Uwe Johnson.

<sup>19</sup> *Il dissenso. Il dissenso. 19 scrittori tedeschi presentati da Hans Bender*. Hrsg. von Hans Bender. Milano 1962. Dort erschienen Werke von Felix Hartlaub, Rolf Becker, Wolfgang Borchert, Hans Bender, Hans Erich Nossack, Martin Walser, Wolfdieter Schnurre, Gerd Kaiser, Siegfried Lenz, Heinrich Böll, Alfred Andersch, Klaus Roehler, Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Günter Grass, Walter Höllerer, Arno Schmidt, Peter Weiss und Uwe Johnson. Rezension dazu: Paolo Chiarini: *La letteratura tedesca del dopoguerra. Appunti per un bilancio*. In: *ANGELUS NOVUS*. Nr. 11. 1968.

Die Inszenierungen der deutschen politischen Theaterwerke gingen zunächst vom Mailänder „Piccolo Teatro“ aus.<sup>20</sup>

## 1.2. Über die Gründung des Mailänder „Piccolo Teatro“ und die Entwicklung der Teatri Stabili

In der Nachkriegszeit erhielt Mailand eine Schlüsselstellung bei dem wirtschaftlichen Wiederaufbau. Zugleich konzentrierten sich Publizisten, Theaterleute und Intellektuelle in der Metropole. Zwischen den Jahren 1945 und 1947 traf sich eine Gruppe junger Künstler, aus der sich das „Piccolo Teatro“ mit seinen Leitern Grassi (Theoretiker, Publizist und Regisseur) und Strehler (Schauspieler und Regisseur) entwickelte. Ihr Vorbild war das Berliner Ensemble. Am 26. April 1946 erschien eine ihrer ersten programmatischen Äußerungen in der sozialistischen Tageszeitung AVANTI! unter dem Titel „Teatro, pubblico servizio“. Dort definierte sich das „Piccolo“ als öffentliche Dienstleistung mit pädagogischem Anliegen in der Gesellschaft. Als bildendes Forum und in Abgrenzung zum reinen Unterhaltungstheater beabsichtigte es, mit einem entsprechenden Repertoire Stellung zu beziehen und Einfluss auf das aktuelle politische und soziale Leben zu nehmen.<sup>21</sup> Mit dem Ziel, ein *teatro popolare*, ein volkstümliches Theater darzustellen, suchte es Zugang zu einem großen Rezipientenkreis.<sup>22</sup> Durch niedrige Eintrittspreise und ungewöhnliche Aufführungsorte wie Fabriken, Ämter und Schulen sollte das Theater für Arbeiter-, Studenten- und bürgerliche Kreise gleichermaßen erschwinglich und so aus dem Ghetto der bürgerlichen Prestigeveranstaltung befreit werden.<sup>23</sup> *Teatro d'arte, per tutti* hieß es in seinem zur Eröffnung der ersten Spielzeit erschienenem Aufsatz „Perché un piccolo teatro“.<sup>24</sup> Mit dem sozialkritischen Stück „Nachtasyl“ von Maxim

---

<sup>20</sup> Zwischen 1964 und 1973 spielte dieses Theater Stücke von Peter Weiss, Tankred Dorst, Hans Magnus Enzensberger und Heinar Kipphardt. Die Theaterstücke fügten sich mit ihrem Willen zu protestieren und aufzuklären in diese bewegte Zeit gut ein. 1963 zog bereits das „Leben des Galilei“ von Brecht die Aufmerksamkeit der europäischen Theater auf sich.

<sup>21</sup> Zu diesem Zwecke lieferte es eine Reihe pädagogischer Begleitarbeiten, hauptsächlich in den Arbeitervierteln Mailands: Vorträge, öffentliche Diskussionen über die inszenierten Dramen, Zusammenarbeit mit Schulen, das Betreiben eines „Centro di cultura teatrale“, ein publikumsoffenes Archiv (das heute zu einem der größten Italiens zählt), die Herausgabe der QUADERNI DEL PICCOLO TEATRO (eine wissenschaftliche Reihe zu theaterwissenschaftlichen Fragen) und Modellbücher zu den Aufführungen.

<sup>22</sup> Zum *teatro popolare* in Italien vgl. Helga Jungblut. L. c. S. 160.

<sup>23</sup> Vgl. Giorgio Guazzotti: *Teoria e realtà del Piccolo teatro di Milano*. Torino 1965. S. 32.

<sup>24</sup> Vgl. Nicola Moneta: *Piccolo Teatro. 1947-1958*. Milano 1958. Bruno Schacherl beschrieb die politisch-kulturellen Bemühungen des „Piccolo Teatro“ in seinen Anfangsjahren folgendermaßen: *Si trattava di inventare dal nulla (...) delle istituzioni culturali capaci non di integrare la società, o di integrarsi in essa, ma di mantenersi aperti degli spazi politici contestativi e pur tuttavia ancora unitari, intendo di quella unità di lotta che aveva così largamente caratterizzato la Resistenza da noi ed era la base della nostra giovane democrazia*. Vgl. Bruno Schacherl: *Lo spazio politico del teatro dell'Italia degli anni settanta*. In: *PROBLEMI DI ULISSE*. Juli 1969.

Gorki eröffneten die Sozialisten Giorgio Strehler und Paolo Grassi am 14. Mai 1947 das bis heute erfolgreichste italienische Teatro Stabile, das „Piccolo Teatro“ in Mailand. Dieses Theatermodell wuchs schnell in eine nationale Dimension. Nachdem jahrzehntelang der Theaterbetrieb von den „compagnie di giro“ – den wirtschaftlich orientierten Wanderbühnen – beherrscht worden war, deren Tradition ins 19. Jahrhundert zurückreicht und die ihre historische Keimform – und zum Teil ihre dramatische Technik – in den vagabundierenden Schauspielern der „Commedia dell'arte“ hatten, entstanden nach dem Vorbild des „Piccolo Teatro“ nun weitere fest organisierte Ensembles mit einer technischen Ausstattung, einem festen Regisseur und einem anspruchsvolleren Repertoire, als es die Wanderbühnen realisieren konnten.<sup>25</sup> Denn im Gegensatz zu diesen waren die Teatri Stabili als öffentlich subventionierte Theater auch von der wirtschaftlichen Instabilität befreit.<sup>26</sup>

Die ästhetisch-ideologische Entwicklung der Mailänder Bühne war eng mit der Giorgio Strehlers verbunden. Diese war wiederum durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Theater Brechts bestimmt und beeinflusste nachhaltig auch die Arbeit mit Werken anderer Autoren. In den Brecht-Inszenierungen thematisierte das „Piccolo Teatro“ in Mailand *die jeweils bedeutendsten Ereignisse im italienischen Kulturleben der Nachkriegszeit*. Sie trugen dazu bei, *eine wirkliche Schule – und manchmal eine Kirche – im Zeichen des politischen Realismus zu schaffen*.<sup>27</sup>

1964 formulierte Paolo Grassi erneut den Anspruch auf ein *Teatro Nazionale Italiano*: Ein klassenübergreifendes Publikum sollte die gesellschaftliche Notwendigkeit des Theaters anerkennen, das seinerseits die Bedürfnisse, Gefühle, Traditionen und Interessen des Landes zu repräsentieren hatte.<sup>28</sup> Die Stücke des deutschen dokumentarischen Theaters, und damit vor allem auch die von Peter Weiss, ließen sich in den folgenden Jahren wunderbar in

---

<sup>25</sup> Wanderbühnen lebten von ihrem breiten Repertoire und dessen ständigen Wiederholungen bei häufigem Ortswechsel. Im Zentrum dieses Theaters stand der Hauptdarsteller, der „Capocomico“, der durch seinen hohen Bekanntheitsgrad die Gruppe zusammenhielt und das Publikum anzog. Er vereinte in sich die Aufgabe des 'Ersten Schauspielers', der künstlerischen Leitung und des finanziellen Verwalters – eine Tradition, die bis in das Jahr 240 v. Chr. reicht, als schon Livius Andronicus, athenischer Tradition getreu, die Aufgabe des Schauspielers, Sängers und Regisseurs ausführte. Seit Ruzzante war es in Italien Tradition, dass Autor, Regisseur und Schauspieler durch eine Person verkörpert wurden.

<sup>26</sup> Den positiven Einfluss auf die Entwicklung im Bühnenbildnerischen schildert Ettore Cella: Das italienische Bühnenbild. In: Das Kunstwerk. Heft 1. Baden Baden 1953.

<sup>27</sup> Claudio Magris: Die Rezeption der deutschen Literatur nach 1945 in Italien. In: Die deutsche Literatur der Gegenwart – Aspekte und Tendenzen. Hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart 1971. S. 450. Brecht wurde nicht nur von dem „Piccolo Teatro“ aufgenommen, sondern beeinflusste zugleich ganz stark dessen Stellung und konzeptionelle Richtung in Hinblick auf seine ästhetisch-ideologische Position. Vgl. Auch Catherine Douel Dell' Agnola: Strehler, Brecht e la drammaturgia del reale. In: Giorgio Strehler e il suo teatro. Teil 2. Roma 1997. S. 75 f.

<sup>28</sup> Paolo Grassi: Le strutture teatrali in Italia. In: VELTRO 8. 1964. S. 389. Zitiert nach Barbon. L. c. S. 242.

Einklang bringen mit dem Anspruch, ein für Diskussionen offen stehendes und anregendes Theater zu sein.<sup>29</sup>

Doch der Anspruch auf ein Nationaltheater war von Anfang an problematisch. Parallel zu der Entwicklung der Teatri Stabili geriet ihre Form zunehmend in die Kritik. Schon bald nach der anfänglichen Euphorie hatte sich eine Kluft zwischen Bühne und dem kulturellen und politischen Leben des Landes aufgetan. Denn für dieses, auf dem linken politischen Spektrum angesiedelte, demokratische Theater fehlten bereits seit den Anfangsjahren nationale Bühnenaufbauten. Zwar zielte dieses Theater in seiner Programmgestaltung und Organisation auf eine Politik in Richtung Volkstheater, doch ein Volkstheater, hieß es, könne nur dort entstehen, wo auch eine intensive und direkte Beziehung zwischen den Autoren und der Gesellschaft ihres Landes bestehe.<sup>30</sup> Erschwerend kam hinzu, dass diese staatlichen Theaterhäuser überwiegend ein auf die norditalienischen Großstädte begrenztes Phänomen blieben,<sup>31</sup> was zur Folge hatte, dass diese Theater, vorneweg das „Piccolo Teatro“ in Mailand, bereits Mitte der 1950er Jahre Ausdruck einer intellektuellen Bürgerschicht geworden waren.<sup>32</sup> Als ab 1962 das „Centro sinistra“ die Koalitionsregierung bildete, war das Theatermodell nun nicht mehr Opposition, sondern Repräsentant der Regierung. Die kulturelle Autonomie trat in Widerspruch mit dem Prozess ihrer Integration.<sup>33</sup> Fixiert an einem Ort,<sup>34</sup> über Steuergelder subventioniert, waren sie abhängig von der jeweiligen

---

<sup>29</sup> Die Bezeichnung für das Dokumentartheater schwankt zwischen „teatro-cronaca“, „teatro-verità“ und „teatro-documento“.

<sup>30</sup> Vgl. Massimo Grillandi: *Presentazione*. In: Ovidio Pagliara: *Teatro Sessanta*. Roma 1983. S. 7-8. Das Theater richtete seinen Blick ausschließlich auf die Klassiker und die ausländischen Bühnenaufbauten. Grillandi kritisierte den Umgang mit zeitgenössischen heimischen Theaterautoren in jenen Jahren, *in quegli anni sessanta che videro sulle nostre scene tutto un fermento sperimentale e no, l'approdo di forze nuove alla magia del palcoscenico e vide anche il naufragare di un grande sogno: quello della formazione di un teatro nazionale, con un repertorio di novità, che prendessero in esame le contraddizioni, i problemi, le speranze del nostro tempo. Le cose sono poi andate come tutti sanno. Ragioni varie hanno sclerotizzato le nostre scene. I classici sono tornati a dominare e, con essi, gli autori stranieri, anche mediocri. È stato un fenomeno di rigetto, dovuto solo in parte a una certa carenza di testi, ma soprattutto alla nostra esterofilia e alla mancanza di coraggio da parte di molte compagnie, che hanno preferito procedere sul sicuro anziché rischiare con un repertorio in via di formazione, che andava, come tutti gli organismi giovani e in fase di sviluppo, incoraggiato, sostenuto, vivificato da un'amorevole e disinteressata attenzione.*

<sup>31</sup> Teatri Stabili gibt es in Mailand, Bozen, Turin, Genua, Triest, Bologna, Florenz, Rom, L'Aquila, Neapel, Catania.

<sup>32</sup> Giorgio Guazzotti. In: SOCIETÀ. L. c.: *Oggi possiamo dire che il Piccolo Teatro di Milano è espressione di borghesi „intelligenti“: il pubblico popolare non vi è chiamato perché porti i suoi problemi, ma per ascoltare una lezione di gusto e di bravura. La stessa organizzazione, se fu perfezionata all'interno (la scuola di recitazione, la sartoria, ecc.), perse però gran parte della sua capacità di espansione.*

<sup>33</sup> Bruno Schacherl. L. c.

<sup>34</sup> Theatern wie in Mailand und Turin war es allein durch den unglaublichen Inszenierungsaufwand unmöglich, ihre Produktionen anderorts vorzustellen, was im absoluten Widerspruch zu ihrem Konzept stand.

Regierung.<sup>35</sup> Während die Techniken der Inszenierungen ein immer höheres Niveau erreichten, stagnierte die inhaltliche Entwicklung, auch auf Kosten eines zivilen und politischen Engagements. Die Aufführungen, hieß es, erstarrten letztlich in Eleganz, perfekter Synchronie, einem glatten und klaren Gleichgewicht rezitativer, visueller und akustischer Darbietungen, im Perfektionismus steriler Anwendungen.<sup>36</sup> Der Traum von einem Nationaltheater, mit eigenem Repertoire, das die Widersprüche, Probleme und Hoffnungen der Zeit aufzeigte, hatte sich verloren. Das politische Konzept eines *spazio pubblico di lotta e contestazione*, eines *teatro come servizio pubblico* war gescheitert. Gottardo Blasich stimmte dem vernichtenden Urteil Dario Fos über diese Form eines subventionierten und etablierten Theaters zu: *Ditemi quali strutture, quali gruppi hanno dato, specialmente in Italia, qualcosa di valido in questi ultimi anni. (...) Sono forse i Teatri Stabili, le grandi cooperative attanagliate a loro volta dentro la macchina ricattatoria delle sovvenzioni? No, sono stati i gruppi autonomi, quelli di strada, di cantina, di capannone, di cinema periferico, di fabbrica in occupazione e di chiesa sconsacrata.*<sup>37</sup> 1969 hieß es schließlich, das „Piccolo Teatro“ sei *una formula sbagliata.*<sup>38</sup> Die Konsequenz war eine intensive Suche nach neuen Theaterformen und -strukturen.

---

<sup>35</sup> Vgl. Moscati, Italo: Il controllo istituzionale. Teatri Stabili come prefetture della cultura. In: Franco Quadri: Il teatro del regime. Milano 1976. S. 105-121.

Virginio Puecher, Regisseur der italienischen Uraufführung der „Ermittlung“ am „Piccolo Teatro“ in Mailand (1967) äußerte sich ebenfalls resigniert über die Entwicklung politischer Abhängigkeiten dieses Theatermodells: *L'idea di una struttura teatrale pubblica è nata in un momento di politica relativamente aperta, quando faceva comodo alle classi dirigenti cedere alla opposizione certi terreni periferici da coltivare. E così i teatri stabili sono venuti su come dei kolkos, come dei modelli miniaturizzati di una società socialista, quando la società italiana stava muovendosi in senso brutalmente neo-capitalistico. Ad un certo momento la contraddizione doveva pur venir fuori. (...) Per quanto riguarda il teatro oggi non c'è da farsi grandi illusioni. La vita artistica del teatro è totalmente condizionata dal potere politico e, stando alla lettera della legge che verrà discussa in una delle prossime legislature, non si vedono lumi all'orizzonte.* Virginio Puecher. In: I PROBLEMI DI ULISSE. 1969. S. 82.

<sup>36</sup> Franco Quadri: L'Avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976. Torino 1977. Man denke an die magischen und großartigen Inszenierungen von Visconti, Strehler, De Lullo, Zeffirelli. Seit der Nachkriegszeit hatte sich das Theater ästhetisch kontinuierlich weiterentwickelt. Wie Giorgio Pullini kritisch kommentierte, stand man am Ende der 1960er Jahre vor einem *spettacolo ben confezionato*. Vgl. Giorgio Pullini. 7.6.1983. In: Sipario Rosso. Cronache teatrali 1965-1997. Hrsg. von Da Rif, Maria und Luxardo, Piero. Milano 1998. S. 527-530.

Das gerade erst entstandene Regietheater, das eine Unterordnung des Schauspielers unter den Regisseur verlangte, wurde nun wieder in Frage gestellt. Erst in der Nachkriegszeit setzten sich die Rolle des Regisseurs und die italienische Spielart der „kritischen“ Regie durch, für die es seit den 1930er Jahren eine Benennung und eine fest umrissene Aufgabe gab.

<sup>37</sup> Gottardo Blasich. In: AGGIORNAMENTI SOCIALI. November 1969.

<sup>38</sup> Ruggero Jacobbi. In: IL PONTE. Nr. 5. Mai 1969. S. 875 f. Das Konzept, Theater als öffentliche Dienstleistung zu begreifen, vergleichbar mit der Gas- oder Elektrizitätsversorgung, zeugte, laut Ruggero Jacobbi, von einem mangelnden demokratischen Verständnis: *Bella trappola si erano preparati, davvero, coloro che nel 1945 inventarono il toccasana del „teatro-servizio pubblico“. Quella formula era soltanto una delle tante prove della nostra totale impreparazione ad una vita democratica. (...) „il teatro non è un servizio pubblico, è un'arte.“ Servizio pubblico è il gas, o il tram. Quando dal gas si passa all'elettricità, il suo ciclo è finito; quando il tram viene sostituito con l'elicottero, diventa un ricordo. Il teatro, viceversa, continua ad esistere. Perché il teatro non è necessario e, non essendo necessario, è unico e insostituibile.*

### 1.3. Die Theaterrenaissance der 1960er Jahre – Experimentalgruppen – Dezentralisierung des Theaters

1968 setzte eine umfassende künstlerisch-kulturelle Bewegung ein, in der vor allem das Theater einen hervorragenden Platz einnehmen sollte. Kennzeichen dieser Jahre waren in Italien, wie in einem Großteil Europas, starke soziale Unruhen, die sich in Massenstreiks und Demonstrationen der Arbeiter in den norditalienischen Industriestädten äußerten, in Besetzungen von Fabriken und Studentenunruhen. Diese politischen Erschütterungen wirkten sich auch auf das künstlerische Schaffen im Land aus. Eine Generation junger Künstler, die sich als Avantgarde und „sperimentalisti“ begriffen, suchte nun nach dynamischen Theaterformen, die in der Lage waren, die gesellschaftsrelevanten aktuellen Fragestellungen aufzugreifen und zu diskutieren. Neben den etablierten Theatern bildeten sich eine Vielzahl experimenteller Gruppen,<sup>39</sup> die mit unterschiedlichen Ansätzen Antworten auf die sozio-kulturelle und politische Situation zu geben versuchten.<sup>40</sup> Homogen verlief diese „Theaterrenaissance“ keineswegs. Doch unter der großen Menge der zum größten Teil kurzlebigen, neu hervorgebrachten Gruppierungen lassen sich prinzipiell zwei Grundströmungen ausfindig machen: Zum einen die avantgardistischen Theatergruppen, – auf der Suche nach neuen ästhetischen Ausdrucksformen – zum anderen die ideologisch politisch orientierten. Motiviert durch die Studentenbewegung und die Außerparlamentarische Opposition waren diese Ensembles auch bemüht, die gesellschaftlichen Strukturen aufzubrechen und eine neue Beziehung zwischen Bühne und Publikum herzustellen. So suchten sie ungewöhnliche Aufführungsorte und alternative Plätze zu den Theatern auf, wieder einmal mit dem Ziel, mit neuen Inhalten einen heterogenen Zuschauerkreis zu erschließen.

Das Theater wurde damit unweigerlich Teil des Geschehens – der Arbeiterstreiks, der Studentenbewegung, der sozialen Umwälzungen: *diventa senza più mediazione „tutta politica“*.<sup>41</sup> Es zog ein alternatives und junges Publikum in seinen Bann.<sup>42</sup> Es war eine Zeit, in der viel von „Teatro popolare“, „Teatro sperimentale“, „Teatro politico“, „Cooperative

---

<sup>39</sup> Einen Überblick über die Vielzahl der experimentellen und politischen Gruppierungen liefert Ruggero Bianchi. In: QUADERNI DI TEATRO POLITICO. Nr. 12. Mai 1981; Nino Filastò. In: IL PONTE 25. 1969. S. 894 f.

<sup>40</sup> Vgl. Rosalba Teranova und Anna Nava. In: TERZO MONDO. Juli 1969.

<sup>41</sup> Bruno Schacherl. L. c.

<sup>42</sup> Ein Spiegel dieser Ereignisse ist die Zeitschrift QUINDICI, in der zwischen 1967 und 1969 viel über experimentelles Theater geschrieben wurde. Anlass zur Gründung der Zeitschrift war der 1967 in Ivrea erstmalig abgehaltene Kongress „Convegno per un nuovo teatro“ über die zeitgenössische Theatersituation, angeregt durch die sozialistische Partei. Vgl. dazu Franco Quadri. In: SCENA. 3/4. 1976. S. 22.

teatrali“ und „Collettivi teatrali“ gesprochen wurde. Diese Gruppen spielten auch die Werke von Peter Weiss.

Damit kam 1968 in Italien erstmals ein politisches Theater auf, das nicht nur einzelne Initiativen hervorbrachte, sondern zu einer einheitlichen politischen Theaterbewegung wurde. Sie umfasste kurzlebige Agitprop-Gruppen, die auf öffentlichen Plätzen, Straßen und in Fabriken auftraten und langfristige Theaterprojekte, die innerhalb kultureller Einrichtungen (wie in der ARCI)<sup>43</sup> oder auch Theaterinstitutionen (wie in den Teatri Stabili) durchgeführt wurden, sowie unabhängige Theaterexperimente (wie die Dario Fos).<sup>44</sup>

Ein bemerkenswertes Beispiel lieferte auch der Mitbegründer des Mailänder „Piccolo Teatro“ Giorgio Strehler, der 1968 den „Gruppo Teatro e Azione“, mit Sitz in Rom gründete. Aus der Überzeugung heraus, dass die Teatri Stabili eine neue Haltung zur Mitte-Links-Regierung einnehmen müssten, die den öffentlich verwalteten Theatern eine konformistische Haltung abrang, weigerte sich Strehler, *weiterhin als Alibi eines Systems zu fungieren*, an dem er politische Abhängigkeiten, veraltete Strukturen, Selbstgefälligkeit und eine schlechte Finanzierungspolitik kritisierte. In einer Pressekonferenz erklärte der Regisseur, das „Piccolo Teatro“ habe ihm weder ermöglicht seine künstlerischen noch seine ideologischen Ambitionen zu verwirklichen. Doch Politik als ein Teil des Lebens müsse erneut zu einem Teil des Theaters werden. Seine neuen Arbeitsmethoden seien mit den öffentlichen Institutionen nicht mehr kompatibel.<sup>45</sup>

So trennte sich Strehler im Juli 1968 von dem „Prinzen“ der Stabili, einem Theater, das mittlerweile Weltruf erlangt hatte und legte im Frühjahr 1969 ein alternatives Theaterkonzept vor, das für Furore sorgte.<sup>46</sup> Der „Gruppo Teatro e Azione“ war ein unabhängiges Theaterkollektiv, das sich nicht nur als *una alternativa ai teatri a gestione pubblica* begriff,<sup>47</sup> sondern auch als Feld der Erprobung neuer Hierarchie- und Beziehungsstrukturen. Seine Mitglieder waren gleichgestellt und beteiligten sich an Verwaltung und künstlerischer Leitung. Ein neues Finanzierungskonzept sicherte die Vorfinanzierung durch Häuser, an

---

<sup>43</sup> ARCI: Associazione ricreativa culturale italiana. Es handelt sich um eine Kulturorganisation der PCI, eine von Kommunisten und Sozialisten kontrollierte Kultur- und Freizeitorganisation mit Niederlassungen in ganz Italien. Sie besaß zwar keine Theatersäle, aber Räume in Gewerkschafts- und Parteihäuser, Zelte oder alte Fabrikhallen.

<sup>44</sup> Vgl. Helga Jungblut. L. c.

<sup>45</sup> Vgl. Vittorio Castagnola. In: MOMENTO-SERA-Roma. 22.3.1969 und Gian Maria Guglielmino. In: GAZZETTA DEL POPOLO-Torino. 25.3.1969.

<sup>46</sup> Mario Raimondo. In: L'EUROPA. 5.4.1969.

<sup>47</sup> Giorgio Strehler in einer Pressekonferenz am 18.2.1969 im „Teatro Quirino“. L. Madeo. In: IL DRAMMA. 19.2.1969.



welchen sie auftraten,<sup>48</sup> der Verdienst war auf ein Minimum reduziert. Selbstverwaltung, kontinuierliche und offene Diskussionen über Arbeiten und Projekte<sup>49</sup> sowie eine dezidiert politische Haltung standen auf der Tagesordnung. Nur überlebensnotwendige Kompromisse mit Theatern der ETI<sup>50</sup> und den Teatri Stabili wurden eingegangen. Denn, so Strehler, eine leere Bühne sei besser als eine Leere auf der Bühne.<sup>51</sup> Das erste Werk, das Strehler mit dem „Gruppo Teatro e Azione“ inszenierte, war der „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ von Peter Weiss.

Strehler kehrte 1972 an das „Piccolo Teatro“ von Mailand zurück, nachdem sich die ersten Gruppen konsolidiert hatten und die meisten von ihnen schon nicht mehr existierten. Der Demokratisierungsraum, der *sogno del teatro come festa popolare di tutto il popolo unito* war ausgeträumt.<sup>52</sup>

Das italienische Theaterpanorama hatte in diesen Jahrzehnten eine radikale Umformung erfahren. Die Suche nach einem progressiven modernen Theater in der Nachkriegszeit – zunächst durch die Teatri Stabili – war mit dem Anspruch einhergegangen, eine gesellschaftsverändernde Funktion wahrzunehmen. Den Theatergruppen der folgenden Jahre war ebenfalls die Absicht gemein, mittels Theater bewusstseinsbildend und -verändernd zu wirken, auf das Sozialverhalten des Publikums Einfluss zu nehmen und die Verlagerung des Theaters aus den institutionalisierten Anstalten in den unmittelbaren Lebensbereich der unteren Sozialschichten zu bewirken.

Den Teatri Stabili, die ganz ähnliche Ziele verfolgt hatten, war zu ihrer Zeit dieses Vorhaben missglückt. Doch 1967 unternahm das Mailänder „Piccolo Teatro“ noch einmal den Versuch, den Widerspruch, in dem es sich befand – einerseits erhob es den Anspruch ein *teatro popolare* zu sein, andererseits war sein Publikum alles andere als volkstümlich – aufzulösen und zwar mit dem Programm des *teatro in decentramento*. Es zog mit seinen Produktionen in die Stadtviertel und die Peripherie von Mailand, wo es in Arenen und Zirkuszelten auftrat. Allerdings erwiesen sich die Inszenierungen insgesamt als zu aufwändig, um ihre Spielorte zu

---

<sup>48</sup> Mario Guidotti. In: AVVENIRE. 20.2.1969. Es handelte sich dabei sowohl um private Theater, „Privati“, als auch Teatri Stabili.

<sup>49</sup> Vgl. Vittorio Castagnola. L. c.

<sup>50</sup> Ente teatrale italiano/staatlicher Theaterverband, eine christdemokratisch kontrollierte Behörde, die sich ähnlich der Volksbühne Piscators als Alternative zum kommerziellen Kulturbetrieb verstand.

<sup>51</sup> Antonio Pierantonio. In: POLITICA-FIRENZE. 13.4.1969.

<sup>52</sup> Giorgio Strehler: Per un teatro umano. Hrsg. von Sinah Kessler. Milano 1974. S. 23. Heute ist dieses Theater ein gut funktionierender bürgerlicher Veranstaltungsbetrieb.

wechseln. Außerdem wurde diese Aufführungspraxis als „kolonialistische Gebärde“<sup>53</sup> abgelehnt von jenen alternativen Gruppen, die zur gleichen Zeit einen neuen Raum, den Kontakt mit Personen, denen das Theater bisher verschlossen blieb und genossenschaftlichen Strukturen sowie kollektiven Produktionsformen suchten. Einer der wenigen gelungenen Versuche aus dieser Zeit war die Inszenierung der „Ermittlung“ von Peter Weiss. Das „Piccolo Teatro“ führte das Werk, vergleichbar den Inszenierungen im alten Weltreich, zwar nicht in einem römischen Amphitheater mit antikem Massenschauraum, aber in Sportstadien und Kongresssälen vor Tausenden auf. Ein Bestreben, das auch die alternativen Theatergruppierungen verfolgten. Im Rückgriff auf historische Modelle (wie beim Straßen- oder Kindertheater) oder in Weiterentwicklung von Ansätzen, die über das Theater hinaus weisen wollten, wie das „laboratorio“, „teatro animazione“ oder die „comunità“ bildeten sich in den 1970er Jahren Gruppen, die eine Dezentralisierung des Theaters zum Ziel hatten und sich zum *Decentramento culturale* zusammenschlossen. Sie gingen erneut mit den Theaterstücken auf Wanderschaft und sahen eben hierin ihre Aufgabe. So war innerhalb des Theatersektors eine Bewegung entstanden, die ihre wesentliche Arbeit darin sah, das Theater aus den Metropolen systematisch herauszuführen und kulturell abgeschnittene Orte aufzusuchen.

Die Gruppierungen dieser Bewegung schrieben Stücke selbst oder nahmen Autoren und Themen auf ihren Spielplan, die von den großen Bühnen ignoriert wurden, jedoch ihrer Meinung nach zu den fruchtbarsten und wichtigsten der europäischen Dramaturgie zählten.<sup>54</sup> Mit diesen Stücken zogen sie über Land und suchten vor allem die am Theater uninteressierten anzusprechen. Spielorte waren Höfe, öffentliche Plätze, Sozialwohnbauten oder Fabrikhallen. Die auf Tournéebetrieb angelegten Theatergruppen – einfachste Mittel und kargste Ausstattung im Stil des „armen“ Theaters – schlugen, wie dies auch schon 2000 Jahre zuvor in Rom praktiziert wurde, meist nur ein Bretterpodium auf und traten mit politischen oder sozialkritischen Werken auf.

In der Toskana gab es 1974 achtzig Gemeinden, die ihre Theater in Form dieser Genossenschaft assoziierten.<sup>55</sup> 1977 zählte Italien 140 Theatergenossenschaften.<sup>56</sup> Selbstverwaltet und unabhängig von kommerziellen Strömungen verfolgten sie eine eigene

---

<sup>53</sup> Vgl. Franco Quadri: *Il teatro del regime*. L. c. S. 20 f.

<sup>54</sup> Die Auswahl der Stücke verlief demokratisch, die einzelnen Gemeinden entschieden über die jeweiligen Darbietungen auf ihren öffentlichen Plätzen.

<sup>55</sup> Gesteuert wurde die Organisation von einem Büro des „Decentramento regionale“ in Florenz. Durch die abgeschottete Lage der Region und ihre periphere und provinzielle Isolation agierten die Gruppen des *Decentramento* frei von Einflüssen der großen Theaterindustrie.

<sup>56</sup> Eine der bekanntesten Theatergenossenschaften ist die Dario Fos, „La cooperativa Nuova Scena“.

Kulturlinie und wählten rigoros und kohärent die Texte für ihr theater-politisches Programm aus, darunter auch die Werke von Peter Weiss, die nun auch auf Marionettenbühnen in Hinterhöfen gespielt wurden.

#### 1.4. Das Politische Theater in Italien

Diese Form des politischen Theaters, das in den 1960er Jahren entstanden war und bis in die 1970er Jahre hineinreichte, war für Italien ein ganz neues Phänomen.<sup>57</sup> Während in Deutschland diese Entwicklung bereits in den zwanziger Jahren mit Werken von Piscator einsetzte und sich über Brecht, Hochhuth bis hin zu Weiss fortsetzte, verfügte Italien selbst über keine solche Tradition.

Parallel zu dieser praktischen politischen Theaterentwicklung begann auch erstmals eine theoretische Auseinandersetzung mit der Konzeption des politischen Theaters. 1960 erschienen „Das politische Theater“ von Erwin Piscator (1929)<sup>58</sup> und die theoretischen Schriften Bertolt Brechts (1949)<sup>59</sup> sowie 1962 eine Auswahl der Aufsätze Wsewolod Emiljewitsch Meyerholds.<sup>60</sup>

Insbesondere das Werk Piscators, das spätestens durch seine Berliner Uraufführung des „Stellvertreters“ 1963 auch in Italien sehr bekannt wurde, hatte eine breite Öffentlichkeit mit dem Begriff des dokumentarischen Theaters vertraut gemacht. Auf die theoretische Position

---

<sup>57</sup> Die Erscheinung des politischen Theaters trat in ganz Europa, aber auch in Amerika und in China auf. Während diese Theaterform in den anderen Ländern seit dem Ende des Ersten Weltkrieges, wo man sich bereits seit den späten zwanziger Jahren an der politischen Theaterpraxis Piscators, an den Agitprop-Gruppen und an den Theorien Bertolt Brechts orientierte – und dann wieder ab den 1960er Jahren diese Formen erprobte und praktizierte – trat dieses Phänomen und die Auseinandersetzung mit diesem politischen Theater in Italien erst in den 1960er Jahren auf. In Italien lässt sich zwar ein Strang des allerdings fiktive Ereignisse erforschende „Teatro-inchiesta“ ansatzweise bis in die 1930er Jahre zurückverfolgen (Betti, Squarzina, Antonicelli und Zardi), doch wurden die Dokumentartechniken in der italienischen Literatur der 1950er und 1960er Jahre vor allem im Bereich der Erzählkunst angewandt. Vgl. Paola Barbon. L. c. S. 101. Zwischen 1969 und 1975 entstanden, auch beeinflusst durch die Rezeption des deutschen Dokumentartheaters, für das in Italien emblematisch und einmalig Peter Weiss' „Die Ermittlung“ stand, zunehmend politische Stücke unter Verwendung von Dokumenten italienischer Autoren. Diese fanden aber von den heimischen Bühnen vorerst kaum Beachtung. Anerkannte Autoren jener Jahre waren jedoch Vico Faggi, Luigi Squarzina und Dacia Maraini. Vgl. dazu Giovanni Antonucci: La drammaturgia italiana dagli anni sessanta ad oggi. In: Storia del teatro tedesco moderno. Torino 1976 und Susanne Merzek: Il teatro documento in Italia (1960-1976). Tesi di laurea. Milano 1966/67. Merzek dokumentiert, dass bereits eine Reihe Dokumentartheaterstücke entstanden waren, aber nicht die gewünschte Aufmerksamkeit bekamen. Arbeiten, in denen sich die dramaturgische Konzeption des „Dokumentarischen Theaters“ vollends durchsetzte, entstanden ab den 1970er Jahren von De Bernart/Zangradi/Squarzina und V. Faggi/L. Squarzina. Vgl. dazu Paola Barbon. L. c. S.102.

<sup>58</sup> Erwin Piscator: Il teatro politico. Torino 1960.

<sup>59</sup> Bertolt Brecht: Teatro. Torino 1960.

<sup>60</sup> Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold: La rivoluzione teatrale. Roma 1962.

und die Theaterpraxis Piscators aus der Weimarer Zeit berief sich nun ein Großteil der politisch bewegten Theatergruppen dieser Jahre.<sup>61</sup>

Meyerholds revolutionäres Theater wurde zu einem idealen Begriffspaar erhoben, an dem sich viele Theaterexperimentierende ausrichteten. *Teatro e Rivoluzione* war 1969 das neue Schlagwort dieser Gruppierungen. In der Germanistik gab die allgemeine Diskussion über das Theater nach Brecht schließlich Anlass zu der Auseinandersetzung über den gegenwärtigen Bezug zwischen Kunst, Gesellschaft und Politik.<sup>62</sup> Dabei gestaltete sich die Diskussion um die Vereinbarkeit des Gegensatzpaares Theater (Kunst)/Politik in Italien anders als in Deutschland. Während Piscator Ästhetik politischer Aussage klar unterordnete,<sup>63</sup> kam unter den italienischen Theoretikern die Meinung zum Ausdruck, dass das Theater zwar politisch wirksam werden müsse, aber mit den Mitteln der Kunst. *Il teatro* schreibt deshalb Ettore Capriolo, *deve essere doppiamente ingegnoso e fantasioso*, womit er meint, dass politisches Theater seine künstlerischen Mittel ausschöpfen muss, um seinem Ziel gerecht zu werden.<sup>64</sup> Weder wird das „Schöne“, wovor schon Bertolt Brecht warnte, absolut gesetzt,<sup>65</sup> noch wird politisches Theater mit politischer Aktion gleichgesetzt. Das Theater soll als Kunstprodukt in die gesellschaftliche Realität eingreifen, um diese zu verändern. Es soll teilhaben am *processo di trasformazione della realtà sociale e quindi, dell'uomo, nella prospettiva di una ricostruzione della integrità e totalità dell'uomo*.<sup>66</sup>

Unbestritten bleibt in diesem Ansatz die Bestimmung politischen Theaters als zweckgerichtete Kunst.

Sowohl in der praktischen Theaterarbeit als auch in der Theorie dieser Jahre ist die Übereinstimmung auffällig, dass *Theater als ein künstlerisches Medium weder mit Formen direkter politischer Aufklärung (z.B. politischen Schulungen), noch mit direkter politischer Aktion (Demonstration, Kundgebung, Informationsveranstaltungen) zu verwechseln sei und seine politische Wirkung immer über die künstlerischen Ausdrucksformen vermittelt wird*.<sup>67</sup>

Damit wendete sich die Theaterpraxis gegen die künstlerische Demontage und das rigorose politische Instrumentalisieren von Theater.

---

<sup>61</sup> Vgl. Massimo Castri: Piscator ovvero Prospero. In: Erwin Piscator: Il teatro politico. Neuausgabe. Torino 1976. S. 7/8.

<sup>62</sup> Vgl. Claudio Magris. L. c.

<sup>63</sup> Vgl. Erwin Piscator: Das politische Theater. Hamburg 1962. S. 36.

<sup>64</sup> Ettore Capriolo: A proposito di teatro politico. In: TEATRO 2. 1969. S. 5.

<sup>65</sup> Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 18. Frankfurt am Main 1986. S. 133.

<sup>66</sup> Massimo Castri: Per un teatro politico: Piscator, Brecht, Artaud. Turin 1973. S. 8. Vgl. auch C. Capitano: Note sul teatro politico. Roma 1971; R. Alonge: Teatro e società nel Novecento. Milano 1974; G. Scabia: Teatro nello spazio degli scontri. Roma 1974; auch die Theaterzeitschriften: IL SIPARIO, TEATRO und LA SCRITTURA NUOVA SCENA thematisierten die Diskussion um das politische Theater in diesen Jahren.

<sup>67</sup> Helga Jungblut. L. c. S. 110/111.

Diese theoretische Diskussion lag im Einklang mit der Konzeption, wie sie Peter Weiss in seinen „Notizen zum dokumentarischen Theater“ entwickelte. Dort formulierte Weiss das Postulat, dass Theater immer zu einem *Kunstprodukt*<sup>68</sup> werden muss und *Kunst die Kraft haben muss, das Leben zu verändern*.<sup>69</sup> Die Auffassung, „Dokumentarisches Theater“ als Kunst zu begreifen, fand schließlich auch in der praktischen Bühnenumsetzung der Theaterwerke dieses Autors in Italien seine Verwirklichung. Insbesondere die Inszenierungen der rein politischen Stücke sind von auffällig theatraler Wucht. Bemerkenswert ist aber nicht nur der freie und künstlerische Umgang renommierter italienischer Theaterpraktiker mit den Werken, sondern auch der der experimentellen und avantgardistischen Gruppen.

Durchgängig findet in allen Inszenierungen der Stil Bertolt Brechts Anwendung, der schon seit Mitte der 1950er Jahre Aufmerksamkeit gefunden hatte, intensiv besprochen und samt seiner Problemstellungen sowie epischen Spielweise adoptiert wurde. Seine Theatertheorie wurde zu einem unübersehbaren Bestand im italienischen Theater und wirkte, wie auch auf die Interpretation anderer klassischer und zeitgenössischer Texte, stark auf die Bühnenumsetzungen und Realisierungen der Weiss'schen Werke ein.

Heute ist Peter Weiss in Italien vor allem als Theaterautor bekannt. Das Interesse der Literaturwissenschaft und des Kulturbetriebs richtete sich, nachdem die frühen autobiographischen Erzählungen „Abschied von den Eltern“ und „Fluchtpunkt“ mit Begeisterung aufgenommen worden waren, auf seine dramatische Produktion, die nahezu unmittelbar in das Italienische übersetzt wurde.<sup>70</sup> Ein Großteil der Werke erschien, wie auch schon die Bertolt Brechts, im Einaudi-Verlag, der ein intellektuelles und breites wissenschaftliches Programm pflegte und in der Lage war, den Verkaufserfolg eines Autors mitzubestimmen.<sup>71</sup> Während andere Autoren des deutschen Dokumentartheaters nur begrenzt rezipiert wurden, sah man in Peter Weiss den Erben Bertolt Brechts, dazu bestimmt, politische und soziale Themen des 20. Jahrhunderts in einer populären Sprache und mit hinreißender Phantasie in seinen Bühnenwerken zu vermitteln.<sup>72</sup> In einer Zeit, in der die deutschen politischen Theaterautoren zu Ikonen der Linken erklärt und auf ideologische Ziele

---

<sup>68</sup> Peter Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater. In: Rapporte 2. Frankfurt am Main 1971.

<sup>69</sup> Materialien zu Peter Weiss' „Marat/Sade“. Hrsg. von Karlheinz Braun. Frankfurt am Main 1967. S. 98.

<sup>70</sup> Unübersetzt blieb allein der „Neue Prozeß“ (1982).

<sup>71</sup> Der Einaudi-Verlag baute weitestgehend eine Monopolstellung bei der Herausgabe der Werke von Peter Weiss in Italien aus. Einige wenige Werke erschienen in den Mailänder Verlagen Riuniti und Feltrinelli.

<sup>72</sup> Ghigo De Chiara. In: L'AVANTI! 23.11.1967; Guido Davico Bonino: Morto Peter Weiss l'erede di Brecht. In: LA STAMPA. 12.5.1982.

verpflichtet wurden, verkörperte Weiss für das italienische Publikum den Anspruch auf die repräsentative gesellschaftliche Rolle eines „linksintellektuellen“ Künstlers.

Die Aufnahme des Werkes von Peter Weiss lässt sich in Italien in drei Rezeptionsphasen gliedern. In der frühen Phase (1960-1980) spielte zunächst das „Piccolo Teatro“ in Mailand eine wichtige Rolle, das den Dichter in sein theaterpolitisches Programm aufnahm. Bekannte Regisseure wie Giorgio Strehler, Virginio Puecher und Raffaele Maiello inszenierten seine Dokumentartheaterstücke „Marat/Sade“, „Die Ermittlung“ und den „Lusitanischen Popanz“. Mit ihnen verfolgten sie das linke politische Programm eines Theaters, das sich dem *impegno politico e civile*<sup>73</sup> verschrieben hatte. Seine frühen Werke hingegen wurden fast ausschließlich von Off-Theatern, kleinen Werkstatt- und Studiobühnen oder Theatercooperativen in Szene gesetzt.

Diese Inszenierungen der 1960er und frühen 1970er Jahre fanden häufig unter ungewöhnlichen Aufführungsbedingungen statt – außerhalb der konventionellen Bühnen als feierlich-rituelle Massenveranstaltungen, als Straßentheater und in Fabrikhallen, als Experimentaltheater, im Stil des Marionettenspiels, Kabarets, Agit-Prop-Theaters oder des „teatro povero“. Es war die Zeit der Modernisierung Italiens, gekennzeichnet durch das Auf und Ab der Mitte-Links-Regierungskoalition (1962-1976), den Aufstieg der PCI zu einer regierungsfähigen reformistischen Partei, durch die Studenten- und Arbeiterbewegung um 1968 und die folgende „bleierne Zeit“ des Terrorismus, die in der Ermordung Aldo Moros im März 1978 gipfelte. Italien hatte sich von einem Agrarstaat zu einer hochindustrialisierten Gesellschaft entwickelt. Im kulturellen Sektor hatte sich eine Experimentierlust und zugleich eine starke Politisierung bemerkbar gemacht, die maßgeblich die Rezeption von Peter Weiss mitbestimmte.

In der zweiten Rezeptionsphase (1980-2000) befand sich Italien in einer Phase der bewussten politischen Abstinenz. Es hatte gerade eine Epoche des neo-konservativen Aufschwungs begonnen. Ausgelöst durch die Ermordung Aldo Moros, unter dessen Regierung sich eine ‚Öffnung nach links‘ angebahnt hatte, erlitt die italienische Linke einen Rückschlag und stürzte in eine tiefe Krise, die bis zu ihrer Spaltung führte.

Die Bevölkerung hatte anstelle der katholischen eine „marxistische“ Kirche gesucht, die Reformen des *centro-sinistra* hatten schließlich übertriebene und dann schnell enttäuschte Hoffnungen geweckt. Der Marxismus verlor an Anziehungskraft, der ungewöhnlich breiten Politisierung in der Zeit um 1968 folgte ein Rückzug vieler ins Private.

Inszenierungskonzepte und die Richtung der Rezeption veränderten sich dahingehend, dass die ideologischen und politischen Bezugspunkte der Werke von Peter Weiss verloren gingen. In den achtziger Jahren tat sich zunächst das Stadttheater in Parma durch eine Reihe interessanter Aufführungen hervor. Epochenmachend sollte die Inszenierung der „Ermittlung“ unter der Regie von Gigi Dall'Aglio von 1984 werden, die das Werk aus einer zeitlich spürbaren Distanz zum Holocaust, als ein Stück Erinnerungs- und Reflexionsarbeit inszenierte, – zu einer Zeit, in der in Italien die Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus einsetzte. Eine Diskussion um die im Werk enthaltene Kapitalismuskritik trat nicht auf. Das Werk „Marat/Sade“ wurde vom Stadttheater Parma als „Abgesang“ des Deutschen Dokumentartheaters inszeniert und von einer Gruppe aus Salerno als Reflexion über die verlorenen Bemühungen der 1968er Bewegung interpretiert.

In den 1990er Jahren schließlich setzte eine dritte Phase ein, die sich von den vorhergehenden dadurch unterscheidete, dass nun aktuelle innenpolitische Themen auf der Tagesordnung standen. Die Inszenierungen des Peter Weiss-Stückes „Marat/Sade“ thematisierten zum Beispiel die Haftbedingungen italienischer Gefängnisse oder etwa die Öffnung staatlich „geschlossener Psychatrien“.

Die Neuinterpretationen der letzten Jahre gingen verstärkt von Schülerinszenierungen aus.

Nicht inszeniert wurden die Werke „Trotzki im Exil“ (1970), „Hölderlin“ (1971), „Der Prozeß“ (1974) sowie „Der neue Prozeß“ (1982). Die Verträge für eine italienische Publikation des Werkes „Trotzki im Exil“ schloss der Turiner Verlag Einaudi bereits drei Monate nach dessen Fertigstellung und noch vor seinem Erscheinen in Deutschland. Zu einer Inszenierung des Stückes in Italien kam es jedoch nicht, obwohl das Werk anders als in Deutschland, wo man es als Abkehr vom Dokumentarischen Theater verstanden hatte, von den italienischen Literaturwissenschaftlern durchgängig als ein *teatro di pura documentazione*<sup>74</sup> begriffen wurde, und das Interesse in Italien an diesem Genre 1970 noch nicht erloschen war. Vielleicht liegt der Grund in der Tatsache, dass die Literaturkritik zum ersten Mal einem Werk von Peter Weiss einstimmig literarische Qualitäten absprach. Der Autor sei zum ‚Opfer‘ seines dokumentarischen Stils geworden, hieß es.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Stellungnahme vom „Piccolo Teatro“, Paolo Grassi. In: AVANTI! 25.4.1946.

<sup>74</sup> Luigi Barbaro. In: CORRIERE DELLA SERA. 14.2.1971: *teatro di pura documentazione (...) crudo resoconto tanto lontano dai polemici aggiornamenti del Fantoccio lusitano, della raggelata pietà della Istruttoria o dalle furenti allegorie del Vietnam. (...) Weiss non si permette commozione e nemmeno si schiera dalla parte dell'eroe. Si limita a far parlare le carte, come nell'Istruttoria: ma a Città di Messico non ha patria la commozione di Auschwitz.*

<sup>75</sup> Bereits am 23.10.1969 teilte der Suhrkamp-Verlag Peter Weiss mit, das „Piccolo Teatro“ habe kein Interesse an „Trotzki im Exil“. Vgl. zur literarischen Beurteilung z. B.: E. B. In: IL SECOLO XIX 12.3.1971: *Anche*

Das Stück „Hölderlin“, 1974 in Italien publiziert, erfuhr zwar mit seiner Einordnung in das Gesamtwerk eine relative Aufwertung, was vor allem in der sprachlichen Gestaltung des Stückes begründet lag, doch war es den italienischen Rezensenten zu kopflastig und als Bühnenstück zu schwerfällig. Eine „Love-Story“ *per superintelletuali* schrieb etwa IL GIORNO.<sup>76</sup>

„Der Prozeß“ erschien erst im Jahr 1977, kurz bevor er wieder in der „internationalen Gerümpelkammer“ verschwand.<sup>77</sup> Von diesem Stück wurde kaum Notiz genommen. Die zweite Bearbeitung des kafkaesken Romans wurde in Italien nicht einmal mehr publiziert.

Geplant aber unrealisiert blieb eine Inszenierung des Werkes „Trotzki im Exil“ im Jahr 1970 durch das „Teatro Stabile di Genova“. Hingegen aufgeführt, teilweise mehrfach, wurden primär die programmatisch politischen Werke „Die Ermittlung“ (1965), „Marat/Sade“ (1963), „Der Lusitanische Popanz“ (1967) und „Der Viet Nam Diskurs“ (1968), aber auch die Frühwerke „Der Turm“ (1948) und „Die Versicherung“ (1952) sowie die „Schaubudenstücke“ „Nacht mit Gästen“ (1963) und „Mockinpott“ (1968).<sup>78</sup> Sogar ein Prosawerk findet sich auf der Bühne wieder, „Das Gespräch der drei Gehenden“ (1962).

In den Hochschulen schließlich wird das Gesamtwerk von Weiss als Paradebeispiel autobiographisch motivierter gesellschaftspolitischer Literatur behandelt. Sieht man sich die

---

*Weiss nell'Istruttoria era partito da una rigorosa base documentaria, i verbali del processo di Norimberga. Solo che l'anodino, neutro linguaggio degli interrogatori era stato investito da un'autentica tensione lirica che ne aveva stravolto e trasfigurato la qualità. In „Trotzkij in esilio“, invece Weiss rimane vittima del documento e non riesce a ricrearlo in una sfera diversa e autonoma, solo capace di giustificarne la rappresentazione drammatica, in quanto veicolo di quel surplus di significato che l'arte può dare rispetto alla storiografia.* Chiusano widmete dem Werk in seiner Geschichte des deutschen modernen Theaters von 1976 dann noch kaum mehr als diese Zeile: *Il tanto o poco che Weiss mette di suo, in questi tetri ritagli, non basta a fare del lavoro un'opera che abbia un minimo di smalto e di personalità. Non ha nemmeno, ahimè, un sia pur esteriore interesse spettacolare.* Italo A. Chiusano: Storia del teatro tedesco moderno. Torino 1976.

<sup>76</sup> Vgl. z. B. anonym. In: IL GIORNO. 4.10.1971. Anlässlich der deutschen Publikation 1971 schrieb IL GIORNO „Love-Story“ *per superintelletuali sullo sfondo della rivoluzione francese*; Italo Alighieri Chiusano. In: IL DRAMMA. Nr. 10. Oktober 1971: *Il „Trotzki“ era brutto, così brutto da intristire anche i weissiani più fedeli. Questo „Hölderlin“ invece è – se non bello – vivo, ingegnoso, interessante, ed ecco che i teatri gli si aprono in serie. Vogliamo ammettere che non basta il solo contenuto a spiegare il galleggiamento o l'affondamento di un'opera d'arte? (...) La paurosa decadenza di Weiss drammaturgo, dal „Marat-Sade“ in poi, ha finalmente il suo punto d'arresto. (...) Per noi che siamo convinti dell'importanza primaria del linguaggio (linguaggio come „sostanza costitutiva“, non come buccia formale di un'opera letteraria) tale ripresa appare evidente dal linguaggio stesso di questo „Hölderlin“: succoso, piacevole, di una rozza comunicativa, bello anche solo da guardare sulla pagina con le sue particolarità grafiche settecentesche. (...) Il personaggio di Marx è l'unico che parli in tedesco moderno, tra i tanti del dramma, Hölderlin compreso, che parlano un buffo e gustoso tedesco settecentesco. (...) Da un tal punto di vista questo „Hölderlin“, con tutto il suo innegabile valore di testo e il suo successo di spettacolo, ci sembra un'apparizione poco consolante, e non riusciamo a godercelo in serenità.*

<sup>77</sup> Vgl. Peter Weiss: Notizbücher 1971-1980. L. c. S. 759. Die wenigen Artikel, die 1977 anlässlich der italienischen Buchausgabe erschienen, neigten zu einer autobiographischen Interpretation des Textes. So wurde dem Autor entgegen eigener Aussage sowohl eine Identifikation mit Kafka als auch eine Projektion persönlicher Lebensumstände auf die Textvorlage unterstellt.

<sup>78</sup> Dabei ist anzumerken, dass die vom Suhrkamp-Verlag geführte Liste über die Aufführungen im italienischsprachigen Raum nicht deckungsgleich mit den Ergebnissen meiner Recherche ist.



Vorlesungsverzeichnisse moderner und zeitgenössischer deutscher Literatur der Universitäten von Bergamo, Bologna, Florenz, Pavia und Rom an, lässt sich feststellen, dass Peter Weiss, neben Hans Magnus Enzensberger, Rolf Hochhuth und Uwe Johnson, – bereits seit 1969 und verstärkt ab Mitte der 1970er Jahre – zu einem festen Bestandteil der Lehre geworden ist. Dabei stehen überwiegend die Dramen „Marat/Sade“, „Die Ermittlung“ und „Trotzki im Exil“ als Musterbeispiele dokumentarischen Theaters sowie die autobiographischen Erzählungen „Abschied von den Eltern“ und „Fluchtpunkt“ auf den Semesterplänen der germanistischen Fakultäten. Seit Mitte der neunziger Jahre ist Peter Weiss schließlich in den Unterricht staatlicher Schulen eingegangen, was in den letzten Jahren zu einer Reihe von Aufführungen im Raum Florenz, Turin und Alessandria geführt hat. Damit gehört Peter Weiss in Italien zum festen Kanon ausländischer Literatur.

Unübersetzt blieben die Werke mit der stärksten Bezugnahme von Weiss auf Dante: „Die Ästhetik des Widerstands“, das politisch jüngste Werk des Autors, und die „Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia.“<sup>79</sup> Insgesamt wurde dieser Aspekt von der italienischen Literaturkritik kaum wahrgenommen. Verwunderlich, da doch in Italien jeder „Pinocchio“ und die „Göttliche Komödie“ auswendig kennt, wie der Schauspieler und Regisseur Roberto Benigni einmal äußerte.<sup>80</sup> Auch der Maler und Filmemacher Peter Weiss ist in Italien wenig bekannt. Eine erste Weiss-Monographie erschien 1971 von Enrico De Angelis „Autobiografia di un intellettuale“, 1980 verfasste Antonio Pasinato „Invito alla lettura di Peter Weiss“, ein Beitrag zum Thema der Beziehung von Marxismus und Humanismus, und nach dem Tod des Dichters entstand 1985 eine umfassende Peter Weiss-Biographie „La zattera della Medusa“ von Roberto Rizzo.

Die Werke erschienen in hohen Auflagen und hatten einen rasanten Absatz. Das Verzeichnis mit den Verkaufszahlen des Turiner Verlages Einaudi aus dem Jahr 2000 zeigt, dass das Interesse an den meisten Werken von Peter Weiss Ende der 1970er Jahre rapide abnahm, eine

---

<sup>79</sup> Wie ich in einem Gespräch mit Enrico Gianni (Leitender Lektor der germanistischen Abteilung bei Einaudi) im Mai 2000 erfahren habe, ist eine Übersetzung des Werkes auf Grund seiner inhaltlichen wie formalen Komplexität nahezu ausgeschlossen. Er selbst hat sich an eine Übersetzung herangewagt, sieht aber Schwierigkeiten einer Publikation, da aus wirtschaftlichen Gründen kein Interesse des Verlages bestehe: *Der Zug ist abgefahren*. Einen Versuch, das Werk auszugsweise zu übersetzen, unternahm auch Daniela Idra: *L'estetica della resistenza*. In: SEMESTRALE DI LETTERATURA. 8/15. 1997. S. 85-127.

Auch die Literaturwissenschaft nahm wenig Notiz von dem Werk. Immerhin erschien 1987 ein Aufsatz von Ferrari, Maria Laura: *L'Arte allo specchio. L'estetica della resistenza di Peter Weiss*. In: RIVISTA DI ESTETICA. Nr. 26-27. 1987.

<sup>80</sup> Roberto Benigni: „Disneys Version von Pinocchio ist Betrug“. Magazin der Süddeutschen Zeitung. Nr. 11. 14.3.2003. S. 18.

Entwicklung die mit der der Bühnenrezeption parallel lief.<sup>81</sup> Bemerkenswert ist die hohe Auflage der „Ermittlung“ mit knapp 50.000 verkauften Exemplaren; erstmals 1966 erschienen, kam bereits 1967 eine ökonomische Paperback-Ausgabe heraus. Dagegen fällt die ebenfalls hohe Auflage des „Marat/Sade“ mit ca. 21.000 Stück geradezu rapide ab. Doch auch von diesem Werk wurde schon wenige Monate nach seinem Erscheinen eine zweite Auflage gedruckt. Beachtlich ist auch die Verkaufszahl des „Lusitanischen Popanz“ mit 11.816 Büchern.<sup>82</sup>

Insgesamt steht damit Peter Weiss an die 122.000 Mal in den Bücherregalen der italienischsprachigen Leser – noch nicht inbegriffen die Zahlen der in anderen Verlagen erschienenen Werke oder die der Ausleihen stark frequentierter Bibliotheken.

Doch die Verkaufszahlen spiegeln den Bekanntheitsgrad der Stücke nicht immer verhältnismäßig wider. Vor allem durch die Vermittlungsarbeit der Theater wurde Peter Weiss über die Jahrzehnte zu einem nicht mehr wegzudenkenden festen kulturellen Bestandteil der italienischen Gesellschaft. Besondere Bedeutung nehmen dabei die Inszenierungen der Werke „Die Ermittlung“ und „Marat/Sade“ ein. Aber auch die Darbietung kleinerer Stücke, die innerhalb der politischen Strukturreformen des Theaters wirkten, sind oftmals spannend in Szene gesetzt worden. Erstaunlich sind hier vor allem die knapp 250 Aufführungen des Werkes „Mockinpott“.

Nach dem Tod des Autors 1982 erinnert der CORRIERE DELLA SERA unter dem Titel „Weiss, grande ispiratore di registi“ an die nachhaltige Wirkung dieses Autors auf die internationalen Bühnen.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Eine Liste mit den Verkaufszahlen sowie mit den Aufführungen befindet sich im Anhang.

<sup>82</sup> „Der Prozeß“, „Der Viet Nam Diskurs“, „Trotzki“, „Hölderlin“ sowie die drei Einakter „Mockinpott“, die „Versicherung“ und der „Turm“ folgen mit jeweils 3500 bis 6000 Exemplaren.

<sup>83</sup> Enzo Siciliano. In: CORRIERE DELLA SERA. 12.5.1982.

## 2. Die Theaterstücke

### 2.1. „Die Ermittlung“

*IL processo di Weiss è un processo ai nostri sistemi morali,  
al nostro modo di rappresentarci le cose,  
al nostro logoro sistema visivo,  
alla nostra mancanza di convinzione per vivere, al nostro disadattamento,  
alla nostra inconsapevolezza,  
alla nostra assenza. (Puecher)<sup>84</sup>*

Zwischen 1963 und 1965 widmete Peter Weiss einen Großteil seiner Studien dem Dante'schen Poem.<sup>85</sup> Zugleich waren es die Jahre, in denen sich der Autor intensiv das marxistisch leninistische Gedankengut aneignete, so dass er eine streng politische Interpretation des mittelalterlichen Werkes unternahm.<sup>86</sup>

In diesen Jahren entstand das Werk „Die Ermittlung“. Wie in der Dante'schen Hölle beschreibt Weiss hier Tyrannei, Ausbeutung und Korruption, allerdings durch die kapitalistische Gesellschaft – dem ‚zeitgenössischen Inferno‘. Doch nicht die Schuldlosen und Gequälten sind bei Weiss im „Paradies“, sondern die Verbrecher und Machthaber. So korrespondiert „Die Ermittlung“, die Peter Weiss in nur zwei Monaten schrieb und unter dem Titel „Paradiso“ an den Suhrkamp-Verlag gab, zum „Inferno“ der „Göttlichen Kommödie“ Dantes. Um das Werk jedoch zu einer schnellen Aufführung zu bringen, gliederte es Weiss auf Anraten des Verlages aus dem Zusammenhang des „Divina Commedia-Projekts“ aus und nannte es „Die Ermittlung“.<sup>87</sup>

So stand „Die Ermittlung“ ursprünglich im Zusammenhang eines größeren Projektes, einer Adaption der „Divina Commedia“ von Dante Alighieri.<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> Virginio Puecher: Notizen zu der Inszenierung „Die Ermittlung“ am „Piccolo Teatro di Milano“, 1967. In: Theaterarchiv des „Piccolo Teatro“ in Mailand.

<sup>85</sup> Vgl. dazu Peter Kuon: „... dieser Portalheilige zur abendländischen Kunst...“. Zur Rezeption der Divina Commedia bei Peter Weiss, Pier Pasolini und anderen. In: Peter Weiss Jahrbuch. Band 6. 1997. S. 43-67.

<sup>86</sup> Peter Weiss: Gespräch über Dante. In: Rapporte. Frankfurt am Main 1968. S. 148.

<sup>87</sup> Er tilgte den Prolog und unterließ die Bezeichnung der einzelnen Gesänge in „Canto“.

<sup>88</sup> Die Arbeit, 1965 geplant, sollte aus drei Teilen bestehen nach Motiven Dantes aus der „Divina Commedia“, dem wichtigsten didaktischen Werk des Mittelalters und der Renaissance. „Die Ermittlung“ ist der einzige ausgeführte Teil. Ihr gingen drei kürzere Arbeiten voraus, die Aufschluss über die Absicht des Autors gaben: „Meine Ortschaft“; „Vorübung zum dreiteiligen Drama Divina Commedia“; „Gespräch über Dante“. In: Rapporte. L. c.

Bei der „Ermittlung“ handelt es sich um ein Konzentrat der Materialien und Aussagen des Frankfurter Kriegsverbrecherprozesses (20. Dezember 1963 bis 20. August 1965). Peter Weiss stützt sich dabei auf eigens angefertigte Gedächtnisprotokolle und auf Prozessberichte in der Tagespresse. Er versucht nach einer zeitlichen Distanz von zwanzig Jahren die damalige Realität zu rekonstruieren und das System, das Auschwitz ermöglicht hat, rational zu analysieren.<sup>89</sup>

Obwohl sich der Autor in seinem Werk auf die pure Faktizität beschränkt, bleibt ihm Freiheit in Gliederung und Strukturierung des Materials, in der Anordnung und Verteilung der Figuren. Er wählt als poetische Ausdrucksform eine Anlehnung an das Oratorium. Die Schauspieler verkörpern jeweils mehrere Rollen.<sup>90</sup>

Sämtliche Darstellungsmittel sind streng reduziert, der Charakter ist statisch, die Sprache lakonisch, dicht und rhythmisiert. Die elf Gesänge sind jeweils dreifach unterteilt. Es entsteht eine Steigerung auf die beiden letzten Gesänge hin: Von der Ankunft im Lager bis zur kalkulierten Massenvernichtung. Dabei wird die zwielichtige Rolle eines Teiles der deutschen Industrie beleuchtet, die wirtschaftlichen Verflechtungen zwischen Auschwitz und der BRD, die nach Auffassung des Autors mindestens bis in das Deutschland der 1960er Jahre fortwirkten. Aber das Werk fragt nicht nur nach der Schuld des Kapitalismus, sondern auch nach den Mittätern und stellt die Frage nach der Austauschbarkeit von Mördern und Opfern.<sup>91</sup> Dabei geht es ihm nicht um individuelle Erlebnisse. Die Opfer bleiben mit Ausnahme von Lilli Tofler anonym. Die Täter sind ebenfalls durchnummeriert, auch wenn ihre Namen im Text auftauchen. Dem Autor geht es um die Struktur des Ereignisses, um das Prinzip, das erkannt werden soll. Angeklagter ist das „System“, das selbst keinen Namen bekommt. So wird das Werk allein durch Anordnung der Zeugenaussagen der spezifischen, ideologisch geprägten Geschichtsauffassung des Autors dienstbar gemacht, gibt aber vor, *nichts anderes*

---

<sup>89</sup> In Deutschland stellte sich die Aufarbeitung des Nationalsozialismus gleich nach dem Krieg in unmittelbaren Erfahrungsberichten dar, wobei die Autoren einen distanzlosen Blick zum Ausdruck brachten. In den sechziger Jahren wurde dann aus einem größeren zeitlichen Abstand auf die Ereignisse der Vergangenheit geblickt. Peter Weiss gestaltet in den Sechzigern Auschwitz selbst nicht als Szene, sondern sucht nach Formen „*die eine Reflexion und Erinnerung in der Distanz ermöglichen würden*“. Vgl. Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben. Berlin 1993. S. 67. f.

<sup>90</sup> Literaturlexikon: Kindler. Band 17. München 1988. unter Peter Weiss: Die Ermittlung. S. 510: *Die im Stück auftretenden achtzehn Angeklagten entsprechen den authentischen Personen und tragen ihre wirklichen Namen, während der gleichsam anonyme Chor, der über dreihundert Zeugen, auf neun (namenlose) Sprecher reduziert ist und Staatsanwaltschaft sowie Verteidiger nur durch je einen Vertreter repräsentiert werden. Die Zufälligkeit der Rollenverteilung wird damit unterstrichen.*

<sup>91</sup> Weiss richtet die Anklage nicht nur gegen die Verbrecher, sondern weist darauf hin, dass die Opfer und Verbrecher im gleichen System aufgewachsen sind, die gleichen brutalisierenden Erfahrungen gemacht hatten. Diese Feststellung läuft auf eine mögliche Austauschbarkeit von Mördern und Opfern hinaus. Die Frage nach Schuld und Unschuld ist bei Weiss eine Frage nach den Lebensumständen, nach der Gesellschaft und dem Gesellschaftssystem. Vgl. Peter Weiss: Rapporte 2. Frankfurt am Main 1971. S. 14-23.

[zu] enthalten als Fakten.<sup>92</sup> Die Ideologie des Nationalsozialismus ist für Weiss eigentlich nichts anderes als die des Kapitalismus.<sup>93</sup>

Die Angeklagten werden als Durchschnittsbürger geschildert, die ihre Verbrechen begehen konnten, weil in ihrem gesellschaftlichen System eine solche Handlungsweise normal geworden war. Durch Sprachfloskeln wie „nur meinen Dienst gemacht“, „dazu war ich nicht befugt“, „davon ist mir nichts bekannt“, versucht Weiss seine Bühnenfiguren mit einem ganzen System moralischer Werte zu verbinden. Die bürokratische Ausdrucksweise der Angeklagten deutet auf einen gigantischen Verwaltungsapparat hin, der hinter Auschwitz stand.<sup>94</sup>

Ort- und Zeitebene sind in der „Ermittlung“ in dreifacher Schichtung übereinander gelegt. Die Kursbuch-Redaktionsbemerkung zu den Frankfurter Auszügen lautete wie folgt: *Die Ermittlungen in Frankfurt handelten von drei Vorgängen: dem, was in Auschwitz, dem, was in Frankfurt und dem, was in einem Mann vorgegangen ist, der in Frankfurt war.*<sup>95</sup>

„Die Ermittlung“ ist eines der bedeutendsten Theaterstücke, das sich in die Kategorie des in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts als Dokumentartheater definierten Genres klassifizieren lässt.

Peter Weiss veröffentlichte „Die Ermittlung“ 1965 anlässlich des großen Frankfurter Auschwitz-Prozesses.<sup>96</sup> Bereits Wochen vor der Aufführung erzeugte sie eine überwältigende Resonanz.

Am 19. Oktober 1965 lag das Werk als Ausgabe des Suhrkamp-Verlages in Buchform vor, am selben Abend wurde es in mehr als einem Dutzend Städten Deutschlands und in London gleichzeitig uraufgeführt.<sup>97</sup>

In Westdeutschland führte die Urinszenierung Piscators, welcher den Standpunkt vertrat, wenn Deutschland den Mut zum Weiterleben haben wolle, müsse es vor Auschwitz in die

---

<sup>92</sup> Vgl. Peter Weiss: Die Ermittlung. Frankfurt am Main 1991. S. 9. Peter Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater. L. c. S. 91/92: Authentisches Material wird *im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet wiedergegeben*.

<sup>93</sup> Vgl. Peter Weiss: 10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt. In: Rapporte 2. L. c. S. 14-23 Und in: Notizen zum dokumentarischen Theater. L. c. S. 99. Hier formuliert er auch seinen Anspruch auf eine engagierte Literatur, die politisch nicht neutral bleiben kann und darf.

<sup>94</sup> Vgl. Peter Weiss: Die Ermittlung. L. c. z. B. S. 116.

<sup>95</sup> Peter Weiss. In: Kursbuch 1. Hamburg 1965. S. 202. zitiert nach Gerd Weinreich: Die Ermittlung, Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt am Main 1983. S. 27.

<sup>96</sup> Im August 1965 wurde der 20-monatige Nürnberger Prozeß gegen einige der Verantwortlichen des Konzentrationslagers Auschwitz beendet.

<sup>97</sup> Joachim Kaiser sprach in der Süddeutschen Zeitung (4/5.9.1965) von einer *Uraufführungssorgie* einem *typisch deutschen Versuch (...)* auf dem Theater *Ersatzentscheidungen herbeizuführen, während man sich um reale Sinnesänderungen herum drück[e]*.

Knie gehen,<sup>98</sup> zu Reaktionen von neofaschistischer Seite, danach folgten Reaktionen der Kulturpolitik und der Intellektuellen (jeglicher politischer Couleur).

Bei den Aufführungen handelte es sich sowohl um szenische Vorstellungen als auch um Lesungen des Textes. Parallel zu ihnen fanden öffentliche Podiumsgespräche über das Stück statt. Es folgten Inszenierungen, Hörspiel- und Fernsehfassungen in einem Großteils Europas und den USA. Das starke Interesse hielt auch im folgenden Jahr an. Doch 1967 verschwand das Stück fast vollständig von den deutschsprachigen Bühnen und wurde nur noch nachzöglich auf den Spielplan einiger ausländischer Bühnen gesetzt, unter ihnen auf den der italienischen. Damit begann eine der faszinierendsten Rezeptionsgeschichten der „Ermittlung“.

Als Hans Magnus Enzensberger 1966 dem italienischen Leser erstmals einen Auszug aus der „Ermittlung“ in einem monographischen Heft der Zeitschrift *IL MENABÒ*<sup>99</sup> vorstellte (den „Gesang der Lili Tofler“), bemerkte er, dass es sich um reinste Dokumentarliteratur handele: *Nello stesso istante in cui ha preso aperta posizione per „l'impegno“, Weiss ha prodotto un lavoro che si astiene da qualsiasi commento, da qualsiasi opinione, da qualsiasi giudizio, e che rinuncia addirittura alle possibilità estetiche della letteratura. In questa ascesi estrema c'è una parte di rassegnazione. La rinuncia include anche la lingua dello scrittore: la letteratura come storiografia diventa citazione; l'attacco alla società è insieme un ripiegare sul documento.*<sup>100</sup>

Als Reaktion auf diese, wie Eva Banchelli in ihrem 2000 erschienenen Aufsatz anmerkt, *reduktive und pauschale Definition, die aus einer Zeit stammt, in der Enzensberger mit Weiss eine heftige Kontroverse austrug,*<sup>101</sup> empörte sich der Literaturkritiker Antonio Manfredi. Die Behauptung, Weiss entziehe sich der ästhetischen Verantwortung, sei nicht haltbar: *Tutto questo avendo davanti, ecco che potremo sentire nell'„Istruttoria“ quella tensione straordinaria, quasi quel momento in cui il documento e la cronaca stanno per diventare atto consapevole di creazione poetica./È qui la forza, la novità di questa opera teatrale. E non è vero che Weiss stia dietro le quinte, che rifiuti le sue responsabilità estetiche, come dice Enzensberger, in chiave troppo banalmente marxista per essere persuasiva. Weiss s'è*

---

<sup>98</sup> Zitiert nach Mandrove. In: *LA CIVILTÀ CATTOLICA*. 1967. S. 577.

<sup>99</sup> Die Zeitschrift war der Wortführer der avantgardistischen Literatur. Sie wurde von Elio Vittorini und Italo Calvino herausgegeben. Das monographische Heft widmete sich dem Thema „Literatur und Geschichtsschreibung“. Peter Weiss war in der Ausgabe Nr. 9 dieser Zeitschrift 1966 als einer unter neun zeitgenössischen Autoren vertreten. Jedem dieser Literaten ging es um die Frage der Arbeitsmittel und Grenzen von Literatur sowie um die Aufgabe von Vergangenheitsbewältigung.

<sup>100</sup> Zitiert nach: Adelio Ferrero. In: *CINEMA NUOVO*. Nr. 184. November/Dezember 1966. S. 414.

<sup>101</sup> Eva Banchelli: Zur Peter Weiss-Rezeption in Italien. In: Peter Weiss Jahrbuch. Band 9. St. Ingbert 2000.

*impegnato, eccome. Ha anzi puntato su una ricostruzione dall'interno del fatto artistico; ne ha tentato le radici sul vero, nella cronaca;*<sup>102</sup>

Manfredis Kritik war repräsentativ für die allgemeine Wertschätzung dieses Autors in den folgenden Jahren. Die gesamte Literaturkritik rezensierte „Die Ermittlung“ als poetisches Meisterwerk.<sup>103</sup>

Eine erste vollständige Buchausgabe der „Ermittlung“ erschien Ende des Jahres 1966, unter dem Titel „L'Istruttoria“<sup>104</sup>, bei dem renommierten Verlag Einaudi, in der bekannten Theaterreihe „Collezione del Teatro“.<sup>105</sup>

Diese wurde unter anderem von Paolo Grassi<sup>106</sup> herausgegeben, einem der bedeutendsten Vertreter des europäischen Theaters.

Es ist bemerkenswert, dass „Die Ermittlung“ in dieser anerkannten Theaterreihe erschien. Denn noch knapp ein Jahr zuvor war der erste Roman von Peter Weiss mit dem Titel „Abschied von den Eltern“ in der unbekannteren und experimentellen Reihe „Ricerca letteraria“ veröffentlicht worden.<sup>107</sup> Wie Antonio Manfredi kommentierte, war damit der „Ermittlung“ 1966 bereits *pieno credito* gegeben worden, *concludendo „L'Istruttoria“ nei*

---

<sup>102</sup> Antonio Manfredi. In: IL PICCOLO-Trieste. 13.10.1966. Peter Weiss dazu: *Selbst wenn es [das dokumentarische Theater] versucht, sich von dem Rahmen zu befreien, der es als künstlerisches Medium festlegt, selbst wenn es sich lossagt von ästhetischen Kategorien, selbst wenn es nichts fertiges sein will, sondern nur Stellungnahme und Kampfhandlung, wenn es sich den Anschein gibt, im Augenblick zu entstehen und unvorbereitet zu handeln, so wird es doch zu einem Kunstprodukt, und es muß Kunstprodukt werden, wenn es Berechtigung haben will.* Vgl. Peter Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater. L. c. S. 96.

<sup>103</sup> Vgl. Claudio Magris. In: GAZZETTA DEL POPOLO. 2.10.1966; Guido Arato. In: IL SECOLO XIX. 14.10.1966; Alberto Blandi. In: LA STAMPA. 15.3.1967; Massimo Dursi. In: IL RESTO DEL CARLINO. 1.3.1967; Frederico Doglio. In: STUDIUM-Roma. März 1967; Stefanile. In: IL MATTINO. 19.4.1967; Renzo Tian. In: IL MESSAGGERO. 25.4.1967. Renzo Tian schrieb, während die Sprache und der Gestus Rolf Hochhuths' in seinem Werk „Der Stellvertreter“ von der italienischen Kritik als *schilleraggine* abgetan wurde, fände man umso mehr Genugtuung in der strengen Weiss'schen Dichtung. (...) *poesia ferma, gelida, antilirica per eccellenza, fatta di contemplazione, totalmente disancorata dal documento al quale apparentemente si ispira.*

<sup>104</sup> Peter Weiss: L'Istruttoria. Übs. Giorgio Zampa. Torino 1966. Der Titel der italienischen Ausgabe lautet „L'Istruttoria“. Giorgio Zampa macht darauf aufmerksam, dass die Übersetzung nicht die vollständige Bedeutung des deutschen Titels wiedergibt. Zwar wird der technisch-juristische Aspekt (*aspetto tecnico-giuridico*) deutlich, schließt aber die wichtigere Bedeutung im Sinne von *accertamenti dei fatti, di verifica pure essenziale del procedimento giudiziario tedesco* aus, wobei *verifica* sich auch auf die Arbeit des Schriftstellers beziehen könne, der die Wörter ordne. Vgl. Giorgio Zampa. In: Programmheft zu der „Ermittlung“ durch das „Piccolo Teatro di Milano“, 1967: L'Istruttoria. In: Theaterarchiv des „Piccolo Teatro di Milano“.

<sup>105</sup> Allgemein wurde die Übersetzung gelobt: *I versi liberi con cui l'autore dà valenza epica alla successione di accuse, testimonianze, imbarazzate difese, sono splendidamente restituiti dalla versione appassionata di Giorgio Zampa.* Gastone Geron. In: IL GIORNALE. 11.1.1993; Gian Maria Guglielmino. In: GAZZETTA DEL POPOLO. 1.3.1967: (...) *la traduzione lucida e sensibilissima.* Claudio Magris. L. c.: (...) *una splendida versione scarna ed essenziale che rende perfettamente la nitida e secca poesia di questa originalissima opera.*

<sup>106</sup> – zusammen mit Gerardo Guerrieri. In dieser Reihe wurde nicht zufällig 1976 als 200. Titel „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ von Brecht herausgegeben.

<sup>107</sup> Peter Weiss: Congedo dai genitori. Torino 1965. In der „Ricerca Letteraria 4“ bei dem Verlag Einaudi. Übersetzer: Francesco Manacorda.

*testi di più solido prestigio. Es sei das Verdienst Giulio Einaudis, Peter Weiss in Italien vorgestellt zu haben, che rappresenta l'inquieta coscienza tedesca del dopoguerra, insieme ad altri, con nobile impegno umano e sociale.*<sup>108</sup>

So etablierte sich der Dichter Peter Weiss in kürzester Zeit in der italienischen Literaturlandschaft.<sup>109</sup> In der Folgezeit kam es zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Prosaisten und vor allem dem Theaterschriftsteller Weiss in Italien.

„Die Ermittlung“ wurde in den letzten 40 Jahren in Italien acht Mal inszeniert: Die Erstaufführung fand 1967 im „Piccolo Teatro“ in Mailand statt. 1984, knapp 20 Jahre später, kam es dann zu einer Inszenierung des Teatro Stabile in Parma, die sich bis heute auf dem Spielplan hält und immer wieder aufs Neue ihre Aktualität beweist. Des Weiteren wurden kleinere szenische Bearbeitungen in Turin, Mantova und Bologna, Saluzzo, in Alessandria sowie in Florenz dargeboten. Insgesamt fanden bis heute weit über 500 Bühnenaufführungen dieses Stückes statt.

Die Auschwitz-Thematik wurde dem literarischen Publikum vor 1967 schon mehrfach nahegebracht. Zwischen 1945 und 1947 erschienen in Italien 55 Arbeiten, die Deportationserfahrungen in nationalsozialistischen Lagern zum Thema hatten.<sup>110</sup> 1947 publizierte der Turiner Verlag De Silvia „Ist das ein Mensch?“ von Primo Levi.<sup>111</sup> Als das Werk 1958 dann bei Einaudi erschien und zu einem Kassenerfolg wurde, begannen Einaudi und Feltrinelli internationale Holocaustliteratur der fünfziger Jahre zu drucken, wie etwa das Tagebuch der Anne Frank oder Léon Poliakov und von Lord Russell di Liverpool.<sup>112</sup>

1966 schließlich arbeitete Pieralberto Marchè gemeinsam mit dem Autor den Roman „Ist das ein Mensch“ zu einer Bühnenfassung um. Diese Theaterfassung des Werkes war am 19.11.1966 im Turiner Stabile, dem „Teatro Carignano“, unter der Regie von Gianfranco de

---

<sup>108</sup> Antonio Manfredi. L. c.

<sup>109</sup> Gianfranco Binni. In: IL PONTE-FIRENZE. 28.2.1967: *Peter Weiss è e sarà uno degli autori più importanti della seconda metà del novecento. Conoscevamo la sua intelligente sensibilità dal „Congedo dai genitori“, espressa con una tecnica narrativa straordinariamente stimolante, e la sua capacità di lavoro, sostenuta da una solida base ideologica, dal dramma „Marat-Sade“. „L'Istruzione“ è la prova decisiva del valore di P. W.*

<sup>110</sup> Vgl. Gian Maria Guglielmino. In: GAZZETTA DEL POPOLO. 15.3.1967; R. Gordon: Holocaust Writing in Context: Italy 1945-1947. In: The Holocaust and the text. Hrsg. Von: Andrew Leak. London 2000.

<sup>111</sup> Gordon. L. c. Primo Levis Werk nimmt laut Gordon dabei einen besonderen Platz ein, es sei eines der *most common generic traditional schoa of traditional representations of Hell, and in particular Dante's Inferno*. (S.38). Er stellt fest: *„The only „canonical“ text in the corpus is Primo Levi's account of his deportation to Auschwitz-Monowitz, Se questo è un uomo.* (S.33).



Bosio,<sup>113</sup> zu sehen und bekam einige Monate später, für die bedeutendste italienische Inszenierung den Preis des Istituto del dramma italiano verliehen.<sup>114</sup> 45 Schauspieler aus sieben von den Verbrechen des Nationalsozialismus betroffenen Nationen, Frankreich, Israel, Polen und Ungarn, sowie Italien, Deutschland und Österreich waren an der Produktion beteiligt. Dabei unterstrich eine Art „babylonische Sprachverwirrung“ *l'incomprensione degli uomini nell'assurdo universo creato dai nazisti*, wie Alberto Blandi berichtete.<sup>115</sup> Raul Radice sprach von „*una sacra rappresentazione profana, quasi un nuovo „autosacramentale“*“.<sup>116</sup> Diese Inszenierung öffnete das Bewusstsein für die Thematik der „Ermittlung“, die nur wenige Monate später in Italien folgte.<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> Einen umfassenden Überblick über die Holocaustdarstellung in der italienischsprachigen Literatur liefern Anna Bravo und Daniele Jalla: *Una misura onesta. Gli scritti di memoria della deportazione dall'Italia 1944-1993*. Milano 1994.

<sup>113</sup> Er war der Leiter des Teatro Stabile in Turin (1957-1968) und Begründer des Teatro dell'Università di Padova, das 1953 wegen einer provokativen Inszenierung Brechts' „Mann ist Mann“ geschlossen wurde. Er inszenierte auch viele Werke Brechts.

<sup>114</sup> Regie Gianfranco De Bosio, Giovanna Bruno und Marta Egri. Die Produktion entstand in Zusammenarbeit mit dem Verlag Einaudi, der hebräischen Gemeinde aus Mailand und dem Turiner Teatro Stabile. Eine detaillierte Analyse der Inszenierung liefert Claude Schumacher: *Staging the Holocaust. The Shoa in Drama and Performance*. Cambridge 1998. Vgl. auch Mario Raimondo. In: *AVANTI!*-Roma. 27.11.1966.

<sup>115</sup> Alberto Blandi. In: *LA STAMPA*. 20.11.1966.

<sup>116</sup> Raul Radice. In: *CORRIERE DELLA SERA*. 20.11.1966.

<sup>117</sup> Mario Raimondo verglich Levis Werk mit „Die Ermittlung“: *Eppure, su due linee drammaturgicamente tanto diverse, e malgrado che la saldezza e la chiarezza di Weiss non trovino confronto nella riduzione del diario di Primo Levi, si avverte in tutte due le opere la straordinaria capacità unificante di un tema che suggerisce una responsabilità generale e che riporta quindi alla radice della necessità e utilità di un teatro provocatore e di atti di coscienza*. Mario Raimondo. L. c.

### 2.1.1. „Piccolo Teatro di Milano“, 1967

Zwanzig Jahre nach seiner Gründung 1947, hatte das Piccolo Teatro eine ordentliche Bilanz aufzuweisen: Es hatte bis dato 120 Werke in 142 italienischen und 116 ausländischen Städten aufgeführt. Auf die Frage, welche Ideen noch nicht realisiert worden seien, antwortete der Intendant des Theaters, Paolo Grassi: *Il decentramento nella città, il decentramento di spettacoli e di presenze culturali, il decentramento nella provincia, il decentramento nella regione; (...) In senso assoluto io sono molto insoddisfatto.*<sup>118</sup>

Mit einer Inszenierung der „Ermittlung“ von Peter Weiss wurde dieses Vorhaben, neue Theaterplätze zu erobern und Theater als *servizio pubblico* zu begreifen in letzter Konsequenz umgesetzt.<sup>119</sup>

Die Erstaufführung der „Ermittlung“ durch das „Piccolo Teatro“ fand im Palazzo dello Sport in Pavia am 25. Februar 1967 statt.<sup>120</sup> Um das Werk einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, begab sich das „Piccolo“ nach den Wünschen des Autors<sup>121</sup> auf eine zweimonatige Tournee in über 40 verschiedene Städte und Dörfer,<sup>122</sup> wo die Aufführungen nicht nur auf der Theaterbühne, sondern *in ambienti popolari* und in öffentlichen Einrichtungen wie Sporthallen, Kongresssälen, Ausstellungshallen, Messezelten, ehemaligen Basiliken, in Stadien und unter freiem Himmel stattfanden.<sup>123</sup> Allein die Aufführung in Pavia zog ein Publikum von 5000 Zuschauern an zwei Abenden an.<sup>124</sup> Eine weitere Maßnahme, um die

---

<sup>118</sup> Paolo Grassi. *Quarant'anni palcoscenico*. A cura di Emilio Pozzi. Milano 1977. S. 213.

<sup>119</sup> Schon 1964 unternahm das „Piccolo“ erstmals dieses Experiment mit dem internationalen Erfolgsstück und Dokumentarwerk von H. Kipphardt: „In der Sache J. R. Oppenheimer“. Mit diesem Werk trat es in einem Zirkuszelt in Gratosoglio, in der desolaten Peripherie der Zementlager und im alten „Carcano“ in dem Corso di Porta Romano auf. Vgl. auch Paolo Grassi. In: Paolo Grassi. *Quarant'anni palcoscenico*. L. c. S. 214.

<sup>120</sup> Regie und Bühne: Puecher; Musik: Luigi Nono; Film: Cioni Capri; Darsteller: Edda Albertini, Gastone Bartolucci, Ugo Bologna, Giorgio Bonara, Fernando Caiati, Gino Girola, Gianni Mantesi, Bobo Marchese, Mario Mariani, Milly, Giancarlo Sbragia, Umberto Troni, Marcello Tusco, Remo Varisco.

<sup>121</sup> Peter Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater. In: *Rapporte 2*. L. c. S. 103: *Das dokumentarische Theater muß Eingang gewinnen in Fabriken, Schulen, Sportarenen, Versammlungsräume.*

<sup>122</sup> U. a. kam es zu Aufführungen in Ivrea, Neapel, Mailand, Genua, Turin, Alessandria, Pavia und in Rom im Palazzo dei Congressi. Vgl. Mariella Bettarini. In: *CITTÀ DI VITA*. August 1967.

<sup>123</sup> Bereits am 1.11.1966 kündigte Paolo Grassi in einem Brief an Peter Weiss dieses Vorhaben an: (...) *Lo spettacolo non verrà presentato in teatri normali ma in grandi „ambienti“ di capienza fra i tremila e i quattromila posti, a prezzi bassissimi, così da costituire delle grandi „assise popolari“ che si riuniscono intorno a questa riflessione pubblica così alta, severa, morale.* In: Peter Weiss-Archiv. Berlin.

<sup>124</sup> Gian Maria Guglielmino. L. c. Dem kulturellen Ereignis wohnte die größte Zuhörerschaft nach dem Krieg bei. Der Bürgermeister Pavias warb mit einem Manifest: (...) *una importante iniziativa culturale e civica, che si tiene sotto il suo patrocinio; la raccomanda ai concittadini e a tutti; alto e severo impegno civile.* Vgl. Lazzari. In: *L'UNITÀ*. 26.2.1967. Die Kritiker begrüßten die zahlreichen Aufführungen an Orten, die Menschenmassen zugänglich waren, wegen der großen Bedeutung, die man dem Werk zusprach: *Erano le parole, affilate come coltelle dure come pietre, a costruire la vera base della rappresentazione (...) non v'è dubbio che „L'Istruttoria“ è pezzo di primaria importanza che meritava una diffusione, raggiunta così capillarmente fra noi, sia in grandi*

Massen zu erreichen, waren niedrige Eintrittspreise. Tatsachen, die von der Kritik sehr begrüßt wurden.

Die Presse verglich die Aufführungen mit denen des antiken Griechenlands mit seinen großen Amphitheatern und deren öffentlichen und politischen Charakter, ähnlich dem mittelalterlichen Theater des *Vaudeville*, das im Zentrum einer Stadt auf einem großen Platz stattfand, um den sich das Volk versammelte.<sup>125</sup> IL SOLE etwa kommentierte: *Non si tratta infatti di recitare un testo per 500 o 1000 ascoltatori, ma di chiamare le moltitudine a fare testimonianza e a giudicare.*<sup>126</sup> Und Gian Maria Guglielmino berichtete nach der Aufführung im Mailänder Sportpalast über den enormen Erfolg: (...) *applausi a scena aperta e lunghe ovazioni alla fine per gli attori. Oltre duemila persone, strette nella platea e sulle gradinate del „Palazzo dello Sport“, hanno assistito ieri sera (...) una partecipazione sempre intensa e responsabile a un grande processo. (...) e infine un applauso lunghissimo e commosso (...) un sfogo del cuore, come una forma di „liberazione“ dall'incubo di un mondo disumano e inaccettabile (...).*<sup>127</sup>

Für die Darbietungen wurden Orte bevorzugt, in denen das Publikum als Kollektiv angesprochen werden konnte und sich der oratorische Charakter des Werkes am deutlichsten darstellen ließ.

Interessant war auch die Aufführung in Ferrara, in der gotischen Chiesa Santa Maria in Vado. Die weiträumige Säulenkirche mit Flachdecke und ohne seitliche Kapellen wurde mit einer riesigen Videoleinwand, fünf kleinen Telekameras, Steuerungsschränken und Projektoren bestückt. 1000 Zuschauer fanden Platz. Der damals zuständige Erzbischof Monsignore Natale Mosconi genehmigte dem „Piccolo Teatro“, obwohl diesem damals oft eine kommunistische Haltung vorgeworfen wurde, das Vorhaben. Laut Presse ein Zeichen für die „aggiornamento-Bestrebungen“ seit Papst Johannes XXIII. (Im Jahr 1210 hatte Papst Innozenz III. das Theater aus den Kirchen verbannt.) Zum ersten Mal gab das italienische Episkopat die Erlaubnis zu einer Aufführung in dieser Kirche, was zeigte, wie ernst der oratorische Charakter des Werkes

---

*sale di spettacolo che, nella casa di ognuno, attraverso il video.* Vgl. Mario Verdone. In: BIANCO E NERO. Nr. 6. 1967. S. 234.

<sup>125</sup> Federico Doglio. L. c.: (...) *come una comune memoria e un ammonimento.(...) Questo avvenimento culturale, che supera i confini dello spettacolo genericamente inteso e acquista un carattere che ci richiama alla mente il ricordo di ciò che fu nell'antichità e poi nel Medio Evo cristiano, il teatro inteso come rito, come occasione di comune presa di coscienza, di purificazione per una vita illuminata dalla moralità e dalla consapevolezza, riscatta la mediocrità della cronaca teatrale di questi mesi e ribalta l'attività del teatro europeo su un piano di autentica dignità.* Vgl. auch Stefanile. L. c.

<sup>126</sup> Frattini. In: IL SOLE. 10.5.1967.

<sup>127</sup> Gian Maria Guglielmino. L. c.

genommen wurde. „Die Ermittlung“ wurde inszeniert als eine Art moderne Passion, Spiegel der horrenden Dimension des Menschenmöglichen, schrieb Alfredo Orecchio.<sup>128</sup>

Schon bei der Erstaufführung 1967 hatte sich der Regisseur Virginio Puecher,<sup>129</sup> dessen Vater übrigens auch in Auschwitz ermordet worden war, die Frage nach den Möglichkeiten einer objektiven Darstellung gestellt. Der Untertitel „Oratorium in Elf Gesängen“ veranlasste ihn, einen feierlichen und abstrakten Stil zu wählen. Der Prozessort wurde im Sinne von Weiss und wie auch in der deutschen Piscator-Inszenierung nur angedeutet. Es wurden modernste technische Mittel eingesetzt: Mikrofone, Film, Tonbandaufnahmen sowie Projektionen von Diapositiven und einer Videoinstallation, bestehend aus fünf synchron geschalteten Fernsehapparaten.<sup>130</sup> Der Titel der jeweiligen Gesänge wurde weiß auf schwarz auf der Bühne eingeblendet.<sup>131</sup>

Mit diesen Mitteln sollte die Unaussprechlichkeit und Undurchdringbarkeit von Auschwitz demonstriert werden, da, nach Puecher, das Wort allein nicht mehr ausreicht, um das Grauen unmissverständlich zu machen: (...) *nella sua terribile scarnificazione, nella sua atrocità: gli occhi devono pure vedere (...) e imprimersele nella mente, cose che soltanto pochi uomini vivi hanno visto.*<sup>132</sup> Vor jedem Gesang wurden Filmausschnitte von Cioni Caproni eingeblendet, der mit der Kamera versuchte, die Lagerrealität einzufangen. (...) *seguire il camino degli Häftlinge, essere Häftling.* Damit sollte dem Publikum ein Stück Auschwitz nahe gebracht werden. Die Absicht war, mittels einer *visione oggettiva-soggettiva*, in dem Fall einer *riduzione fenomenologica*, zu zeigen, dass die Realität des funktionierenden Lagers in ihrem Wesen nicht Vergangenheit ist, sondern Teil unserer Realität, *attraverso le intuizioni della nostra coscienza.*<sup>133</sup> In Italien fand diese Zusammenarbeit von Fernsehen und Theater zum ersten Mal statt.<sup>134</sup>

---

<sup>128</sup> Alfredo Orecchio. In: PAESE SERA. 25.4.1967.

<sup>129</sup> Puecher selbst hatte als Widerstandskämpfer die „*Medaglia d'oro della Resistenza*“ verliehen bekommen.

<sup>130</sup> Die Bühne, konstruiert von René Allio, flankierten drei Gerüste, an denen die technischen Instrumente befestigt waren und die an die Wachtürme der Lager erinnerten. Drei Pulte: hinten links das des Verteidigers, seitlich die des Anklägers und Richters. Eine detaillierte Studie über die Bühnenplanung lieferte Danis Bablet: *Les voies de la création théâtrale*. Band 2. Paris 1970.

<sup>131</sup> Dies geschah ganz im Brecht'schen Stil. Von der Kritik wurde immer wieder auf die langjährige Erfahrung des „*Piccolo Teatro*“ mit Brecht hingewiesen. Der Einfluss sei in kultureller und ästhetischer Hinsicht bemerkbar. Die Musik war wie schon bei der Piscator-Inszenierung von Luigi Nono.

<sup>132</sup> Puecher: Notizen. L. c.

<sup>133</sup> Puecher: Notizen. L. c.

<sup>134</sup> Heute ist dies zu einem normalen Darstellungsmittel auf der Bühne geworden.

Die Schauspieler, in zeitgenössischer Kleidung, hielten Textbücher in der Hand, aus denen sie nahezu bewegungslos ablasen. Dabei wurden ihre Gesichter auf den Hintergrund der Bühne projiziert, so dass das Publikum mit dem Gesicht auf dem Bildschirm konfrontiert wurde. Gesichter von Angeklagten und Anklägern waren nicht zu unterscheiden.<sup>135</sup> Die Darsteller wurden so, im Sinne von Weiss, zu Stimmträgern ohne Emotionen und Gestik.<sup>136</sup> Die Presse sprach von *strumenti* und *tramite*.<sup>137</sup>

Die Musik von Luigi Nono<sup>138</sup> – beängstigende Klänge, die das Klagen der Opfer, das Heulen der Vernichteten hervorriefen – erklang als das Echo ihrer Worte.<sup>139</sup>

Der Verzicht auf Mittel des klassischen Theaters und der Einsatz von technischen Medien sollten den Theaterraum sprengen und damit die Universalität und die Aktualität der Thematik hervorheben. Die Aktualität werde, wie L'UNITÀ bemerkte, dadurch betont, dass die Bildschirme den Effekt von Spiegeln für den Betrachter hätten.<sup>140</sup> Die Verstärkung einer Geste durch den Bildschirm etwa sollte die Individualität des Darstellers bedeutungslos machen.<sup>141</sup>

Die Kritik konstatierte die technischen Installationen als äußerst wirksam, als Amplifikator von Sprache und Versform,<sup>142</sup> welche bei Weiss als Distanzierungsmittel fungieren, um

---

<sup>135</sup> Das Kommunikationsmittel „Fernsehen“, – die „*somma*“ della nostra „*visività*“ – soll zum einen bei der Informationsübermittlung helfen, zum anderen *estraniare i principali concetti ai quali si ispira l'opera di Weiss*. Vgl. Puecher: Notizen. L. c.

<sup>136</sup> Peter Weiss: Die Ermittlung. L. c. S. 9: Weiss wünscht, dass die Schauspieler *zu bloßen Sprachrohren* werden, dass mit sparsamen Regieanweisungen gearbeitet und der Gerichtssaal nicht nachgestellt wird, um so zu einer unverfälschten Darstellung der Realität zu gelangen.

<sup>137</sup> Massimo Dursi. L. c.

<sup>138</sup> Kommunist und Komponist ist das beliebte Begriffspaar, mit dem Luigi Nono etikettiert wird, der einer der wichtigsten Vertreter des modernen Musiktheaters ist. 1924 geboren, seit 1952 Mitglied der PCI (deren Hauptaufgabe zunächst die Bekämpfung aller faschistischen Tendenzen in Italien war), vertrat er die marxistischen Ansichten Gramscis, einer der größten Intellektuellen der PCI und gefährlichsten Exponenten der parlamentarischen Opposition und des offenen Kampfes gegen den Faschismus. Luigi Nono integriert Gramscis ideologische Position in sein künstlerisches Schaffen. Vgl. Mateo Taibon: Luigi Nono und sein Musiktheater. Wien-Köln-Weimar 1993. S. 43/44. Später verarbeitete Nono Teile der Musik im konzisen „*Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*“ (1966). Zur gedanklichen Nähe wiederum zwischen Weiss und Gramsci vgl. Matthias Köberle: Deutscher Habitus bei Peter Weiss. Würzburg 1999. S. 196 f.

<sup>139</sup> Peter Weiss äußerte in einem Interview mit der UNITÀ zur Musik von Luigi Nono: *Non un commento in scena (...) ma una partitura vera e propria, autonoma*. Arturo Lazzari. In: L'UNITÀ. 14.7.1965.

Luigi Nono komponierte 1965 für die Piscatorinszenierung der „Ermittlung“ an der Volksbühne Berlin die Musik. Vorab fand ein intensiver Gedankenaustausch zwischen Piscator und Weiss statt. Interessant war das räumliche Experiment, das mit dieser Aufführung verbunden war. Die Lautsprecher waren im gesamten Zuschauer- und Bühnenraum aufgehängt und gestellt. Die Basslautsprecher wurden unter dem Boden der Zuschauer installiert, so dass dieser selbst mit samt den Personen zum Vibrieren gebracht werden konnte, dies erzeugte eine ins *ungeahnte Extreme gesteigerte emotionale Gewalt*. Vgl. Mateo Taibon. L. c. S. 131.

<sup>140</sup> Aggeo Savioli. In: L'UNITÀ. 25.4.1967.

<sup>141</sup> Vgl. Gazonio. In: STUDI CATTOLICI-Milano. Juni/Juli 1967.

<sup>142</sup> Vgl. Odoardo Bertani. In: L'AVVENIRE D'ITALIA. 1.3.1967; Renzo Tian. L. c. Sie sei ein phantastisches Korrelat zur essentiellen, dichten und bescheidenen Sprache. Renzo Tian begrüßte die Darstellung zugunsten eines Dialoges mit dem Publikum. Der epische Stil der Rezitation im Zusammenspiel mit dem Fernsehen habe eine positive Wirkung auf die Kommunikation zwischen Bühne und Publikum: *(...) a partecipare a un rito che è insieme testimonianza e una presa di coscienza. E il pubblico è amaramente attanagliato da questo anti-*

Emotionen zu vermeiden und eine verallgemeinernde und abstrahierende Perspektive zu schaffen.<sup>143</sup>

In diesem Sinne sprach die Presse von einem neuen dramaturgischen Stil. Die Aufführung bringe etwas radikal neues, *profondamente drammatico e insieme gelido*, schrieb Francesco Bernardini.<sup>144</sup> 1995 schrieb Gianfranco Capitta über die italienische Erstaufführung: *Fu una vera bomba allora*.<sup>145</sup>

Die von Puecher vorgenommenen dramaturgischen Eingriffe wurden von der Presse unterschiedlich aufgenommen. Der Originaltext der „Ermittlung“ endet mit der Ablehnung des Prozesses durch den Angeklagten Mulka. Diese Negation sollte nach Peter Weiss an das Gewissen des Deutschlands von heute appellieren.<sup>146</sup>

Die dramaturgische Idee, die Inszenierung mit dem Ablesen der Zahlen von Opfern und Verbrechen von einer Tafel durch die Staatsanwaltschaft zu beenden, wurde von der Presse zwiespältig bewertet. Die kommunistische Kulturzeitschrift RINASCITA bedauerte, dass dem Text dadurch eine gewisse Strenge verloren gehe, ansonsten äußerte sie sich positiv: *È l'unico punto della bellissima regia di Puecher sul quale dissento; quello di non aver saputo troncato qui lo spettacolo, lasciando che il suo grido aspro risuonasse su questa violenza, ma di averne invece voluto sciogliere la durezza nella commozione dell'epigrafe che ricorda il numero dei massacrati, e i tre milioni periti ad Auschwitz. Lo spettacolo per il resto è tra i più significativi di questa stagione*.<sup>147</sup> Die Bolognesische Tageszeitung IL RESTO DEL CARLINO hingegen nahm die Idee durchgehend positiv auf, da in ihr ein unglaubliches

---

*spettacolo nel quale viene contemplato col distacco della tragedia uno dei più esecrandi e terribili momenti della nostra storia di sempre.* Den negativen Effekt einer solchen „Lesung“ beschrieb Mosca im CORRIERE D'INFORMAZIONE am 28.2.1967: Bei der Inszenierung gehe der poetische Gehalt verloren, der sich bei einer Lektüre enthüllt. Das Theaterstück fiele auf das ihm zugrunde liegende Dokument zurück, nicht zuletzt geschehe dies durch die Film- und Bildeinblendungen und die Art der Rezitation. Dieser Auffassung schloss sich LA CIVILTÀ CATTOLICA an. Vgl. Mandrove. L. c.

<sup>143</sup> So wurde auch die individuelle schauspielerische Leistung nicht beurteilt: Giorgio Polacco reiht die Darsteller alphabetisch auf, um festzustellen: *Qualcuno è più bravo, qualcuno meno, è ovvio: c'è chi scivola verso una pericolosa „immedesimazione“, chi sembra indulgere al patetico. Ma sarebbe ingeneroso stabilire – in uno spettacolo come questo – delle graduatorie di merito, considerando la passione, l'impegno e la dedizione che tutti hanno profuso nell'occasione.* Giorgio Polacco. In: IL PICCOLO-Trieste. 16.3.1967.

Gian Maria Guglielmino: *Ogni distinzione di merito collettivo, ci sembrerebbe nel caso assurda. Diciamo grazie a tutti.* Gian Maria Guglielmino. L. c.

<sup>144</sup> Francesco Bernardini. In: VOCE REPUBBLICANA. 7.2.1995.

<sup>145</sup> Gianfranco Capitta. In: IL MANIFESTO. 7.2.1995.

<sup>146</sup> Peter Weiss. Die Ermittlung. L. c. S. 196-199. Weiss selbst schreibt über die Zeugen, die in dem Stück auftreten und auf Seiten der Angeklagten tätig waren: *Sie können auch heute noch glauben, daß sie das Richtige taten, weil die Gesellschaftsordnung, unter der sie leben, sich nicht grundsätzlich geändert hat.* Peter Weiss: Rapporte 2. L. c. S. 45-50.

<sup>147</sup> Bruno Schacherl. In: RINASCITA. 10.3.1967.

Leiden zum Ausdruck komme, *una lunga, dominata sofferenza ma aperta alla fiducia o almeno alla speranza*.<sup>148</sup>

Die Regieabsicht war betont antikapitalistisch. Absicht war zu zeigen, dass das kapitalistische System die „Matrize“ für Auschwitz bildete und dass Auschwitz somit auch ein Teil der gegenwärtigen Gesellschaft sei, nicht nur der Deutschen, sondern aller kapitalistischen Länder.

Das Theater kehre somit zu seiner ursprünglichen Aufgabe zurück, um, wie Puecher formulierte, als *Spiegel und Sprachrohr von Ort und Zeit* zu fungieren.<sup>149</sup> Das Stück habe die Aufgabe, der Gesellschaft *nel modo più immediato* die jüngste Geschichte auf eine Art und Weise vor Augen zu führen, dass sie sich ihr nicht mehr entziehen könne. Mit dieser Inszenierung werde das Publikum aufgefordert, ein moralisches Urteil zu fällen.<sup>150</sup>

Sowohl der Regisseur als auch der Autor wollten anhand von Auschwitz zeigen, dass der Völkermord der Nationalsozialisten eine rationale Entscheidung von Menschen war und damit ein wiederholbares Phänomen, das sich auf bestimmte soziale und politische Strukturen zurückführen lässt. Ihr Hauptanliegen war, die aktuelle politische und soziale Ordnung zu kritisieren, zu bezeugen, dass die Gesellschaft von damals auch die Gesellschaft von heute ist: *I personaggi di Weiss non sono pazzi, non sono dei dementi ammalati, non sono dei monomaniaci, ma sono individui appartenenti alla classe dirigente (...) Auschwitz non si può racchiudere in una formula (...). Auschwitz è un momento necessario della nostra cultura. Ne facciamo parte anche noi*.<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> Massimo Dursi. In: IL RESTO DEL CARLINO. 22.3.1967.

<sup>149</sup> Virginio Puecher. In: Programmheft. L. c. 1967. L. c.: (...) *al suo compito originario di „Specchio“, di portavoce del suo tempo, di luogo dove il popolo compie un suo rito sociale*.

<sup>150</sup> Ebenda bezog das „Piccolo Teatro“ Stellung zur jüngsten Geschichte und den Aufgaben des Theaters, als dessen höchste Funktion es sein soziales und bürgerliches Engagement sieht.

<sup>151</sup> Puecher: Notizen. L. c.

Puecher interpretiert diese Auffassung von Weiss vor allem aus dem Schluss, in dem der Angeklagte, als Stellvertreter der Angeklagten schlechthin, seine Verbrechen mit der Entschuldigung des Gehorsams zu verteidigen sucht. Diese in der Schwebe zu lassen, sei tragischer als ein Urteil: *Perché sposta il termine del dibattito e lo rimanda sino a noi e oltre a noi*. Des Weiteren schrieb Puecher in seinen Aufzeichnungen, dass von dem Tag an, an dem die Opfer Auschwitz überlebt haben, sie von Weiss einer latenten Komplizenschaft angeklagt werden: *Il loro assistere, il loro vivere, il loro sopravvivere non è mai disgiunto in Weiss da una latente accusa di complicità. Spesso la loro identificazione con gli imputati è impressionante. (...) Nessuno può uscire dai Lager con le mani pulite. Tutti gli stessi prigionieri, devono essere degli esecutori (...). In questo modo si arriva alla identificazione più volte sottolineata dell'aguzzino e del prigioniero*. Puecher: Notizen. L. c.

Eine Publikumsäußerung an dem Abend: *Certo, anche gli ebrei non hanno fatto una bella figura*. Mit dieser Bemerkung ist die Frage nach der Austauschbarkeit von Opfern und Mördern angesprochen, die Frage nach der Schuld und Mitschuld, wie sie Weiss u. a. schon in „Abschied von den Eltern“, in „Fluchtpunkt“, „Meine Ortschaft“ und in den Dante-Arbeiten zum Ausdruck bringt. Anonymer Zuschauer. In: RELAZIONE ARTE-Roma. 10.5.1967.

Die Rechnung ging auf. Pari schrieb am 20.4.1967 in der UNITÀ kurz nach der Premiere: Weiss erhebe mit seinem Werk eine direkte und differenzierte Anklage gegen das kapitalistische System. Er zeige, dass die Wurzeln von Auschwitz in unserem Gesellschaftssystem liegen und decke gezielt die ideologische Struktur des Verhaltens der Verbrecher auf.<sup>152</sup> Aggeo Savioli bemerkte am 25. April in der gleichen Zeitung in dem Artikel „Ecco la società crea il Lager“: Beeindruckend sei der intellektuelle Wert des Werkes. Das Werk bezeuge, dass das Naziregime Kind der kapitalistischen Gesellschaft sei: *La chiave di volta sta, secondo noi, nell'affermazione che nei massacri, negli abomini, nelle depravazioni del lager non v'era nulla di misterioso, di insondabile. Essi furono il prodotto di una società, la società capitalistica, che aveva partorito il regime nazista, suo figlio legittimo.*<sup>153</sup> Und das nicht nur, indem der Autor auf die Zusammenarbeit von Nationalsozialismus und deutscher Industrie aufmerksam mache, sondern zugleich auf die Grundregel des Kapitalismus, d. h.: die Ausbeutung. IG Farben und andere hätten damals kooperiert und überlebt, diese Tatsache gehe am deutlichsten aus der „Ermittlung“ hervor.<sup>154</sup> So schrieb auch Bruno Schacherl in der RINASCITA am 10. März 1967: Weiss klage die tabuisierten Namen des Deutschland von heute an: die tödliche Ausbeutung der Häftlinge durch IG Farben, Krupp und Siemens. *Le loro leggi di oggi sono le loro leggi di allora, quelle che determinavano la selezione di deportati in base al „contingente“ necessario di mano d'opera, e la fabbrica della morte non è organizzata a ben vedere in mondo diverso dalle loro fabbriche „civili“.*<sup>155</sup>

Die gleiche Auffassung vertrat auch der Übersetzer des Werkes, Giorgio Zampa. Im Vorwort der italienischen Ausgabe schrieb er: *Non sono parole, quando si dice che Auschwitz continua ancora dentro e intorno a noi.*<sup>156</sup> LA CIVILTÀ CATTOLICA lobte das kunstvolle Finale, in dem die Kernaussage des Buches liege. Nachdem der Ankläger dem Angeklagten die Fortsetzung der alten Gesinnung vorwirft, schließt das Drama mit der Selbstverteidigung des Angeklagten. Der Angeklagte bringt den wirtschaftlichen Erfolg als Beweis dafür, dass die

---

<sup>152</sup> Pari. In: L'UNITÀ 19.4.1967. In diesem Sinne bemerkte Edoardo Fadani. In: L'UNITÀ. 12./16.3.1967: *Raramente il teatro è riuscito ad essere, in così esatta misura, documento umano e civile come „L'Istruttoria“ di Peter Weiss (...) uno degli spettacoli più sconvolgenti che siano mai stati prodotti.* Gottardo Blasich. In: LA CIVILTÀ CATTOLICA. Nr. 3-4. 1970. S. 265: *L'analisi della situazione non si perde nella vacua contestazione della totalità del sistema, come spesso accade a movimenti giovanili d'avanguardia culturale e teatrale. Ovvero: se la generalità del sistema viene denunciata, ciò accade attraverso l'esame di circostanziate situazioni di rottura che esprimono nello stesso tempo una forza repressiva e violenta e un tenace impulso alla liberazione.*

<sup>153</sup> Aggeo Savioli. L. c.

<sup>154</sup> Ebenda. Vgl. auch Ghigo De Chiara. In: AVANTI! 25.4.1967.

<sup>155</sup> Bruno Schacherl. In: RINASCITA. 10.3.1967.

<sup>156</sup> Giorgio Zampa. In: Prefazione zu L'Istruttoria. Torino 1967. S. 11.



Vergangenheit überwunden sei und vergessen werden sollte. Indessen wird dem Zuschauer bedrohlich klar, dass, was zu Auschwitz geführt hat, in der Gegenwart fortexistiert.

Die Kritik war mehrheitlich der Meinung, dass das Theater mit dieser Inszenierung eine neue Funktion erreicht hatte, indem es den Bürger verpflichtete und den Zuschauer in eine aktuelle Diskussion einbinde, der er sich nicht entziehen könne: *Il pubblico si trova davanti alla esemplificazione di fatti ai quali deve corrispondere con il suo stato emotivo, con la sua maturità civile assumendo la sua responsabilità.*<sup>157</sup> Das Theater spreche das Gewissen eines jeden an und seine kollektive Verantwortung. Roberto De Monticelli schrieb in seinem Aufsatz mit dem Titel „Auschwitz mahnt das Gewissen Europas“ von *einer Pilgerfahrt des Gewissens in die Erinnerung des Schreckens.*<sup>158</sup>

Durchgängig hob man die Wichtigkeit des politischen und ethischen Gehaltes hervor.<sup>159</sup> Man war begeistert und erstaunt über die konkrete Darstellung der Zusammenarbeit von scharf kalkulierender Industrie und Nationalsozialismus.<sup>160</sup> Nur wenige Kritiker warfen dem Autor vor, den Inhalt ideologisch aufgeladen zu haben. Wie etwa LA CIVILTÀ CATTOLICA, sie schrieb 1967: Weiss habe die Grenzen zwischen künstlerischer Bearbeitung und reiner Dokumentation ausgereizt, er habe die Auschwitz-Thematik als Vehikel benutzt für politische Propaganda: *È stato detto che nulla egli avrebbe aggiunto di suo alla composizione del dramma; che nella „Istruttoria“ non vi è parola che non si possa rintracciare nei verbali del*

---

<sup>157</sup> Anonym. In: L'UNITÀ. 23.3.1967. Mario Raimondo. In: LA FIERA LETTERARIA. 16.3.1967: *Il risultato di questa volontà di comunicazione e di unificazione del rito è dato dalla partecipazione del pubblico, dalla sua consapevolezza ed emozione. Ed è proprio questo elemento che allontana dall'occasione ogni possibilità di discorso strettamente „teatrale“, per spostarci verso i grandi territori dell'impegno civile e comunitario.* Cor. In: GIORNALE DI PAVIA. 28.2.1967: *L'opera è estremamente espressiva, aggressiva finanche: scuote gli animi dalla cima alle radici suscitando emozioni e rapimenti assai intensi. (...) una passione moderna.* Vgl. auch Alberto Blandi. In: LA STAMPA. 15.3.1967.

<sup>158</sup> Roberto De Monticelli: *Passa per Auschwitz la coscienza europea.* In: IL GIORNO. 16.11.1967: *Pellegrinaggio della coscienza ai ricordi dell'orrore.*

<sup>159</sup> Rodolfo Paoli. In: IL TEMPO. 20.12.1966: *Infine è importante che sia stato un tedesco a stendere questo spietato atto d'accusa contro dei tedeschi. C'è tutta una tradizione per cui dallo stesso popolo, a cui sono da attribuirsi fatti di una crudeltà mostruosa, sorge sempre qualche voce che li denuncia con la più tenace precisione. E alla fine, sino ché, se non in Germania, fuori d'Europa ha ancora vita l'antisemitismo e il genocidio, un lavoro come quello di Peter Weiss può essere un monito solenne.* Franco Antonicelli. In: RADIOCORRIERE-Torino. 2.10.1966: *Ecco il caso in cui il teatro serve più dei libri: è un appello pubblico, un'azione che coinvolge nello stesso momento tutti quanti, solleva giudizi personali e collettivi insieme. (...) Nella cronaca la sentenza c'è stata. Ma „L'istruttoria“ non è la semplice registrazione di una cronaca. È il dramma della responsabilità umana, del contegno degli uomini, risentito in termini universali, riproposto nelle fondamentali domande. (...) Resta comunque il valore altamente educativo – ma, nel nostro caso, anche estetico – di questo dramma di Weiss.* Stefanile. L. c.: *Ed è direi, uno spettacolo indispensabile alla nostra stessa nozione di libertà, alla responsabilità che abbiamo, in ogni momento, di difenderla contro chi vorrebbe insidiarla, rubarla in nome di una ideologia, di un fanatismo di destra o di sinistra sul filo della ferocia, del sadismo, della malvagità.* Vgl. auch Salvo Ponz de Leon. In: LA VOCE REPUBBLICANA. 7.11.1967; C. P. In: IL POPOLO-Roma 1965; Massimo Vecchi. In: VITA. 5.1.1967.

<sup>160</sup> Pari. In: L'UNITÀ. 4.4.1967 und 19.4.1967; Gigo De Chiara. L. c. lobte: *Questo è il senso più alto, anche sotto l'angolazione morale, che si ricava da „Istruttoria“.*

*processo. E non vi è chi volentieri non gli faccia credito, anche perché, nel cumulo di fatti così agghiaccianti, ogni intervento letterario sarebbe stato superfluo. Ma ciò non toglie che al mosaicista o manipolatore di collage non rimanesse tanto di margine, da far trapelare qualche accenno a personali interessi ideologici e vere prese di posizione, non da tutti percepibili a causa delle predominanti impressioni di orrore e di rivolta, delle quali il testo è fertilissimo.*<sup>161</sup>

Auch der Stellenwert, den die Literaturkritik dem Stück in der italienischen und europäischen Literaturgeschichte einräumte, war groß. Pari schrieb in L'UNITÀ, zwei Monate nach der Erstaufführung, das Stück sei für die italienische Bühnenlandschaft von theaterpolitischer Bedeutung. „Die Ermittlung“ werde viele Jahre auf das italienische Theaterleben als ursprünglicher und unentbehrlicher Bezugspunkt einwirken. Es sei eines der revolutionärsten Werke, die jemals geschrieben worden seien: *L'istruttoria di Peter Weiss è un fatto che inciderà per molti anni sulla vita del teatro italiano come un punto di riferimento originale e indispensabile per chiunque voglia liberarsi dalle strettoie di un teatro inteso chiuso e specialistico, ambientato tra pareti false di una scenografia e recitato con istrionismo.*<sup>162</sup>

Bruno Schacherl sprach in der literarischen Fachpresse von einem Schlüsselwerk in der Entwicklung des modernen Theaters,<sup>163</sup> und Giorgio Polacco bezeichnete den Autor am 16.3.1967 im PICCOLO-Trieste als den unbestrittenen Führer der jüngsten deutschen Dramaturgie.<sup>164</sup> Die Poesie des Werkes passe sich an die dunklen Zeiten an, von denen schon Bertolt Brecht sagte:

*Was sind das für Zeiten, wo*

---

<sup>161</sup> Mandrove. L. c. S. 578. Man hätte dem Publikum die Thematik auch über ein christliches Verständnis näher bringen können: *Vedere e far vedere Cristo che ha sofferto, sanguinato e agonizzato in tanta martoriata umanità.* Denn mit dem Bild des leidenden Christus hätten wir nicht nur Auschwitz begreifen können, sondern auch den Völkermord Stalins, die Unterdrückung der ungarischen Bevölkerung, den Eisernen Vorhang, Hiroshima und Nagasaki.

Tatsächlich betonte Weiss in seinen Arbeitspunkten zum dokumentarischen Theater seine Parteilichkeit. Dort vertritt er seinen antikapitalistischen Standpunkt und die Befürwortung einer sozialistischen Gesellschaftsordnung, die seine Arbeiten beeinflussten. Vgl. Rapporte 2. L. c. S. 14-23.

<sup>162</sup> Pari. In: L'UNITÀ. 20.4.1967. Ghigo De Chiara. In: AVANTI!-Roma. 29.10.1967. Das Theater habe seine „volkstümliche Seele“ wiedergefunden, schrieb Ghigo De Chiara: (...) *i modi drammaturgici di Weiss costituiscono oramai l'unica alternativa (o, comunque la più seria) a quelle vive forme di ricerca che, in Europa come in America, postulano il disimpegno. O, meglio, che tentano – attraverso le mediazioni metaforiche – un impegno assoluto certo più alto ma sicuramente rischioso nel senso di un lungo rinvio della possibilità che il teatro ritrovi la sua „anima popolare“, la sua capacità di persuasione di massa.*

<sup>163</sup> Bruno Schacherl. L. c.: (...) *testo chiave nell'evoluzione del teatro moderno.* Das Werk habe einen hohen moralischen Anspruch und eine leidenschaftliche Kraft zur Anklage. Alfredo Orecchio. L. c.: Alfredo Orecchio schrieb von dem bedeutendsten dramatischen Zeugnis der europäischen Nachkriegszeit. Das Werk sei für die Menschheit eine *promulgazione di pericolo*, man müsse es als *dramma della verità* begreifen. Vgl. auch Gazoni. L. c.

<sup>164</sup> Giorgio Polacco. L. c..

*Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist*

*Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!*<sup>165</sup>

Noch im Mai 1967 wurde die Inszenierung im Fernsehen ausgestrahlt.

Die italienische Erstszenierung der „Ermittlung“ in Italien löste eine Lawine von Stellungnahmen auch zum poetischen Gehalt des Werkes aus, dem besondere Aufmerksamkeit zuteil werden soll:

Auch innerhalb des Dokumentartheaters wurde dem Werk ein besonderer Stellenwert eingeräumt. Man bemerke eine Veränderung der Bearbeitung des vorliegenden Materials dahingehend, dass sich über die Reproduktion des nackten Dokumentes hinaus eine poetische Ausdrucksform zeige und damit nach Virginio Puecher eine reine Dokumentation zu Poesie geworden sei: *„L'Istruttoria“ ha sugli altri recenti esperimenti di teatro-testimonianza (ad esempio, „Il caso Oppenheimer“ di Kipphardt) un solo ma decisivo vantaggio: qui il documento diventa poesia. Una poesia, asciutta e tagliante nella sua oggettività. Attraverso questa poesia di Auschwitz, entra nel teatro un nuovo „Inferno“.*<sup>166</sup>

Damit gehe das Werk über die Grenzen des Genres Dokumentartheater eindeutig hinaus, konstatierte Mario Raimondo in der FIERA LETTERARIA: *Opera tipica per la definizione di teatro-documento, di teatro politico, „L'Istruttoria“ di Peter Weiss ne rompe, insieme, ogni limite; i suoi undici canti segnano una operazione poetica che „integra, anzi approfondisce, i dati della storia“ come ha scritto Giorgio Zampa.*<sup>167</sup> Auch Roberto De Monticelli vertrat die Ansicht, dass das Werk den dokumentarischen Realismus überhole. Das Werk lasse sich weder an die Seite Kipphardts noch Hochhuts stellen. Es handele sich um Theater im Sinne der Griechen: Ritus, Opfer, Katharsis: *Questo concentramento, per la forza dei fatti evocati e la carica poetica-morale che vi immette l'autore si dispone quasi naturalmente, quasi per conto suo, secondo le linee dell'oratorio. Ecco dunque che ognuno di questi canti-dibattito, di questi canti-interrogati diventa un tema diverso dell'unica, grande sinfonia funebre di Auschwitz; è superato cioè ogni realismo documentario. (...) È teatro come lo intendevano i Greci: rito, sacrificio catartico. Andrebbe rappresentato negli stadi.*<sup>168</sup> Und IL MESSAGGERO empfand die Klassifikation als Dokumentarstück derart deplaziert, dass er

---

<sup>165</sup> Damit spricht Brecht die fragwürdige Position der Poesie in der Zeit des Nationalsozialismus an.

<sup>166</sup> Puecher zitiert nach dem Programmheft. L. c.

<sup>167</sup> Mario Raimondo. L. c. Vgl. z. B. auch Aldo Trifiletti. In: LA VOCE REPUBBLICANA. 21.4.1967. Es war Piscator, der als Erster 1967 im Zusammenhang mit der Uraufführung von Ritus sprach.

äußerte, es gebe nichts, was von dieser Theaterform weiter entfernt sei als das Werk von Weiss: *Nulla di più distante da alcuni recenti esempi di teatro cronaca come „Il Vicario“ di Rolf Hochhuth o „Il caso Oppenheimer“ di Kipphardt.*<sup>169</sup>

Bei der „Ermittlung“ handelt es sich um ein dokumentarisch-politisches Theaterstück und ein Kunstprodukt gleichermaßen. Beide Faktoren müssen bei einer Bewertung des Werkes berücksichtigt werden. Das eine Element ist das der Mitverantwortlichkeit einer ganzen Nation, die passiv einer unmenschlichen Politik assistiert hat. Das andere ist ästhetischer Natur und unmittelbar an das vorangehende gebunden. Ist es möglich, muss man fragen, eine solche Thematik, das Phänomen Auschwitz, literarisch zu behandeln? Und wenn ja, ist es legitim, inhaltlich und formal so zu verfahren, wie es Weiss getan hat?

Die Frage, die viele deutsche Kritiker verneinten, ob es überhaupt möglich ist, mit und über Auschwitz Belletristik zu schreiben, wurde in Italien ausnahmslos bejaht.

Im Gegensatz zu der These eines deutschen Kritikers wie Adorno, der bemerkte, es sei *barbarisch, (...) nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben,*<sup>170</sup> war man in Italien bereit, die Behandlung des Themas Auschwitz in poetischer Form zu akzeptieren. Das Oratorium war, nach Arturo Lazzari, *creazione artistica autonoma*, effektiver als jedes Geschichtsbuch oder Dokument.<sup>171</sup> Weiss habe das Dokument poetisch und intellektuell bearbeitet. 1965 schrieb

---

<sup>168</sup> Roberto De Monticelli. L. c.

<sup>169</sup> Renzo Tian. L. c.; Giorgio Polacco. L. c.: (...) *Sbaglierebbe di molto, però chi ascrivesse „L'istruttoria“, sulla base della sua fedeltà storica, a quel filone genericamente denominato „teatro-documento“, o „teatro-cronaca“ che nella stessa Germania ha dato recentemente „Il Vicario“ di Hochhuth, „I plebei provano la rivolta“ di Grass, „Il caso Oppenheimer“ di Kipphardt. Ciò che separa decisamente „L'istruttoria“ da questi esempi ricordati, e che l'innalza di parecchie spanne, è la presenza della poesia; versi liberi, secchi, spesso brevissimi, d'una sillaba addirittura: una poesia schiva e altera, che tende a rinnegare continuamente se stessa, una poesia agghiacciante ma contenuta, casta e severa come un silenzio. Una poesia adatta ai „tempi oscuri“ in cui viviamo, quando „la parola innocente è stolta, una fronte distesa vuol dire insensibilità“. Una poesia di cui parlava, con accenti dolorosi, Brecht: „Quali tempi sono questi, quando – un dialogo sugli alberi è quasi un delitto – perché su troppe stragi comporta silenzio!“* Anonym. In: SIPARIO. Nr. 258. 1967. S. 5: *Per raggiungere la sua piena efficacia, il teatro documento non può strettamente limitarsi a un montaggio di fatti grezzi. (...) Tra i drammaturghi recenti, Peter Weiss è certamente il solo ad averlo capito. (...) L'istruttoria è, come lui stesso l'ha definita, un „collage didattico“; da un lato, l'opera gioca sulla distanza che separa il presente (Francoforte e la società neocapitalistica tedesca) dal passato; dall'altra, è montata secondo un metodo di ripartizione rigorosissima e deliberatamente artificiosa (che si riferisce alla struttura della Divina Commedia).* Italo A. Chiusano schrieb 1976 in seiner „Storia del teatro tedesco moderno“: *Se l'Oppenheimer era stato, del teatro-documento, l'esempio più secco, pulito, protocollare, L'istruttoria ne era quasi il poema, la laica gigantesca cattedrale, tanto da dar l'impressione che, più che di una raccolta di deposizione verbali, si trattasse di un fatto creativo, anche se contenuto entro i limiti più severi.*

<sup>170</sup> Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft. In: ders., Gesellschaftstheorie und Kulturkritik. Frankfurt am Main 1975. S. 65. Das Diktum von der Unmöglichkeit einer Lyrik nach Auschwitz revidiert er dann in der „Negativen Dialektik“ Vgl. Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Frankfurt am Main 1982. S. 335.

<sup>171</sup> Arturo Lazzari. In: L'UNITÀ. 27.9.1967.

Die kühle poetische Sprache, den trockenen und essentiellen Stil der „Ermittlung“ empfand man als adäquat. Man lobte den Stil des Oratoriums mit seiner Statik und der Vermeidung theatralischer Gesten, zugunsten einer

der SIPARIO anlässlich der Stuttgarter Inszenierung unter Peter Palitzsch: „*Auschwitz a teatro?*“ *era il tema della talvolta rotonda svoltasi il mattino dopo la rappresentazione. L'interrogativo era duplice: si doveva e si poteva rappresentare questa tragedia? (...) Che il teatro debba far ricordare Auschwitz, non è solo necessario fino a quando gli assassini vivono ancora in mezzo a noi, e che il teatro lo può fare, lo ha dimostrato la rappresentazione di Hans Peter Palitzsch a Stoccarda.*<sup>172</sup> Das Verdienst des Stückes liege in der Darstellung des Grauens mit poetischen Mitteln.<sup>173</sup> Es gebe keine literarische Form, die diesem Schrecken besser hätte Ausdruck geben können.<sup>174</sup> Ivan Delliber schrieb, Weiss habe die tragische Lagerrealität evoziert, in dem er die Realität habe zum Leser sprechen lassen. *Se questo è vero Peter Weiss ha scritto uno delle più alte opere di poesia che siano mai state scritte.* Oder mit Worten Pasolinis: *(...) che la realtà si esprime da sola; e che la letteratura non è altro che un mezzo per mettere in condizione la realtà di esprimersi da sola anche quando non è fisicamente presente. Cioè la poesia non è che un 'evocazione', e ciò che conta è la realtà evocata, che parla da sola al lettore, come ha parlato da sola all'autore.*<sup>175</sup>

LA CIVILTÀ CATTOLICA sprach von einem Symbolcharakter, den die Verbrechen von Auschwitz in dem Werk bekämen.<sup>176</sup>

AVVENIRE bemerkte trotz reiner Dokumentation eine leidenschaftliche Stellungnahme: *Il dialogo a versetti, o a lasse, ha un andamento quasi ieratico, e in questa misura tecnica, in questa sintassi di parlato scandito stringe un'ansia di capire e un furore d'aver capito, che sono il suo tono.*

---

sachlichen Darstellung. Es ergebe sich bereits aus der Wahl der Thematik. *Il Weiss evita non solo il gesto teatrale, ma il tono che sappia di pathos, di rampogna, di polemica.* Vgl. G. V. Amoretti: „L'istruttoria“ di Weiss. In: L'ITALIA CHE SCRIVE. November 1966.

<sup>172</sup> Giorgio Porro. In: SIPARIO. Nr. 235. 1965.

<sup>173</sup> Renzo Tian. L. c.: *E la maggior singolarità del dramma è proprio questa: che da una materia fornita interamente della realtà sia nato un dramma anti-realistico, dove la nuda parola poetica è sovrana. (...) agghiacciante impalcatura di razionalità che governa questo universo del crimine.*

<sup>174</sup> Alberto Blandi. In: LA STAMPA. 1.3.1967: *Nessuna forma letteraria potrebbe esprimere meglio l'orrore di quella, appunto, che scaturisce di per sé dai documenti di un processo con ventitré imputati, decine di avvocati e duecentocinquanta testimoni di ogni parte d'Europa.* Das Werk erinnere an Primo Levi und auch an Dante Alighieri: *I libri sono numerosi, ma come non ricordare, a questo punto, 'Se questo è un uomo' di Primo Levi, che i torinesi conoscono anche nella riduzione scenica dello Stabile?*

Guido Arato. L. c. Weiss, der eine Rekonstruktion des Gerichtssaales ablehne, habe mit dem Oratorium eine ästhetisch und engagierte adäquate Form gefunden: *Ciò che del resto, s'accorda la forma scelta per domare la scottante materia: l'oratorio, un „genere“ nel quale il pathos tragico, quando c'è, più che esplodere in corali invettive si traduce, per bocca dei protagonisti e dello storico, in accenti di superiore distacco non poteva riproporsi che così, per mezzo di parole, sulla scena, la mostruosa vicenda di Auschwitz: ossia, in modi che esaltano il significato emblematico di persone e cose attraverso una volontaria mortificazione del tono (...) un impegno costante, che è estetico e morale insieme.*

<sup>175</sup> Ivan Delliber. In: NUOVA GENERAZIONE. 19.3.1967.

<sup>176</sup> Mandrove. L. c. Vgl. auch Gottardo Blasich. L. c. S. 265.

In Italien machten nur die wenigsten Rezensenten ihre Zweifel geltend und fragten nach der Legitimität einer solchen Darstellungsweise, während diese Thematik in Deutschland bereits im Vorfeld der Aufführungen diskutiert wurde.<sup>177</sup>

Eine Erklärung dafür, dass das italienische Publikum das Werk unbefangen als Artefakt aufnahm, suchte 1972 Erika Salloch, dem *Zuschauer in einem Land, in dem sogar viele Analphabeten Dantes Divina Commedia auswendig können, [sei] die Parallelstruktur der Ermittlung zugänglicher (...), als in anderen Ländern, (...) dadurch [verschiebe sich] die Basis der Kritik.*<sup>178</sup> Auf den ersten Blick scheint diese These plausibel. Doch tatsächlich wurde die intensive und langwierige Auseinandersetzung von Peter Weiss mit Dante Alighieri von der italienischen Literaturwissenschaft und auch sonst lange Zeit so gut wie nicht beachtet. Vielmehr scheint ein anderer Grund, den Erika Salloch anführte, zuzutreffen; nämlich, dass die Italiener frei von Schuldgefühlen seien und sich von daher nicht in ihrer Reaktion zwischen Ästhetik und Politik *durchzuwinden* bräuchten.<sup>179</sup> Besonders im Vergleich zu der Debatte, die sich um den „Stellvertreter“ von Rolf Hochhuth entfachte, in welcher die italienische Nation ausgesprochen befangen reagierte und sich kaum um den ästhetischen Charakter des Werkes kümmerte, ist die Unbefangenheit bemerkenswert, mit der sie nun die ästhetischen Faktoren der „Ermittlung“ aufnahm und positiv bewertete. Der deutschen Kritik wurde von Seiten der Italiener vorgeworfen, die ästhetische Bewertung ideologisch vorbelastet vorgenommen zu haben: *È curioso e interessante, però, notare come partendo da concezioni che vogliono essere tutte e soltanto di critica estetica e tecnica, si può rischiare di fare il gioco di coloro che, non già per motivi estetici ma politici, vogliono che la letteratura, l'arte, il teatro non si occupino, nel modo di Weiss, del passato della Germania e dei delitti che gettano sulla sua classe dirigente, sulla borghesia, le ombre di una immensa colpa. (...) Una 'istruttoria' che andava al di là delle intenzioni e delle conclusioni del processo, quasi a sottolineare che esso dovesse, in realtà, essere rifatto, in ben altro modo. E una 'istruzione' rivolta a tutti, perché le verità si facesse palese nella sua tragica dimensione collettiva.*<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> Vgl. Auschwitz auf dem Theater? Ein Podiumsgespräch im Württembergischem Staatstheater Stuttgart am 24. Oktober 1965 aus Anlass der Erstaufführung der „Ermittlung“. In: Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Hrsg. von: Stephan Braese. Frankfurt am Main 1998. S. 71-98. Kritisch zu der Form äußerten sich in Italien die Wenigsten, wie Franco Rinaldini. In: LA RIVISTA TRIMESTRALE. Nr. 24/25. 1966/67. S. 670: *Weiss non è che un artefice di libretti d'opera, di sceneggiature teatrali, diciamo così, che non possono vivere senza l'indispensabile completamento spettacolare. (...) Egli intelligentemente suppone e imposta i suoi temi, lasciandoli poi impallidire allo stato di traccia, di set „down“.* Gli manca la capacità di districare praticamente dalle situazioni e dai personaggi quei significati lirici e umani che fanno l'organica pienezza della poesia. Pullini. In: IL RESTO DEL CARLINO. 3.6.1967: *Weiss manca la capacità di sintetica interpretazione.*

<sup>178</sup> Erika Salloch: Peter Weiss' Die Ermittlung. Zur Struktur des Dokumentartheaters. Frankfurt am Main 1972. S. 160.

<sup>179</sup> Erika Salloch. L. c. S. 159.

<sup>180</sup> Lazzari. L. c.

Erst Anfang der Neunziger setzte eine Aufarbeitung der faschistischen Vergangenheit Italiens ein.<sup>181</sup>

So nahm die Presse diese Form der kritischen Dokumentation begeistert auf. Sie sah in ihr einen effektiven Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung mit aufklärerischer und pädagogischer Wirkung. Das Stück spreche die ethische Verantwortung eines jeden an und mache auf aktuelle Problemstellungen aufmerksam. Die Bearbeitung von Weiss sei ausgesprochen differenziert. Es handele sich bei dem Autor um einen *wahren Dichter für das Volk*, um einen *vero poeta civile*.<sup>182</sup>

Inhaltlich wie formal war die Inszenierung ein Novum.

20 Jahre später resümierte der CORRIERE DELLA SERA noch einmal, Millionen von Menschen hätten damals in der Mailänder Inszenierung von 1967 vor einer schrecklichen Entdeckung gestanden - den Verbrechen des Holocaust. Ein unwiederholbares Ereignis habe eine kollektive Reflexion erzeugt, einerseits die antike Tragödie ins Gedächtnis gerufen, andererseits eine Beteiligung erweckt, die sonst nur großen Popkonzerten zukomme. *Quasi alle soglie del fatidico Maggio, per migliaia di studenti, per migliaia di „ragazzi degli anni sessanta“ costituì probabilmente l'occasione di una presa di coscienza politica*.<sup>183</sup>

Die Literaturzeitschrift LETTURE rief 1987 ebenfalls die einmalige Wirkung dieser Inszenierung auf das italienische Publikum von 1967 in Erinnerung: *Le consuetudini teatrali del pubblico di casa nostra venivano, forse per la prima volta, rotte di fronte a quel materiale drammatico pieno di atroci scoperte. In un momento storico vicino a consapevolezza sociali*

---

<sup>181</sup> Ende der achtziger Jahre setzte eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Holocaust ein. Es erschienen Werke von dem katholischen Historiker Vittorio Giuntella („Il nazismo e il lager“, 1980); Saverio Panchieri („Massimiliano Kolbe, santo del secolo“, 1982); Susan Zuccotti (L'Olocausto in Italia, 1988); Liliana Picciotto Fargion (Il libro della memoria. Gli ebrei deportati dall'Italia (1943-1945), 1991); Gustavo Ottolenghi („La mappa dell'inferno: tutti i luoghi di detenzione nazisti dal 1933 al'45“, 1992); Elio Costantini („Edith Stein: profilo di una vita vissuta nella ricerca della verità“, 1995); Gustavo Ottolenghi („Arbeit macht frei: il lavoro forzato nei lager“, 1995). Auch erschienen auf dem Buchmarkt eine Reihe Übersetzungen von Memoiren überlebender Lagerhäftlinge (Vgl. Nicole Janirgo. In: IL TIRRINO. 13.2.1987.) und belletristische Literatur dieses Genres erobert die italienischen Bühnen, wie z. B. „Andorra“ von Max Frisch. Kino und Fernsehen erschlossen sich ebenfalls die Thematik, lieferten mit den Filmen „Schindlers Liste“ von Spielberg, „Dybuck“ von Moni Ovadia oder „La vita è bella“ von Benigni reichhaltige Dokumentationen über die Shoah. Doch noch 1994 schrieb der CORRIERE DELLA SERA: *Si può approvare, a condizione che la memoria si accompagni al giudizio. In Germania una parte del lavoro di indagine sul periodo prenazista è già stata compiuta, con reazioni violente. In Italia siamo ancora lontani dallo studio dell'epoca prefascista*. Claudia Provvedini. In: CORRIERE DELLA SERA. 29.1.1994. Erst 2001 erschien von Susan Zuccotti: Il Vaticano e l'Olocausto in Italia. Milano 2001.

<sup>182</sup> Massimo Dursi. L. c.

<sup>183</sup> Renato Palazzi. In: CORRIERE DELLA SERA. 30.1.1987.

di nuova entità fu un incontro importante con una realtà crudissima che scatenò la riflessione collettiva.<sup>184</sup> L'UNITÀ zeigte sich nachhaltig beeindruckt von der Kraft und dem Einfluss dieses Theaters auf das Bewusstsein einer ganzen Nation: *L'istruttoria sembrò, allora, il processo ad un'intera nazione in cui, a distanza di vent'anni, si riapriva una ferita, ancora difficile da rimarginare. Fu un grosso choc: il teatro come impegno civile, testimonianza in presa diretta sulla realtà.*<sup>185</sup>

### 2.1.2. „Teatro Stabile di Parma“, 1984

1984 veranstaltete das Teatro Stabile von Parma eine Neuinszenierung.<sup>186</sup>

Was hatte den Regisseur Gigi Dall'Aglio<sup>187</sup> und seine Gruppe 20 Jahre nach der italienischen Premiere und 40 Jahre nach den Lagerereignissen dazu bewegt?

Die Motivation der 40- bis 50jährigen Schauspieler bestand nun darin, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen und einer an der Erinnerung unbeteiligten Jugend diese geschichtliche Epoche ins Bewusstsein zu rufen.<sup>188</sup> Und das in einer für diese Thematik neuen und ungewöhnlichen Theatersprache. Die Schauspieler sollten den Text nicht mehr wie 1967 ablesen, sondern *attuare e attualizzare*. Denn der Unterschied von damals zu heute, erläuterte der Regisseur, liege vor allem im Publikum, das damalige hatte noch eine lebendige Vorstellung von der Tragödie, das heutige nicht mehr: *I giovani sanno poco, per sentito dire, dell'olocausto e dei campi di sterminio; alcuni li ignorano del tutto*. Die Leitfrage der Gruppe lautete nun: *Come si può fare riemergere oggi questo tema?*<sup>189</sup>

Das Ungewöhnliche der Darbietung war, dass zum einen durch die Lesung eines Textes von Pasolini die Bezugnahme von Peter Weiss auf Dante hervorgehoben wurde, dass zweitens das Publikum stärker eingebunden wurde und drittens Requisiten, Songs usw. eingesetzt wurden. Außerdem erfolgte eine erhebliche Kürzung des Textes.

---

<sup>184</sup> Francesca Maschietto. In: LETTURE. Nr. 6/7. 1987. S. 526.

<sup>185</sup> Mario Scualti. In: L'UNITÀ. 31.1.1987.

<sup>186</sup> Der Inszenierung liegt die Einaudi-Ausgabe in der Übersetzung Giorgio Zampas zu Grunde. Der Spielplan der „Compagnia del Collettivo“ di Parma bewegt sich zwischen 1970 und 1980 auf der Suche nach fundamentalen Werken der internationalen Dramaturgie. Die vorgesehenen Rollen: 18 Angeklagte, neun anonyme Zeugen, Richter, Verteidiger werden auf neun Schauspieler verteilt. So geben die Schauspieler einer dreifachen Figurenzahl Leben, die ihrerseits zum Teil bereits mehrere Zeugenaussagen referieren.

<sup>187</sup> (\*1943) Gründer einer der ersten Theaterkooperativen in Italien „Compagnia del Teatro Collettivo“, des „Teatro Due“, des „Teatro Stabile di Parma“ und des internationalen Theaterfestivals in Italien.

<sup>188</sup> Roberto De Monticelli. In: CORRIERE DELLA SERA. 29.5.1985.

<sup>189</sup> Gigi Dall'Aglio in einem Interview mit Virgilio Celletti. In: AVVENIRE. 24.4.1997.



Gleich zu Beginn der Inszenierung hört der Zuschauer ein vom Band eingespieltes Prosafragment der „Divina Mimesis“ von Pier Paolo Pasolini.<sup>190</sup> In diesem Fragment wird die Hitler'sche Hölle mit der von Dante verglichen.<sup>191</sup> Eine Stimme kündigt an, dass wir durch jenen Ort geführt werden, der nichts anderes ist als die Welt selbst.<sup>192</sup> Das Publikum schreitet gemeinsam mit Pasolini und Dante Schritt für Schritt in das zeitgenössische Inferno hinab.

Während der Text von Pasolini zu hören ist, beginnt auch schon die Dynamik des Geschehens. Der Zuschauer wird sofort konkret in den Ablauf des Abends eingebunden, und zwar indem er unmittelbar nach Einlass in das Theater durch die Schminkräume der Schauspieler geführt wird. Dort wohnt er der Maskierung der Darsteller bei, um danach, unter Körperkontakt mit den Schauspielern, in einen dunklen Raum gedrängt zu werden, wo er Zuschauer und Opfer zugleich ist.<sup>193</sup>

Aus dem Publikum heraus lösen sich die Akteure, als wolle man zeigen, dass in diesem Moment alle dabei waren: Täter, Opfer und Zuschauer. Die eigentliche Ermittlung, der wahre Prozess beginnt, wenn der Raum durch ein Band abgetrennt wird. Das Publikum findet sich nun einer Bühne gegenüber. Ein fragiles Wesen<sup>194</sup> malt auf den Fußboden mit Kreide einen Plan von Auschwitz. Das Publikum nimmt Platz. Die Selektion der Juden findet vor seinen Augen statt.<sup>195</sup>

---

<sup>190</sup> Pier Paolo Pasolini: „La Divina Mimesis.“ Torino 1975.

<sup>191</sup> Gigi Dall'Aglio: *Io credo che rappresentare o assistere alla rappresentazione dell'Istruttoria sia come scendere all'inferno. Per questo usiamo, come prefazione-prologo un brano di Pasolini in cui si parla di Hitler e dell'inferno del capitalismo maturo.* M. P. C. In: L'UNITÀ. 5.12.1989.

Der Autor Pasolini durchquert das Inferno Dantes mittels der eigenen kulturellen Formation *emotiva ed esistenziale*. Das Inferno, so Pasolini, sei bereits von Hitler beschrieben worden: *E così l'inferno che cercheremo ora di descrivere è quello che è stato semplicemente già descritto da Hitler. È attraverso la sua politica che l'irrealtà si è veramente mostrata in tutta la sua luce.* Der erste Abschnitt aus der „Divina Mimesis“ von Pasolini beginnt: *Intorno ai quarant'anni mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita...* . Aus dem Prolog zur „Divina Mimesis“. Zitiert nach dem Programmheft zu der „Ermittlung“ durch das „Teatro Stabile di Parma“, 1985. In: Theaterarchiv des „Teatro Stabile di Parma“. S. 1.

<sup>192</sup> Aus dem Prolog zur „Divina Mimesis“. Zitiert nach dem Programmheft zur Inszenierung. L. c. *In quella oscurità, per dire il vero, c'era qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità, se vogliamo, quella davanti alla quale non c'è più niente da dire. (...) in un luogo che altro luogo non è che il mondo. Oltre noi non andremo, perché il mondo finisce col mondo.*

<sup>193</sup> Masolino D'Amico. In: LA STAMPA. 18.2.1995: (...) *l'espedito qui rimane, stabilisce negli spettatori una specie di subliminale coscienza di gruppo che li predispone a identificarsi con i deportati.*

<sup>194</sup> Vgl. Valeria Ottolenghi. In: L'UNITÀ. 27.4.1984: (...) *un fragile essere (...).*

<sup>195</sup> Franco Quadri. In: LA REPUBBLICA. 5.2.1995. Franco Quadri erinnert dieser erste Teil der Inszenierung an das „Théâtre du Soleil“, wo sich die Schauspieler für schreckliche Konfrontationen vorbereiten. Er beschreibt ihn folgendermaßen: Die Inszenierung sei *linear e sensitivamente potente*, die Regie beabsichtige keine Theatervorstellung zu liefern, sondern *intende indicare il percorso per una partecipazione, che inizia infatti facendo entrare gli spettatori ad camerini a vista, simili a quelli del Théâtre du Soleil, dove gli attori si preparano a terribili confronti.*

Wie L'UNITÀ schrieb, wird das Publikum damit aufgefordert, Zeuge zu werden einer langen Reise in die Nacht der Un-Menschlichkeit.<sup>196</sup>

In jeder Szene werden Lagerrequisiten vor das Publikum getragen, Gegenstände die auf den Völkermord verweisen: Ein paar Schuhe, ein zerfleddertes Buch, ein Eimer, Essensrationen, Kinderspielzeug, Photos, Kleider, Bücher, Brillen. (...) *ogni piccolo dettaglio, ogni elemento apparentemente insignificante acquista un valore completamente estraneo alla logica del buon senso (...) Non c'è più rapporto tra significato e significante: ogni elemento si trasforma in questo terrificante gioco al massacro se nella stessa ciotola si beve e si urina, se nella stessa stanza si mangia e si defeca*, schrieb Stefano Fucelli.<sup>197</sup> Wie dem im Programmheft beigefügten Regiebuch zu entnehmen ist, handelte es sich um Reliquien jener vergessenen Existenzen.<sup>198</sup>

Ein Pianist spielt Musik der Epoche, ironische Kabarett-Arien, Brecht'sche Songs.<sup>199</sup> Als Partitur dienen Fotos der KZ-Inhaftierten.<sup>200</sup>

Die dunkle Wand im Hintergrund nimmt verschiedene Funktionen an, sie evoziert die Vorstellung eines Exekutionsortes, dient als Schreibtafel für die makabren mathematischen nazistischen Diagramme des Massakers und für die Ankündigungen der Gesänge. Aber sie ist vielleicht auch, wie Eva Banchelli schreibt, eine „*tabula rasa*“ des Vergessens und der Unwissenheit.<sup>201</sup>

Die Inszenierung endet, indem die Zuschauer während der letzten Szene dazu aufgefordert werden, den Saal zu verlassen, während die Angeklagten noch unentwegt ihre Unschuld beteuern.

Mit dieser Inszenierung wird das Stück in seinem oratorischen Charakter aufgebrochen, es wird ein bewegliches, dynamisches Spiel auf die Bühne gelegt, mit einer Reihe von

---

<sup>196</sup> Mario Scualti. L. c.

<sup>197</sup> Stefano Fucelli. In: GAZZETTA. 5.5.1999.

<sup>198</sup> Vgl. Programmheft zur Inszenierung. L. c.

Hierzu auch Genia Schulz: Der Tod in den Texten von Peter Weiss. In: MERKUR 43/2. 1989. S. 1048-1055. (Der Tod als Schlüsselmotiv).

<sup>199</sup> Aggeo Savioli. In: L'UNITÀ. 28.5.1985.

<sup>200</sup> Dies ist noch einmal eine Anspielung auf die „Divina Mimesis“ von Pasolini. Vgl. Jürgen Wöhl: Intertextualität und Gedächtnisstiftung. Die „Divina Commedia“ Dante Alighieris bei Peter Weiss und Pier Paolo Pasolini. Frankfurt am Main 1997. S. 81 f. Hier schreibt Jürgen Wöhl über die Bedeutung der „Iconografia ingiallita“ als Gedächtnisstiftung – das Foto als Erinnerungsträger.

<sup>201</sup> Eva Banchelli. L. c.

Bewegungen, plötzlichen-brutalen Lichteinfällen, schwarzen Schatten, auf- und zufallenden Türen. Die unvorstellbare Alltäglichkeit des Lagerlebens<sup>202</sup> wird in einem schnellen Rhythmus inszeniert.<sup>203</sup>

Durch Straffung des Textes und Erhöhung des Sprechtempos wird die Aufführung von ca. drei Stunden in Mailand auf 75 Minuten reduziert.

Die Reaktion des Publikums ist ausgesprochen sensibel. Es hat keine konkrete Vorstellung mehr von den Verbrechen und reagiert auf die naturalistische Darstellung,<sup>204</sup> die Geschwindigkeit und den harten Rezitationsstil. In fast jeder Aufführung fallen Zuschauer in Ohnmacht.<sup>205</sup> Die Inszenierung zielt somit bewusst auf eine emotionale Teilnahme ab. Zugleich fordert sie zur Reflexion über den ethischen und politischen Gehalt des Stückes auf. Ein Rezensent der UNITÀ berichtete, der Zuschauer erlebe eine starke emotionale Partizipation und werde zugleich zu einer Reflexion über die ethischen und politischen Werte nach der Stunde Null aufgefordert: *Non sappiamo dire altro di questa messa in scena che con estremo rigore e semplicità, con lucido distacco e pulizia di gesti e situazioni (...) ci fa attraversare momenti di forte partecipazione ed emozione, e invita a ripercorrere la nostra stessa educazione sentimentale, gli ideali etici e politici del dopo catastrofe. Si resta lì inchiodati dall'orrore, partecipi e insieme impotenti. (...) Viene quasi da ripensare ai versi di un tragico antico: il silenzio è dolore ma anche il racconto è dolore.* Die dramatische Struktur des Stückes erzeuge Gemütszustände und Ereignisse, die kaum beschreibbar seien, *in forma di oratorio, di via crucis laica e lucida, grazie alla sua estrema semplicità di costruzione. Così L'istruttoria si fa anche inno alla vita, alla sacralità della persona umana, al di là di qualsiasi fede o ideologia.*<sup>206</sup> Mario Scualti schrieb, das Regiekonzept scheine soweit aufzugehen. Einerseits das Alltägliche des Lagerlebens zu inszenieren und andererseits zu den distanzierten Tönen des Gerichtsverfahrens zurückzukehren sowie das Einbinden des Publikums seien von äußerster Effektivität.<sup>207</sup>

---

<sup>202</sup> Anonym. In: PANORAMA. 1.3.1987: *Ma la grandezza del testo sta soprattutto nel recupero per traslazione dell'inimmaginabile quotidianità dei lager e nel quadro stupefatto di un'umanità capace di adattarsi a ogni estremo.* Vgl. auch Franco Quadri. In: LA REPUBBLICA. 5.2.1995 und 26.4.1997.

<sup>203</sup> Vgl. z. B. Odoardo Bertani. In: AVVENIRE. 29.5.1985: *Dinamica, incalzante e imperterrita serie di deposizioni attorno ad un evento che tutti, in fondo, vorrebbero rimuovere.*

<sup>204</sup> Vgl. Anna Cremoni. In: HYSTRIO. Nr. 2. 1994. S. 34.

<sup>205</sup> Gastone Geron. In: IL GIORNALE. 27.5.1985.

<sup>206</sup> Mario Scualti. L. c. Vgl. auch Odoardo Bertani. In: AVVENIRE 13.1.1993: *Lo spettacolo è di rara efficacia estetica e nobiltà interiore. Offre motivi seri non per accuse, ma per riflessioni sull'essere umano e sul suo deviare.*

<sup>207</sup> Flavia Foradini. In: IL SIPARIO. Nr. 466. 1987. S. 62.

Während 1967 das Publikum nach der Mailänder Inszenierung anschließend noch diskutieren wollte, bleiben die Menschen 1984 verzweifelt und sprachlos, sie sind schockiert und stumm. Über die Empfindungen, welche die Inszenierung auslöst, berichtet LETTURE folgendermaßen: *Sentire, canto dopo canto, il racconto di quelle atrocità suscita un'emozione intensa, che confina con il rifiuto, con la voglia di farli tacere e di non sapere. (...) Ma la proiezione su di noi mette in moto meccanismi che rivelano la crudeltà nascosta nel profondo, la miseria di ciascun uomo alle prese con la propria sopravvivenza. Si esce inquieti, con l'urgenza profonda di confermare rispetto a valori di umanità, senza dei quali, abbiamo visto, c'è l'inferno. (...) Il potenziale drammatico, reso con una sostanziale immobilità scenica, assale il pubblico come uno shock. (...) Uno spettacolo duro ma di ineccepibile 'rigore artistico e morale'.*<sup>208</sup> Ähnliche Beschreibungen lassen sich in zahlreichen Kritiken wieder finden.

Die Witwe des Autors, Gunilla Palmstierna-Weiss, die das Stück 1994 im Rahmen einer von Franco Quadri koordinierten und vom Goetheinstitut initiierten Konferenz sah, äußerte sich ebenfalls sehr positiv: *Era la prima volta che la vedevo realizzata come dramma, invece che come oratorio. (...) il teatro a gradinate degradanti che rendono la scena ancora più chiusa e ossessiva, la stessa luce angosciante, crepuscolare, di quando si sviene (...) Tutto molto efficace.*<sup>209</sup>

Im Gegensatz zu den Inszenierungen der sechziger Jahre, die auf Nüchternheit in der Darstellung der Fakten abzielten, um die nötige Distanz zu den jüngsten verdrängten und noch nicht aufgearbeiteten Fakten zu schaffen, zielt die Inszenierung der achtziger Jahre keineswegs auf eine verfremdende Distanzierung ab, sondern setzt im Gegenteil den vergrößerten Gesichtern der Kriminellen und Opfer der Puecher-Inszenierung das Zusammendrängen von Zuschauern und Schauspielern in einen engen Raum entgegen, *volendo ricreare magari lo stato di agnelli sacrificali ammassati in un vagone blindato o su una banchina di quelle costruite in prossimità del campo dal quale non c'era ritorno, se non come cenere dissoltasi attraverso le ciminiere dei forni crematori.*<sup>210</sup>

Dort, wo damals 1967 eine Distanz war, wird in der 1984er Inszenierung auf eine direkte, fast physische Einbindung abgezielt, die sogar ein körperliches Unbehagen, mit dem Bedürfnis

---

<sup>208</sup> Francesca Maschietto. L. c.

<sup>209</sup> Piero Sanavio. In: HYSTRIO. Nr. 2. 1994. S. 34.

nach Flucht aus dem Theaterraum, auslöst: *Ma si è assalita fin dall'inizio dalla percezione di una risonanza ugualmente sinistra, ugualmente profonda, che ammutolisce, mette a disagio, vorrebbe quasi strappare un impossibile pianto liberatorio.*<sup>211</sup>

Die Schauspieler sind nicht mehr *Sprachrohre*,<sup>212</sup> wie es der Autor im Text vorgesehen hatte und es in der Mailänder Inszenierung von 1967 realisiert wurde. Sie interpretieren den Text.<sup>213</sup> Es wird bewusst die menschliche, individuelle Dimension der Figuren herausgearbeitet, um – wie Dall'Aglio betont – 20 Jahre nach dem Erscheinen dieser Theaterform der Falle der Rhetorik und des Dokumentartheaters zu entgehen.<sup>214</sup>

Auch hat die Inszenierung nicht mehr den Charakter eines Prozesses. Es findet eine ausgesprochen freie Bearbeitung statt. So ist die Inszenierung, nach Celletti, keine textgetreue Auslegung, sondern ein Reiseweg von Suggestionen, Emotionen, Notizen eines sich heute [an „Die Ermittlung“] erinnernden Gedächtnisses.<sup>215</sup>

Seit der Premiere in Parma am 25.4.1984<sup>216</sup> steht „Die Ermittlung“ jährlich auf dem Spielplan. Sie wird seit über zwanzig Jahren am 25. April, anlässlich des Jahrestages der Befreiung Italiens vom Nationalsozialismus aufgeführt und gastierte in vielen Städten Italiens.<sup>217</sup> In Rom fand eine Aufführung 1995 zum 50. Jahrestag der Befreiung vom

---

<sup>210</sup> Francesco Bernardini. L. c.

<sup>211</sup> Renato Palazzi. L. c. Vgl. auch Odoardo Bertani. In: AVVENIRE. 29.5.1985: *Lo spettacolo: è ammirevole e struggente per severità e tenuta espressiva, nonché per ricchezza inventiva di segni allusivi o metafisici. (...) stringe sino allo spasimo con una sua crudeltà di raggelate parole rivelatrici: ci porta sui baratri dove la coscienza si smemora. Gli attori sono un corpo solo di limpidezza e vivezza disadorna di sillabazione.*

<sup>212</sup> Peter Weiss: Die Ermittlung. L. c. S. 9.

<sup>213</sup> Vgl. Francesco Urbano. In: FOGGIA-SERA. 26.3.1999.

<sup>214</sup> Pressemitteilung zur Aufführung der „Ermittlung“ durch das „Teatro Stabile di Parma“, 1997. In: Theaterarchiv der „Pergola“ von Florenz: *Sfuggendo alla trappola della retorica e del teatro documento, la regia di Gigi Dall'Aglio esalta la dimensione individuale dei personaggi di Weiss: l'attore è in lotta continua tra il mezzo teatrale e la realtà che si affaccia, tra interpretare il ruolo di vittima e essere „vittima“ nei confronti del pubblico che assiste allo spettacolo.*

<sup>215</sup> Virgilio Celletti. L. c.: (...) *non percorso puntiglioso sul testo di Peter Weiss ma un itinerario di suggestioni, emozioni, notizie della memoria di oggi che ripensa.*

<sup>216</sup> Der 25.4.1984 war der 40. Jahrestag der Befreiung vom Faschismus.

<sup>217</sup> U. a.: Am 10. Mai 1999 im „Teatro Cavallerizza“ in Reggio Emilia. Vom 26. März bis 28. März 1999 in Rom im „Teatro Nuovo“; am 16., 18., 20., 21. und 25. Januar 1997 im „Teatro della Pergola“ von Florenz (Florenz zeigte die Inszenierung im Rahmen einer Dokumentation über Kriege und Konzentrationslager der neunziger Jahre mit Reportagen über das ehemalige Jugoslawien und einer Diskussions- und Beitragsreihe über den Frieden. Beteiligt waren mit Beiträgen u. a. Amnesty International und Unipax); im Februar 1995 in Rom *negli spazi della centrale Montemartini dell'Accea*. Im Rahmen der Initiative der „Teatridithalia“ 1994 wurden die Werke „Marat/Sade“, inszeniert durch das Gefängnis in Volterra, und „Die Ermittlung“ von Parma gezeigt. Vom 8-17. Januar 1993 im „Teatro dell'Elfo Milano“; 1993 im „Teatro della Cavallerizza“ di Reggio Emilia.

Holocaust (am 18. Februar) in einem Elektrizitätswerk statt, zwischen antiken Kesseln und Rohrleitungen.<sup>218</sup>

In Mailand wurde das Stück 1987 und dann 1993 im „Teatro dell'Elfo“ als Antwort auf rassistische Provokationen in den Spielplan aufgenommen.<sup>219</sup>

1994 organisierte das Goethe Institut in Mailand eine öffentliche Hommage an Peter Weiss. Die Produktion aus Parma stand im Mittelpunkt einer Reihe von Veranstaltungen.<sup>220</sup> In Florenz wurde die Inszenierung 1997 im „Teatro della Pergola“ im Rahmen einer Dokumentation über die Kriege und Konzentrationslager der neunziger Jahre aufgeführt. Im selben Jahr wurde die Arbeit des Collettivo mehrmals in den Medien ausgestrahlt.

Auch für die Fernsehregie versucht Dall'Aglio eine subjektive Teilnahme zu vermitteln, indem er mit der Telekamera in einem Halbkreis Platz nimmt. Somit hat der Blick nichts Objektives mehr. Die Kamera wird ein Auge wie jedes andere auch. Arnaldo Bagnasco, Chefredakteur der RAI II, begründete die Sendung: (...) *di fronte al tema dell'olocausto esiste una profonda prudenza culturale, anche da parte della comunità ebraica, e la fiction, con la ricerca degli effetti che implica, talora è disegnata.*<sup>221</sup>

Am Ende dieser langen Aufführungsreihe berichteten die Medien von einem *spettacolo ormai „cult“*<sup>222</sup> und einem Schlüsselwerk der Dramaturgie des 20. Jahrhunderts, *un titolo chiave della nostra drammaturgia del nostro secolo*. Von einem Ritus, der mit der Zeit immer notwendiger wird, wegen seinem *effetto dirompente che continua a provocare*<sup>223</sup> von einer *sacrosanta testimonianza civile dell'allestimento*<sup>224</sup> und einem Instrument für die Bildung eines kreativen Gedächtnisses – einer kollektiven Vorstellung.<sup>225</sup>

---

<sup>218</sup> Die Inszenierung wurde im Rahmen der Ausstellung „Sotto le stelle del'44“ gezeigt. Hier fasste der Zuschauerraum, wie dem Begleitblatt der Inszenierung zu entnehmen ist, 300 Personen, so viele Menschen wie in einem Waggon zusammengepfercht wurden. Der Bühnenraum war komplett schwarz. Giuseppe Distefano schrieb: Das Theater manifestiere eine seiner wichtigsten Funktionen, die des *impegno civile*. *Anche il teatro può aiutare a non dimenticare. E lo fa nella particolare forma del teatro-documento, di cui „L'istruttoria“ di Peter Weiss è un esempio esemplare.* Giuseppe Distefano. In: CITTÀ NUOVA. Nr. 4. 1995.

<sup>219</sup> Valeria Ottolenghi. In: GAZZETTA DI PARMA. 17.3.1993.

<sup>220</sup> Vom 7.-17. Februar 1994 gastierte die Inszenierung Dall'Aglios und die des „Marat/Sade“ der „Compagnia della Fortezza“ aus Volterra in Mailand.

<sup>221</sup> Erste Ausstrahlung: Am 25. April 1993 in RAI II. Arnaldo Bagnasco im Interview mit Nadia Tarantini. In: AVVENIRE. 24.4.1997.

<sup>222</sup> Dino Tedesco. In: CORRIERE DELLA SERA. 23.3.1995.

<sup>223</sup> Gianfranco Capitta. L. c. „Die Ermittlung“ sei das grausamste Werk des Westens: (...) *„spettacolo“, che con le sue parole brechtiane appare il più crudele tra quanti Artaud potesse immaginare in occidente.* Vgl. auch anonym. In: CORRIERE DELLA SERA. 10.1.1993.

<sup>224</sup> Enrico Fiore. In: IL MATTINO. 26.3.1999.

<sup>225</sup> Vgl. Filiberto Molossi. In: GAZZETTA DI PARMA. 28.4.1996; anonym. In: GAZZETTA DI PARMA. 25.3.1999.

Das Werk, eine Abrechnung mit der Verleumdung, besitze eine mit keinem anderen Bühnenwerk vergleichbare Kraft, der Wahrheit Ausdruck zu verleihen, es zähle zu den konsequentesten Stücken Literatur über den Holocaust.<sup>226</sup>

Die linksliberale Tageszeitung LA REPUBBLICA schrieb 1982: *Credo che tra i contributi letterari alla soluzione del famoso problema tedesco della 'Bewältigung der Vergangenheit' (della resa dei conti col passato) sia uno dei più intensi e dei più sinceri.*<sup>227</sup>

Die Inszenierungen wurden von einem regelrechten „Stammpublikum“ besucht, so dass die Presse von einer rituellen Verabredung mit dem Gedächtnis sprach.<sup>228</sup>

War schon die Mailänder Inszenierung der sechziger Jahre ein ausgesprochener Erfolg, so sollte auch die Inszenierung des Teatro Stabile von Parma<sup>229</sup> zu einer der erfolgreichsten und gelungensten Darbietungen in den achtziger und neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts werden.

Während 1967 die Aktualität in der Anklage des kapitalistischen Systems gesehen wurde, nahmen die Kritiker in den letzten 20 Jahren kaum Notiz von dieser Schuldzuweisung. Obwohl der Regisseur bewusst als Prolog der Inszenierung ein Stück von Pasolini gewählt hatte, in dem von Hitler und der ausgeprägten kapitalistischen Hölle die Rede ist,<sup>230</sup> war nach den Aufführungen aus Parma von der Kapitalismuskritik *expressis verbis* nur noch selten die Rede. In all den Jahren lassen sich nur drei Rezensionen ausmachen, die auf die Kapitalismuskritik des Werkes eingehen.<sup>231</sup>

Die ideologischen und politischen Bezugspunkte des Stückes waren verloren gegangen. Vielmehr zogen die Rezensenten Verbindungslinien zu den verschiedensten politischen Ereignissen, Kriegen und Konzentrationslagern der heutigen Zeit: Massenvernichtungen seien Teil unserer täglichen Chronik: *l'assassinio di massa è realtà di ogni giorno*, hätten weder mit

---

<sup>226</sup> Odoardo Bertani. L. c.

<sup>227</sup> Enrico Filippini. In: LA REPUBBLICA. 12.5.1982. Vgl. auch Ugo Ronfani. In: IL GIORNO. 30.1.1987; Gastone Geron. In: IL GIORNALE. 11.1.1993; Gianfranco Capitta. L. c.

<sup>228</sup> Pressemitteilung zur Aufführung der „Ermittlung“ durch das „Teatro Stabile di Parma“, 1997. In: Theaterarchiv der „Pergola“ von Florenz: (...) *è un appuntamento rituale con la memoria*.

<sup>229</sup> Darsteller: 289 Paolo Bocelli, Cristina Cattellani, Laura Cleri, Gigi Dall'Aglio (gelegentlich auch von Giancarlo Ilari substituiert), Giuseppe L'Abbadessa, Milena Metitieri, Tania Rochetta, Stefano Medioli; Regie: Gigi Dall'Aglio; Musikstücke: Alessandro Nidi; Kostüme: Nica Magnani; Licht: Claudio Coloretti.

<sup>230</sup> Vgl. Gigi Dall'Aglio in einem Interview mit M. P. C. L. c.

dem Nationalsozialismus begonnen noch aufgehört.<sup>232</sup> Die Hölle sei gegenwärtiger denn je, hieß es nun. Man sprach von dem brudermörderischen Gemetzel im Libanon, den Blutbädern im Iran und Irak, dem Gespenst des kambodschanischen Völkermordes, dem untröstlichen Wehklagen der Mütter der „desaparecidos“,<sup>233</sup> über den wiederauflebenden Rassismus in Deutschland, den Antisemitismus, die Anschläge auf die Türken, bis hin zu den *campagne di „pulizia etnica“ a poche centinaia di chilometri dalle nostre case.*<sup>234</sup>

Der Holocaust lasse sich nicht verneinen. „Die Ermittlung“ sei ein Zeugnis wider das Vergessen.<sup>235</sup>

Die junge Generation müsse unsere jüngste Vergangenheit kennen. Die Punischen Kriege könne man zwar vergessen, nicht aber den Holocaust, bedenke man, dass die Skinheads in Deutschland momentan Türken verbrennen, schrieb Antonio Tabucchi 1994.<sup>236</sup>

Diese Inszenierung spräche nicht von einem Unfall in der Geschichte, sondern von einer düsteren Reise in die Grausamkeiten in jedem von uns.<sup>237</sup> Die Tageszeitung AVVENIRE äußerte 1993, das Stück wirke als Korrektur, sowohl in Deutschland als auch in Italien, angesichts der derzeitigen ideologischen Verwirrungen. Das Wiederaufleben des Nationalsozialismus vergifte die Beziehung zu einem befreundeten Land, das ansonsten zur Demokratie zurückgefunden habe.<sup>238</sup>

Vereinzelt gab es auch kritische Stimmen, die behaupteten, es handele sich um ein verjährtes Thema. Das Berlusconi-Blatt PANORAMA schrieb 1994: Der Holocaust ist gestern passiert, auch wenn es da andere Meinungen gebe.<sup>239</sup>

Auch der Vorwurf einer tendenziösen Darstellung tauchte bisweilen auf. So sei Leitmotiv der Inszenierung, die Verantwortung des Täterkreises zu erweitern. Weiss begehe den Fehler einer sozio-politischen Interpretation. Die damals fehlende Rebellion der Bevölkerung sowie

---

<sup>231</sup> Vgl. Renato Palazzi. L. c.; M. P. C. L. c. Die individuelle Dimension der Figuren werde heraus gearbeitet, um uns, wie ein Rezensent der FOGGIA-SERA bemerkte, mittels einer Subjektivität auf die objektive Welt der Klassenunterschiede und Politik zurückzuführen. Francesco Urbano. L. c.

<sup>232</sup> Renato Palazzi. L. c.

<sup>233</sup> Gastone Geron. In: IL GIORNALE. 27.5.1985. Vgl. auch Roberto De Monticelli. L. c.; Ma. Pol. In: CORRIERE DELLA SERA. 9.12.1989; Elena Pizzetti. In: SPETTACOLI MILANO. Nr. 113. 1994. S. 12; Domenico Rigotti. In: AVVENIRE. 13.12.1989.

<sup>234</sup> Anonym. In: CORRIERE DELLA SERA. 10.1.1993. Von gestern sprechen hieße von heute sprechen und dies zu tun sei kein *mero e inutile esercizio di memoria, ma un antidoto da fornire doverosamente alle nuove generazioni.* (...) *Lo spettacolo è una sorta di rito laico e penetrante, dal quale ci si allontana con l'amaro in bocca, senza avere la forza di applaudire e con la certezza che l'inferno rappresentato non sia un mondo scomparso.*

<sup>235</sup> Vgl. Felice Cappa. In: LA NOTTE. 9.1.1993.

<sup>236</sup> Claudia Provvedini im Interview mit Antonio Tabucchi. In: CORRIERE DELLA SERA. 29.1.1994.

<sup>237</sup> Renato Palazzi. L. c.

<sup>238</sup> Odoardo Bertani. In: AVVENIRE. 13.1.1993.

<sup>239</sup> Guido Almansi. In: PANORAMA. 18.2.1994.



die Bedingungen für die geschehenen Unmenschlichkeiten ließen sich nicht allein einem konservativen Bürgertum zuschreiben. Dasselbe sei in den bolschewistischen Vernichtungslagern, in den stalinistischen „Gulags“, während des Völkermords der Roten Khmer geschehen. Ähnliche Dramen spielen sich nach Auffassung Gastone Gerons *auch heute* noch in sozialistischen Ländern ab.<sup>240</sup>

Das Bemerkenswerte der Inszenierung aus Parma ist die Heraushebung der von Peter Weiss im Text strukturell und inhaltlich angelegten Bezugnahme auf Dantes „Divina Commedia“, durch das Heranziehen der „Divina Mimesis“ von Pier Paolo Pasolini. Beide Autoren bemühten sich in den sechziger Jahren, das „alighierische“ Modell der „Göttlichen Komödie“ sowohl formal als auch inhaltlich auf die gegenwärtige Welt zu übertragen.<sup>241</sup>

Interessanterweise sind bei beiden Dichtern nicht die Schuldigen, sondern die Opfer im Inferno. Beide verbinden mit der Hölle die durch den Kapitalismus geprägte gegenwärtige Gesellschaftsform. Bei Pasolini ist von einer existenziellen und politischen Krise die Rede, von einem unbewältigten faschistischen Erbe und von dem Versuch, dieses zu überwinden.

Das Einbinden des Prosafragmentes „La Divina Mimesis“ passt zum fragmentarischen Charakter der Inszenierung, die den Dramentext von Weiss verkürzt und bruchstückhaft darstellt.<sup>242</sup> Die Rezitation der Textpassagen blitzt wie eine Art Erinnerungssplitter aus einem verdunkelten kollektiven Gedächtnis auf, wie LA REPUBBLICA bemerkte.<sup>243</sup> Der Regie, hieß es, gelinge somit ein poetisches Korrelat zu der Wirkung des Textes, der beim Leser durch die Häufung der beschriebenen Schrecken *una vera e propria angoscia* erzeuge.<sup>244</sup>

Zum Gedächtnischarakter der Inszenierung passt auch der Text „Meine Ortschaft“, den Peter Weiss 1964 verfasste und der im Programmheft zur Inszenierung abgedruckt wurde. Im Zentrum des Textes, den Peter Weiss nach einem Auschwitzaufenthalt am 13./14. Dezember

---

<sup>240</sup> Gastone Geron. In: IL GIORNALE. 11.1.1993.

<sup>241</sup> Eine vergleichende Studie liefert Jürgen Wöhl. L. c.

<sup>242</sup> Vgl. Peter Kuon: Lo mio maestro e l'mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne. Frankfurt am Main 1993. S. 376.

<sup>243</sup> LA REPUBBLICA schrieb, „Die Ermittlung“ von Parma sei das von Pasolini beschriebene Zurückblicken in die von Hitler beschriebene Hölle, in dieses „*buio devastato e informe*“ *per riconoscersi e ritrovare la propria coscienza individuale*. „L'Istruttoria“ *del Collettivo è proprio questo „voltarsi indietro“ a guardare, è l'invito di ripercorrere, con la nostra memoria, quel inferno zeppo di morti, e, infatti, lo spettacolo è distaccato, rarefatto proprio come sono certi ricordi. (...) Tutto lo spettacolo, anzi, porta l'impronta di una memoria stratificata*. Anna Bandettini. In: LA REPUBBLICA. 7.2.1987. Vgl. auch Roberto De Monticelli. L. c.: *La recitazione è somnessa, impersonale, frontale, ha i toni del rapporto, non dell'interpretazione; e se mai di un rapporto faticosamente decifrato su pagine logore, mezzo cancellate dal tempo; o strappato a una memoria reticente, un rapporto, tuttavia, attento a ogni accenno che richiami a presente*.

1964 verfasste, stehen *das Schweigen und die Dunkelheit des Gedächtnisses sowie die Schwierigkeiten bei der Vergegenwärtigung des Leidens*.<sup>245</sup> Dort heißt es: *'Meine Ortschaft', für die ich bestimmt war und der ich entkam*.<sup>246</sup>

Durch das Heranziehen des politischen Textes „La Divina Mimesis“ wird die aktualisierende Komponente der im Theaterstück angelegten Zeitbezüge nochmals unterstrichen. In Pasolinis Zeilen ist von einer politischen und existenziellen Krise des Italien der sechziger Jahre die Rede, von der politischen Entwicklung des Landes und dessen unbewältigtem faschistischen Erbe.<sup>247</sup> Damit wird die Inszenierung auf ein italienisches Publikum zugeschnitten, das mit auf der Anklagebank sitzt. Nach Auffassung Roberto De Monticellis wird der Pasolini'sche Prolog *in un modo abbastanza inquietante* verwendet, um das *poema-referto giudiziario di Peter Weiss* zeitgemäß zu interpretieren.<sup>248</sup>

In diesem Sinne bemerkte Stefano Fucelli, es öffne sich eines der grauenvollsten Kapitel in der Geschichte, insbesondere heute, da sich etwas Ähnliches zu wiederholen scheine und sich die Worte, die aus der „Divina Mimesis“ von Pasolini stammen mit den beunruhigenden Farben der Aktualität färben.<sup>249</sup>

Die Inszenierung aus Parma greift künftigen Forschungen voraus. Das dramaturgische Konzept der achtziger Jahre, Weiss in Verbindung mit Pasolini zu bringen, wurde erst Anfang der Neunziger von der Literaturwissenschaft behandelt.<sup>250</sup> Auch geht es bei dieser Inszenierung um eines der wenigen Zeugnisse in der italienischen Weiss-Rezeption, das die Bezugnahme des Autors auf Dante anerkennt.<sup>251</sup> Nach dieser Inszenierung spricht die Presse

---

<sup>244</sup> Roberto De Monticelli. L. c.

<sup>245</sup> Eva Banchelli. L. c.

<sup>246</sup> Peter Weiss: *Rapporte*. L. c. S. 114.

<sup>247</sup> Francesco Bernardini. L. c.

<sup>248</sup> Roberto De Monticelli. L. c.

<sup>249</sup> Stefano Fucelli. L. c.

<sup>250</sup> Die Forschung macht die intensive und langwierige, parallel laufende Auseinandersetzung erst knapp zehn Jahre später zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Vgl. Jürgen Wöhl. L. c.; vgl. Peter Kuon. L. c.

<sup>251</sup> Einige frühe Aufführungsrezensionen gehen auf die Bezugnahme von Weiss auf Dante ein, doch nur marginal. Eine Anlehnung an Dantes „Inferno“ sei sowohl durch die formale Konstruktion als auch durch die innere Logik gegeben, die sich in der Dichtung vollziehe: *in cerchi concentrici sempre più stretti, porta al cammino attraverso il quale passeranno tre milioni di persone*, mit dem Unterschied, dass die Hölle Dantes nicht real gewesen sei. Aloisio Rendi. In: MONDO NUOVO. 26.2.1967. Vgl. auch Alberto Blandi. L. c. Ugo Ronfani. In: GAZZETTA DEL POPOLO. 26.4.1966. Ladislao Mittner handelte das Thema in dem zweiten Band seiner der Literaturgeschichte *Storia della Letteratura tedesca* von (1971), die den Zeitraum von 1820-1970 behandelt, nur kurz ab. Der Literaturkritiker Antonio Pasinato schrieb dann 1980 etwas ausführlicher, die Affinität zu Dante liege im Wesentlichen in der ewig gültigen Anklage: *Le affinità con „l'Inferno“ dantesco sono certamente poche. Alcune sono quasi esterne: la suddivisione in canti, il loro numero, l'itinerario e gli incontri casuali per gironi e bolgie (...) Ma la più importante è data certo dalla idea di eternità della condanna. Questa è nell'„Istruttoria“ secolarizzata: manca un Dio che avalli una visione della realtà 'sub specie*

verstärkt über die formale und inhaltliche Anlehnung an „Die Göttliche Komödie“: (...) *diviso in canti la cui scansione o geometria allude a quella dei gironi di Dante e dove, anche, ci sono diavoli e dannati, i carnefici e le loro vittime.*<sup>252</sup> 1993 lieferte Roberto Rizzo dann auf einer von Franco Quadri koordinierten Tagung „Istruttoria su L'istruttoria“ im „Teatro Due di Parma“ am 15. Januar mit dem Vortrag „L'Inferno di Auschwitz. Weiss, Dante e il Divina Commedia Plan“ einen Beitrag zur Diskussion.<sup>253</sup>

Die Rezeption der „Ermittlung“ von Peter Weiss war in Italien seit den sechziger Jahren überwiegend positiv.

Durch die zweite große Inszenierung der „Ermittlung“ des Stadttheaters von Parma in den achtziger Jahren ist durch Straffung des Textes, Einbindung des Publikums in das Theatergeschehen und der Herausstellung des Bezuges zu Dantes Inferno, unter Bezugnahme auf Pasolini, der Text weiter aktualisiert worden.

Die poetische und politische Kraft des Werkes „Die Ermittlung“ wurde immer wieder aufs Neue anerkannt. Kein anderes Land hat das Werk in diesem Maße als Dichtung begriffen.

---

*aeternitatis; esso viene sostituito dall'uomo, il quale riconosce nel soggettivismo estremo piccolo borghese, cioè privo di coscienza generale, la condizione di condanna a un'inevitabile, eterna disumanità.* Zitiert nach dem Programmheft zur Inszenierung. L. c. S. 10. Zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dieser Thematik ist es von Seiten der italienischen Literaturwissenschaft nicht gekommen. Wie wenig Interesse an diesem Thema besteht, zeigt sich auch in der Tatsache, dass weder die „Vorübung zum dreiteiligen Drama Divina commedia“ noch „Die Ästhetik des Widerstands“ mit ihrer komplexen Bearbeitung der „Göttlichen Komödie“ übersetzt wurden, und auch das „Gespräch über Dante“ erschien nur in der unbekanntem Zeitschrift DUEMILLA (1/3.1965). Immerhin erschien 1987 ein Aufsatz von Ferrari, Maria Laura: L'Arte allo specchio. L'estetica della resistenza di Peter Weiss. In: RIVISTA DI ESTETICA. Nr. 26-27. 1987.

<sup>252</sup> Roberto De Monticelli. L. c. Vgl. z. B. auch Gastone Geron. In: IL GIORNALE. 27.5.1985.

<sup>253</sup> Vgl. Piero Sanavio. L. c.

### 2.1.3. Weitere Inszenierungen

#### - „Teatro Studio Scandicci“, 2002

Für die Aktualität von Peter Weiss in Italien spricht auch eine Neuinszenierung aus dem Jahr 2002 durch eine Jugendgruppe aus Florenz, dem „Teatro Studio di Scandicci“, der Theatergruppe des Lyzeums von Scandicci<sup>254</sup>

Während bei der Inszenierung aus Parma insgesamt der statische Charakter aufgebrochen und ein Schauspiel mit naturalistischen Zügen aufgeführt wurde, gingen 15 Jahre später die Schüler des „Gymnasiums Scandicci“ noch einen Schritt weiter. Der „Gruppo Istituto Charenton“, der seinen Namen in Anlehnung an das bekannteste Werk von Weiss trug, inszenierte den Text ganz frei, bis hin zur Darstellung der durch die Folterungen und Brutalitäten des nationalsozialistischen Regimes zu Tode kommenden Häftlinge – unter Verwendung eines Gaze-Vorhangs, der das Geschehen vom Zuschauerraum abtrennte und mittels abstrakten, retardierten Bewegungsabläufen. Die von ihnen als höchst poetisch empfundene Sprache wurde rhythmisch durchskandiert. Mit Einlagen von Songs, Poesie und Prosa, Tanzauftritten und großflächigen Videoszenen gelang der Schülergruppe eine bemerkenswerte Darbietung und Aktualisierung des Textes. Tenor der Inszenierung war: Das Lager existiert überall. Hinzugezogen wurden Texte über Gewalt von Alessandro Raveggi, einem Schüler des Lyzeums. So entstand unter dem Titel „Lager/Covo“ eine Collage über Verbrechen der Gegenwart. Im Laufe des Abends wurden nicht allein die Verbrechen des NS-Regimes thematisiert, sondern auch die Kriegsverbrechen im ehemaligen Jugoslawien oder etwa die Beschneidung von Frauen.<sup>255</sup>

Diese Regieabsicht entspricht der politischen Überzeugung, die Weiss in seine Notizbücher eintrug: *Was spielt es für eine Rolle, wie die Orte aussehen, überall das gleiche, das universale KZ, Auschwitz, Dresden, Verdun, Armenien, wir leben in einer einzigen Grabkammer, reißt sie nieder, daß wir atmen können –.*<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> Gruppe: „Teatro Studio di Scandicci“; Regie: Rita Lusini; Übersetzung: Teodore Scamardi; Video: Graziano Staino; Texte: Alessandro Raveggi; Schauspieler: Leonardo Betti, Antonio Caciolli, Cecilia Caciolli, Linda Cannoni, Candia Castellani, Tommaso Gabbrielli, Rita Lusini, Fabrizio Massini, Alessandro Raveggi.

<sup>255</sup> Wie Rita Lusini, die Lehrerin der Schüler erklärte, gingen der Inszenierungsarbeit lange und intensive Diskussionen voran.

<sup>256</sup> Peter Weiss: Notizbücher 1960-1971. Band 1. Frankfurt am Main 1982. S. 308.

Die engagierte Jugendgruppe trat noch in verschiedenen Schulen Italiens auf; in den letzten Jahren u.a. in Bologna, Florenz und 2006 am „Giorno della memoria del olocausto“ (18. Februar) in Prato.

Der Vollständigkeit halber soll noch erwähnt werden, dass es zwischen 1967 und 2002 zu folgenden kleineren Inszenierungen, überwiegend durch Laiengruppierungen, kam. Sie sollen nur in Kürze dargestellt werden. Auch war die Resonanz der Presse gering.

### - „Teatro Minimo“, 1971

1971 kam es zu einer Inszenierung durch das Mantovaner GAD (Gruppo Arte Drammatica), das „Teatro Minimo“. Dieses Theater war eine kleine, privat organisierte Bühne mit 50 Plätzen. Unter der Leitung von Bruno Garilli<sup>257</sup> hatte die Theatergruppe ihr Studio in der ehemaligen Lagerhalle einer Schreinerei in der Altstadt Mantovas eingerichtet. Anliegen der Inszenierung war, vor allem, die Jugend für den Holocaust zu sensibilisieren.<sup>258</sup> So gab es neben einer Reihe privat organisierter Veranstaltungen Aufführungen in Schulen und auf Plätzen. Dort wurden die Stimmen der Schauspieler mittels Lautsprechern übertragen.

Unter anderem trat die Theatergruppe in Fabriken der Stadt Novi sowie auf Capri vor der Belegschaft einer Druckerei auf. In der anschließenden Diskussion zog das Publikum Parallelen zu aktuellen politischen und sozialen Themen. In Mantova, Modena, Padova und Pesaro wurden Vorführungen in Clubs, winzigen Sälen und Theatern veranstaltet; so etwa im „Teatro Puccini“ in Pesaro im Rahmen des „Festival nazionale dei gruppi d'arte drammatica“. Im folgenden Jahr (1972) führte die Gruppe das Stück auf dem „Festival dei GAD“ in Macerata im „Teatro Rossi“ auf – organisiert vom ENAL<sup>259</sup> und der „Federazione dei gruppi d'arte Drammatica“ in Zusammenarbeit mit der Comune e l'Ente Provinciale per il Turismo.

---

<sup>257</sup> Premiere war am 14.3.1971. Schauspieler: Fiorenza Bonamenti, Walter Delcomune, Sergio De Marchi, Bruno Garilli, Fabrizia Lanzoni, Giorgio Persi, Alessandro Saccardi, Marisa Taffelli, Eleonora Dei Canto, Silvia Zanini, Lia Truzzi, Daniele Bellini, Gianni Bonamenti, Oleviere Sandra; Musik: Fabrizio Palermo; Bühne und Kostüme: Franco Adreani, Christina Garille, Fernando Antonini; Choreographie: Christina Chizzini; Plakate: Mauro Quetti, Alceo Poltronieri, Mario Brozzi.

<sup>258</sup> Anonym. In: IL TEMPO. 20.3.1972.

<sup>259</sup> Ente Nazionale Assistenza Lavoratori.

Dort gewann sie den 1. Preis.<sup>260</sup> 1976 schließlich gab die Theatergruppe noch einmal eine Vorführung der „Ermittlung“ auf dem internationalen Festival der Cinque Terre.

Der Regisseur Bruno Garilli leitete das Werk mit Texten über die Martyrien der ersten Christen ein. Er hob die Einteilung in Gesänge auf und akzentuierte die Kontinuität der Episoden. Die Rezitation war nüchtern mit gelegentlich emotionalen Ausbrüchen, das Spiel insgesamt statisch. Die Regieanweisungen lauteten: *caldo, soffiato, gridato, con molta forza, seduta, in piedi.*<sup>261</sup> Im Hintergrund auf einer Wand standen in roten Buchstaben die Namen der Mörder, in der Mitte eine Bank, sieben Stühle an den Seiten; eine schlichte Bühne, ohne Vorhang. Die intensive Lichtregie tauchte mit Diapositiven den Ablauf in die Stimmungen, in die Schrecken und die Ängste der Opfer. Aus dem Off begleitete der Gesang einer *voce innocente femminile* die Vorführung *per sottolineare la crudeltà.*<sup>262</sup>

Absicht des Regisseurs war es, nicht allein auf die Verbrechen des Nationalsozialismus aufmerksam zu machen, sondern auf die Brutalität des Menschen überhaupt: *Per me la violenza è una violenza che sta nel uomo (...) senza fare riferimento al capitalismo (...) gli ebrei sono stato un fatto macroscopico.*<sup>263</sup> Diese Aussage deckt sich auch mit einer vom Autor getroffenen Äußerung: *Ich habe versucht, das Phänomen Auschwitz wissenschaftlich zu behandeln, als eine Institution, eine Todesfabrik, die unter bestimmten Umständen überall existieren könnte. In der 'Ermittlung' werden nicht Juden vernichtet, sondern Menschen.*<sup>264</sup>

Damit realisierte Garilli im Grunde, das was Peter Weiss ursprünglich mit seinem Werk „Paradiso“ plante, nämlich *im besonderen Fall der nationalsozialistischen Konzentrationslager die höllische Unmenschlichkeit aller Vernichtungsmaschinerien [zu] spiegeln.*<sup>265</sup>

Stark gekürzt dauert die Aufführung eine knappe Stunde. Ein Rezensent schrieb über die kathartische Wirkung der Inszenierung: *I mantovani diretti da Bruno Garilli si sono disposti all'aspro impegno con estrema asciuttezza. Fredda, glaciale la scena, funerei, impersonali i costumi, sanguigne, oniricamente ossessive le diapositive che man mano venivano a punteggiare il fondale, belle, ossessive, viscerali le piccole cantate in sottofondo.*

---

<sup>260</sup> Im selben Jahr gewann die Gruppe noch einen 3. Preis auf dem Theaterfestival in Pesaro und trat auf der 7. Rassegna d'arte drammatica: Angela Perugini auf.

<sup>261</sup> Die Angaben sind dem Regiebuch Bruno Garillis entnommen.

<sup>262</sup> Interview mit Garilli in Mantova im Mai 2002.

<sup>263</sup> Ebenda.

<sup>264</sup> Peter Weiss im Gespräch. Hrsg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter. Frankfurt am Main 1986.

<sup>265</sup> Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002.

*L'impressione è riuscita, portando questo teatro moderno, così com'è regola, alla catarsi diretta più tra il testo e lo spettatore che tra l'interprete ed il pubblico.*<sup>266</sup>

Es kam noch zu zwei szenischen Collagen unter Verwendung des Weiss'schen Werkes in Bologna und Turin sowie zu drei weiteren Schülerinszenierungen in Alessandria, Saluzzo und ebenfalls in Turin. Diese Aufführungen liefern keine weiteren Aspekte zur Weiss-Rezeption in Italien. Gemeinsam ist diesen Inszenierungen der relativ freie Umgang mit dem Werk. Im Zentrum der Darbietungen steht das verbrecherische Potenzial der Menschheit:

#### **- „Associazione Viartisti“, 1993**

Am 12. März 1993 kommt es zu einer Semi-professionellen Premiere des Weiss'schen Textes durch die „Associazione Viartisti“ in Zusammenarbeit mit dem Circolo Primo Levi di Settimo (Teatro Settimo), der Comunità Ebraica, dem Ausschuss „Oltre il razzismo“ (presso l'Istituto Gramsci) und Studenten wie Dozenten der technischen Hochschule Turin. Unter dem Titel „Comete“ inszenierte Pietra Vercollone mit der überwiegend aus Studenten bestehenden Gruppe, ausgehend von der „Ermittlung“ eine Textcollage mit Werken von A. Artaud, M. Perriera, S. Coleridge sowie dadaistischen und expressionistischen Werken. Die Themen der Aufführung im Teatro Garibaldi waren Intoleranz und Antisemitismus. Der Anlass der Darbietung war der 450 Jahrestag der Synagoge in dem Turiner Stadtteil Casale Monferrato.

#### **- „Teatro Testoni in Bologna“, 1994**

1994 entwickelte das „Teatro Testoni“ in Bologna eine Collage aus Weiss- und Levi- Texten: „Lager, memoria dei Campi di sterminio“. Regie und Dramaturgie führte Vittorio Franceschi. Drei Jahre später 1997 wurde diese Inszenierung noch einmal im „Arena del Sole“, dem „Teatro Stabile“ von Bologna gezeigt.

---

<sup>266</sup> Anonym. In: IL MESSAGGERO. 20.3.1972.

### **- „Laboratorio Teatrale“, 1997**

Im Juni 1997, zehn Jahre nach dem Tod Primo Levis, entstand eine Bearbeitung des Werkes durch Vincenzo Gamna, dem Japaner Koji Miyazaki und Marco Pautasso mit der „Cooperativa Cantoregi“ und dem „Laboratorio Teatrale“ des „Liceo Baldessano“ in Turin, in Zusammenarbeit mit der Hebräischen Gemeinde Turin und der Region Carmagnola. Hinter dem Titel „IT 174517“ verbarg sich die Gefangenenummer Primo Levis in Auschwitz. Am Ende der Inszenierung las Ferruccio Maruffi, selbst Exdeportierter, den „Canto dei morti invano“ aus dem Roman „Ist das ein Mensch?“ von Primo Levi. Die in einer alten Fabrikhalle und in Hinterhöfen dargebotenen Aufführungen waren Levi gewidmet.

### **- „Primo atto“, 2002**

Anlässlich der „Giornata della memoria dell'olocausto“ kam es in Saluzzo zu einer Inszenierung von Schülern für Schüler durch die Gruppe „Primo atto“.

### **- „Scuola di Alessandria“, 2003**

2003 organisierte die Provinz von Alessandria zum Jahresbefreiungstag des Lagers Auschwitz eine „Giornata della memoria“. In diesem Rahmen wurden Auszüge aus dem Werk von Aldo Perosino: „Gli Ebrei di Alessandria. Una storia di 500 anni“ vorgetragen sowie eine Inszenierung der „Ermittlung“ durch eine höhere Schule der Provinz dargeboten.



## 2.2. „Marat/Sade“

Mit „Marat/Sade“ hat Peter Weiss zum ersten Mal einen historischen Stoff zum Gegenstand seiner literarischen Tätigkeit gemacht. Mit Hilfe historischer Figuren lieferte er ein Modell aktueller Problemstellungen. Den Hintergrund des Werkes bildet das Jahr 1793, die Zeit der Restauration Napoleons.

Der vollständige Titel „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade“ gibt bereits Auskunft über die Anlage des Stückes. Es gibt drei Zeitebenen, die sich kontinuierlich kreuzen und sich gegenseitig aufheben: 1793, 1808 und 1964. Dargestellt wird nicht ein historisches Ereignis, sondern die Inszenierung eines historischen Dramas.

Das Drama ist in zwei Akte gegliedert. Die Handlung spielt am 13. Juli 1808, 15 Jahre nach der Ermordung des Revolutionärs Marat. Anlässlich des 15jährigen Todestages Marats rekapitulierte der Marquis De Sade<sup>267</sup> einige Episoden aus dem Leben des Revolutionärs, mittels einer von ihm konzipierten und durchgeführten Vorstellung in der Anstalt zu Charenton, vor geladenem Publikum. Die Theatergruppe besteht aus Improvisationsschauspielern der Anstalt. Zu Beginn des Stückes erklärt der Anstaltsdirektor Coulmier, dass es sich um ein schauspielerisches Experiment handelt, rezitiert von Patienten zu therapeutischen Zwecken.

Die Inszenierung spielt am Vorabend der Ermordung des Revolutionärs und stellt damit den letzten Tag aus dem Leben Marats nach, fingiert aber zugleich ein Streitgespräch zwischen dem Individualisten Sade und dem Revolutionär Marat über die Erfahrungen mit der Revolution und ihren Konsequenzen. Sade hat bereits resigniert und sich von der Revolution abgewandt, während Marat körperlich geschwächt in seiner Wanne sitzt und unermüdlich für die Revolution eintritt.

Peter Weiss erläuterte in den „Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund unseres Stückes“, dass Marat für ihn einer der Hauptträger der Französischen Revolution und Vorkämpfer des sozialistischen Staates war. In den Schriften des Revolutionskritikers Marat, der sich für die *politische und soziale Umwälzung* in Frankreich einsetzte, sah er Tendenzen, die *in direkter Linie zum Marxismus führ(t)en*. Als Prämarxist habe dieser den Begriff des

---

<sup>267</sup> Der historische Marquis De Sade befand sich von 1801 bis 1824 selbst in der Anstalt von Charenton als Patient. Er schrieb, unter Absprache mit dem Direktor der Anstalt, Coulmier, Dramen und inszenierte diese mit Patienten vor einem Publikum, das eigens zu diesen Anlässen anreiste. Größtenteils handelte es sich bei den Patienten um politische Gefangene.

gesellschaftlichen Eigentums geprägt. So sei das Ziel der Revolution, laut Marat, dass *einmal jeder im gleichen Maße ein Hüter sein wird aller gemeinsamen Güter*.<sup>268</sup>

Indem Weiss das Lebensprinzip des Individualisten De Sade und das revolutionäre Gedankengut Marats mit einander konfrontierte, versuchte er die Gegensätzlichkeit zweier Weltanschauungen dichterisch zu gestalten. Es wird der Konflikt zwischen einem extrem individualistischen Standpunkt und einer revolutionären sowie sozialen Idee dargestellt. *Was uns in der Konfrontation von Sade und Marat interessiert, schrieb Weiss, ist der Konflikt zwischen dem bis zum Äußersten geführten Individualismus und dem Gedanken an eine politische und soziale Umwälzung*.<sup>269</sup>

Im Mai 1963 wurde die erste Fassung des Werkes an verschiedene Theater versandt, vom Autor aber aufgrund von Nachfragen, wie man das Stück denn spielen sollte, noch einmal überarbeitet.<sup>270</sup> Die überarbeitete zweite Fassung erschien im Juni 1963 im Theaterverlag Suhrkamp.

Eine dritte Fassung wurde am 7. Dezember 1963 publiziert und bot die Grundlage für die Probenarbeit zur Uraufführung unter Konrad Swinarski. Die erste Buchausgabe schließlich kam am 1. Mai 1964, zeitgleich mit der Uraufführung am „Schillertheater“ in Berlin (29. April 1964), heraus.<sup>271</sup>

Insgesamt liegen vier Fassungen vor, die der Autor im Laufe von vier Jahren (1962-1965) erarbeitete. In der vierten Fassung erreicht Weiss das von Anfang an intendierte und zwischenzeitlich verloren gegangene Gleichgewicht der Positionen. Marats soziale Revolution steht Sades Revolution des Individualismus gegenüber.<sup>272</sup> Eine Diskussion, die sich dann 1968 in der „Neuen Linken“ abspielen sollte.

Die vom Autor als endgültig angesehene „revidierte“ vierte Fassung erschien am 18. April 1965 als fünfte Auflage des Bandes 68 in der Reihe edition suhrkamp. Es handelt sich bei dem Drama um ein Musterbeispiel für die Wandlung einer ideologisch dramatischen Konzeption unter dem Einfluss der literarischen Kritik und der Theaterpraxis.

---

<sup>268</sup> Peter Weiss: Werke in 6 Bänden. Band 4. Frankfurt am Main 1991. S. 268.

<sup>269</sup> Zitiert nach Reinhard Baumgart: Ist die Moral entwischt. In: TEXT + KRITIK. Heft. 37. München 1972. S. 9.

<sup>270</sup> Des Weiteren erfolgt die Angabe der Fassungen nach Beise und Breuer. Arnd Beise und Ingo Breuer: Vier, fünf oder mindestens zehn Fassungen? Entstehungsphasen des „Marat/Sade“ von Peter Weiss. In: Peter Weiss Jahrbuch. Band 1. Opladen 1992. S. 86-115.

<sup>271</sup> Es handelt sich dabei um die Fassung 3.2.

<sup>272</sup> Vgl. dazu Arnd Beise und Ingo Breuer. L. c. S. 88. Hier werden vier Arbeitsphasen von der Reinschrift bis zur endgültigen vierten Fassung noch einmal in 16 Schritte unterteilt. Die Nähe von Sades zu Marats Positionen steht im Epilog der ersten Fassung auch schon explizit im Text. Vgl. Beise und Breuer: Vier, fünf ... L. c. S. 94.

Sämtliche Theater und Verlage haben im In- und Ausland als Vorlage zur Übersetzung und Aufführung diese „revidierte“ Fassung des „Marat/Sade“ erhalten.

Am 13.8.1965 schrieb Helene Ritzerfeld, Lektorin des Suhrkamp-Verlages, an Weiss, sie habe den revidierten Text des Marat-Stückes an den Verlag Einaudi geschickt. Dabei handelt es sich um die vierte Fassung.<sup>273</sup>

1967 lag in Italien die vierte und vom Autor als endgültig angesehene Fassung des Werkes als Buch in der Übersetzung Ippolito Pizzetti vor.<sup>274</sup>

In Italien zirkulierte damals der Witz: „*Dal sadomasochismo al sadomaratismo ...*“<sup>275</sup> Er synthetisierte und ironisierte die dialektische Gegenüberstellung der zwei Schlüsselpositionen Marat und Sade.

Die italienische Kritik, der die vierte Fassung des Werkes vorlag, tendierte zu der verbreiteten Auffassung, dass sich das Streitgespräch der Figuren Marat und Sade nicht nur im Bewusstsein von Sade, sondern auch im Bewusstsein des Autors Peter Weiss abspiele, welcher sie dann auf zwei Bühnenfiguren transponierte. Dabei handele es sich nicht um zwei unterschiedliche Diskurse, sondern um ein und denselben Diskurs.<sup>276</sup> „Discorso a due Facce“ lautete der Titel eines Aufsatzes von Ettore Capriolo: Das Stück sei kein Boxkampf, in dem Marat und Sade in den Ring stiegen. Alle Figuren seien Geschöpfe des von Weiss erfundenen Sades, dessen Vorstellung entsprungen. Er sei der zentrale Motor des Dramas: *Sade é protagonista e autentico centro motore del dramma.*<sup>277</sup> Giorgio Manzini sah darin den originellsten und fruchtbarsten Einfall von Weiss: nicht eine strikte Gegenüberstellung von Marat und Sade, zweier entgegengesetzter Ideen, sondern ihre wechselwirkende Ergänzung. In der Anstalt zu Charenton habe ein komplexes Gespräch stattgefunden: (...) *non una netta*

---

<sup>273</sup> Brief vom 13.8.1965 von Helene Ritzerfeld an Peter Weiss. In: Peter Weiss-Archiv. Berlin

<sup>274</sup> Peter Weiss: *La persecuzione e l'assassinio di Jean Paul Marat rappresentata dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del Marchese di Sade.* Übs. Ippolito Pizzetti. Torino 1967. Die Ausgabe gehörte zu den „Supercoralli“, die in den Verlagsverzeichnissen als eine Sammlung literarischer Klassiker und „Klassiker der Moderne“ gekennzeichnet war.

<sup>275</sup> Nicola Garrone. In: LA REPUBBLICA. 31.1.1980.

<sup>276</sup> Das bestätigen auch Sades letzte Worte der vierten Fassung: *So sehen Sie mich in der gegenwärtigen Lage/immer noch vor einer offenen Frage.* Peter Weiss: *Werke* in 6 Bänden. L. c. S. 253. Laut Beise und Breuer verweist dies auf die Verwandtschaft der Positionen Sades und Marats. Vgl. Beise und Breuer. *Vier, fünf ...* L. c. S. 94.

<sup>277</sup> Ettore Capriolo. In: VIE NUOVE-Roma. 14.12.1967 und in: ORA-Milano. 21.12.1967: *Perché, in fin dei conti, questi dati non ci vengono comunicati da una serie di personaggi a tutto tondo, ognuno con la propria personalità e il proprio bagaglio di esperienze, ma da fantasmi suscitati da un'unica mente (il Sade della finzione di Weiss) e in essa incitati a competere tormentandola con i propri dubbi e con i propri interrogativi.*

Vgl. auch Raul Radice. In: CORRIERE DELLA SERA. 23.11.1967.

*contrapposizione fra Marat e Sade ma il loro completamento (...) ricco di sfaccettature, ma unitario.*<sup>278</sup>

Die Diskussion, wer eigentlich der wahre Held des Stückes ist, begann bereits mit dem Titel. Vertrat Peter Weiss die Position Marats oder Sades?<sup>279</sup> Die Urteile fielen in Italien nicht sehr unterschiedlich aus.

In der zweiten und dritten Fassung, die unter dem Einfluss von den Theaterpraktikern Karl Heinz Braun und Konrad Swinarski entstanden sind, herrscht die Bühnendynamik vor dem philosophisch-politischen Disput vor. Das hatte zunächst zur Folge, dass das Werk häufig als theatralische Bestätigung von Sade und Widerlegung von Marat gehandelt wurde. Dies veranlasste Weiss wiederum dazu, im Laufe der weiteren Bearbeitung seines Stückes Sade zunehmend mit rhetorischer Überzeugungskraft auszustatten, um damit aber zugleich die Position Marats zu stärken: *Je mehr Weiss von der Richtigkeit der Ansichten Marats überzeugt ist, desto mehr stattet er seinen Gegenspieler Sade mit Überzeugungskraft aus.*<sup>280</sup>

Nicht selten führte dies wiederum zu Missverständnissen unter den Kritikern, die in Sade den positiven Helden zu sehen glaubten. Tatsache ist aber, dass *das Verhältnis zwischen Marat und Sade sowie das des Autors zu seinen beiden Figuren dialektisch ist.*<sup>281</sup> Peter Weiss intendierte von Anfang an ein Gleichgewicht der Positionen, was in der letzten Fassung vollends zu Tage tritt.<sup>282</sup>

Auch die italienische Kritik schien nicht wenig verwirrt und tendierte 1967 überwiegend zu einer positiven Herausstellung Sades. Und das obwohl die italienische Buchausgabe mit der italienischen Erstsinszenierung zusammenfiel, die den Akzent (wie auch die Rostocker Inszenierung von 1965 unter der Regie von Hanns Anselm Perten) auf eine positive Hervorhebung Marats und Roux' setzte.<sup>283</sup>

---

<sup>278</sup> Giorgio Manzini. In: PAESE SERA. 23.11.1967.

<sup>279</sup> Weiss selbst machte kein Geheimnis daraus, dass er im Laufe der Inszenierungen, die mal zu Gunsten des einen mal des anderen den Text auslegten, sein persönliches Urteil änderte. Er war sich über die Ambiguität des Textes durchaus bewusst. 1967 erläuterte er in einem Interview mit Alvarez, sein Verhältnis zu den beiden Figuren, die eine dialektische Beziehung zueinander unterhielten: *Ich selbst stehe auf der Seite Marats, weil ich meine, dass es richtig wäre, das zu tun, was er sagt. Zugleich aber verstehe ich Sade wegen seiner pessimistischen Sicht und weil er in einer Art Vision in dem, das Marat sagt, bereits Stalin erkennt.* Beise und Breuer: Erläuterungen und Dokumente. Peter Weiss. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats. Stuttgart 1995. S. 154.

<sup>280</sup> Beise und Breuer: Vier, fünf ... L. c. S. 110.

<sup>281</sup> Vgl. Beise und Breuer: Erläuterungen. L. c. S. 157.

<sup>282</sup> Vgl. Beise und Breuer: Vier, fünf ... L. c. S. 111.

<sup>283</sup> Michael Stone: Die Verfolgung des Jacques Roux. Premiere in der Zone. Marat von Peter Weiss im Volkstheater Rostock. In: CHRIST UND WELT. 9.4.1965.

So lautet der Titel eines Aufsatzes von Franco Rinaldini etwa: „Un nipote del marchese di Sade“, womit Peter Weiss gemeint war.<sup>284</sup> Verschiedene Argumente wurden hervorgebracht, um die Parteinahme des Autors für Sade zu bestätigen: Die Figur Marat, so Alfredo Orecchio, sei mit negativen Metaphern besetzt, wie etwa sein ständiges Kratzen, ausgelöst durch Hautekzeme. Der Autor sympathisiere mit Sade, indem er ihn, wie er selbst geäußert habe, als modernen Repräsentanten des *dritten Standpunktes* darstellte, als *Nonkonformisten*, auf halber Straße *zwischen dem sozialistischen und individualistischen Lager*.<sup>285</sup>

Guido Ceronetti argumentierte: Zwar liege in der Figur Marat der Keim eines *mostro perfetto, triplice e unico*. Weiss sei aber mehr von dem Deuteronisten Sade angezogen und habe das in seinem Marat liegende Potential nicht ausgeschöpft.<sup>286</sup> Sade sei nicht nur rehabilitiert, sondern geradezu heilig gesprochen: (...) *mai come oggi è stato preso sul serio, addirittura evangelizzato. È il momento di Sade in tutte le salse. Sade precursore, Sade scrittore da riscoprire, Sade, persino, pensatore e rivoluzionario senza virgolette*.<sup>287</sup>

Nach Renzo Tian dominiere Sade durch bittere Hellsichtigkeit: Nicht nur die von der Massenkultur bekannten Klischees eines Abenteurers und perversen Liebhabers würden dargestellt, sondern ein intellektuell freidenkerischer und mehr noch moralisch zügelloser Sade, der in vollster Überzeugung handele. *È la forza del fallimento che si dichiara, nei confronti di una certezza che s'irrigidisce*.<sup>288</sup> Der Sade von Weiss sei historisch wie psychologisch komplex.

Luigi Barbara überraschte gleichfalls die Ausarbeitung und poetische Vollendung des *divino marchese*: *Se Marat, se i suoi furori classisti, sono quanto meno prevedibili, così come i deliri anticlericali dell'ex-prete Jaques Roux, l'immagine di Sade è sorprendentemente elaborata e poeticamente compiuta*.<sup>289</sup> Wenn auch Marat, der nach Weiss in der Geschichtsschreibung zum *Sündenbock*<sup>290</sup> erklärt würde, in dem Stück eine Aufwertung erfahre, so sei doch der *göttliche Marquis* der einzige Hauptdarsteller, der am Ende der Revolution seinen Kopf rettete und die einzige Figur, die nicht verrückt sei, schrieb IL SOLE. *La „disputa“* (...)

---

<sup>284</sup> Franco Rinaldini. In: LA RIVISTA TRIMESTRALE. Nr. 24/25. 1966/1967. S. 656-679.

<sup>285</sup> Alfredo Orecchio. In: PAESE SERA. 26.5.1967. Peter Weiss zitiert nach Beise und Breuer. Erläuterungen. L. c. S. 153.

<sup>286</sup> Guido Ceronetti. In: LA PROVINCIA DI CREMONA. 29.12.1967.

<sup>287</sup> Vincenzo Talarico. In: MOMENTO-SERA-Roma. 23.11.1967.

<sup>288</sup> Renzo Tian. In: IL MESSAGGERO. 23.11.1967. Vgl. auch v. b. In: OGGI. 7.12.1967.

<sup>289</sup> Luigi Barbara. In: LA NAZIONE. 23.11.1967. Barbara wies auf die Solidarität zwischen den beiden Antagonisten hin. Dennoch trete Sade ohne Zweifel in den Vordergrund.

<sup>290</sup> Peter Weiss: Werke in 6 Bänden. L. c. S. 268.

*trasferisce (...) una „disputa“ interiore di Weiss, il quale, pur mostrando un'indubbia simpatia per Marat (...) sta sicuramente sul lato di Sade.*<sup>291</sup>

Vice kommentierte, zwar sei auf den ersten Blick Marat der positive und Sade der negative Pol des Dramas, doch Weiss stelle die Termini auf den Kopf. Sade sei hier fundamentaler Pazifist, sein Wahnsinn wie seine Verderbtheit nur Ausdruck seiner Enttäuschung über die bittere Wahrheit, während der züchtige Marat in seiner Wanne nicht zögere, im Namen der Freiheit blutige Verbrechen zu begehen, (*e Marat che la verità l'ha sin troppo chiara e concreta, proprio per poterla realizzare non esita a compiere sanguinosi misfatti in nome della libertà*), ohne sich bewusst zu sein, dass gerade die absoluten und intransigenten Revolutionäre die Straßen dem napoleonischen Absolutismus, den entsetzlichsten Reaktionen geebnet hätten, *come un fiore mostruoso dal sangue che gronda dalle ghigliottine*. Der Revolutionär Marat werde im Laufe des Dramas zunehmend politisch isoliert und habe bereits verloren, bevor ihm Charlotte den tödlichen Stoß versetzte. Damit gebe die geschichtliche Entwicklung Sade Recht, der ausruft. *Die Revolution führt nur zu einer langsamen Auflösung des Individuums ins Uniforme*. So die Worte von Sade und damit auch von Weiss: *Lo scontro è totale e senza soluzioni. Tuttavia gli „avvenimenti“ sembrano dar ragione a Sade: le ultime scene del dramma mostrano il rivoluzionario politicamente sempre più isolato. Solo allora, quando ha già „perso“, Carlotta Corday gli vibra il colpo mortale.*<sup>292</sup>

So schrieb auch Giorgio Manacorda: Bereits der historische Moment in dem sich die Handlung abspiele, die Zeit der vollen Restauration, gebe Sade Recht. Die Bühne demonstriere permanent die Fatalität aller politischen Bemühungen und den Kreislauf der Geschichte. *Marat ha già perso, la rivoluzione è rientrata (...)*<sup>293</sup>

Ausnahmen blieben Roberto De Monticelli, Vice und Gian Maria Guglielmino. Sie kritisierten, keine Interpretation des Stückes habe das explizite und erleuchtende Ende genug gewürdigt. Die letzte Replik bleibe Roux überlassen, einem Expriester, radikalen Sozialisten und Prediger des Aufstandes, einem Apostel Marats.<sup>294</sup> Damit stehe der Autor eindeutig auf der Seite von Marat: (...) *a guaradar bene la scelta è già decisa. (...) fra De Sade e il Marat riabilitato come politico e anche come uomo di scienza, la scelta diciamo, riguarda il secondo versante. Lo si avverte nei modi stilistici del dramma, in tante battute su cui*

---

<sup>291</sup> P. C. In: IL SOLE. 23.11.1967.

<sup>292</sup> Vice. In: IL MESSAGGERO. 1.12.1973 und in: IL TEMPO. 26.5.1967. Giorgio Porro. In: SIPARIO. Nr. 222. Oktober 1964. S. 26. Er bemerkte ebenfalls, der Individualist Sade entpuppe sich paradoxerweise als Pazifist, voller Rücksichtnahme und Menschenliebe. Während der fanatische Rationalist Marat ein Blutbad in Kauf nehme, um die Gesellschaft zu reformieren, was schließlich zu einer Diktatur geführt habe.

<sup>293</sup> Giorgio Manacorda. In: NUOVA GENERAZIONE-Roma. 3.12.1967.

<sup>294</sup> Roberto De Monticelli. In: IL GIORNO. 23.11.1967.

*converrebbe riflettere partitamente, soprattutto in quel ultima, fondamentale („Quando apprenderete a vedere, quando capirete finalmente“), che l'autore affida all'ex-monaco Roux, apostolo di Marat, e che nessuna interpretazione del dramma, a quanto ci risulta, ha valorizzato abbastanza come suggello esplicito e illuminante.*<sup>295</sup>

Das gesamte Werk von Peter Weiss wurde von der italienischen Kritik stark autobiographisch interpretiert, immer auch als Reflexion des Autors über sich und seine Position, wie bereits aus den Titeln vieler Aufsätze und Biographien hervorgeht.<sup>296</sup> Aufmerksam verfolgten die Kritiker mit der Veröffentlichung der Werke und Schriften des Autors, in denen er sich zunehmend expliziter zu seiner sozialistischen Weltsicht bekannte, auch seine politische Entwicklung. So wurde dem Stück „Marat/Sade“ ein klarer Platz innerhalb des Gesamtwerkes zugewiesen.

Der Literaturwissenschaftler Cesare Cases schrieb 1967 in seinem Aufsatz „L'assassinio di Marat rappresentato da Sade“, während die ersten Werke des Autors („Abschied von den Eltern“ und „Fluchtpunkt“) von persönlichen und „politisch absentistischen“ Motiven bestimmt seien, bemerke man in der „Ermittlung“, dem „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ und dem „Viet Nam Diskurs“ ein soziales Engagement mit Spätzündung: *un impegno politico a scoppio ritardato*. „Marat/Sade“ stehe an der Kreuzung dieser Perioden und bilde in der Entwicklung des Autors eine Übergangsphase zwischen unpolitischem und politischem Bewusstsein. Die Diskussion Sades, Sprachrohr des anarchischen Individualismus, mit dem Revolutionär Marat habe sich in der Seele des Autors selbst abgespielt und mache ihn somit zu einer einzigartigen Figur des zeitgenössischen literarischen Panoramas: *Il „Marat-Sade“ si situa quindi all'incrocio tra i due periodi, il dibattito qui messo in scena è quello che si stava svolgendo nell'animo stesso dello autore. (...) Weiss ebbe questo impegno politico a scoppio ritardato che ne fa una figura pressoché unica nel panorama delle lettere contemporanee.*<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> Gian Maria Guglielmino. In: BIANCO E NERO. Juli 1968. S. 229. Vgl. auch Vice. In: IL TEMPO 26.5.1967. Über die zwei dialogisierenden Stimmen – die wie zwei lange Monologe durch eine Glaswand seien – füge sich eine dritte Stimme, die des Expriesters Jaque Roux, einer der intransigentesten Gegner Marats aus der Gruppe der Enragés, die weitergehende Forderungen nach einem grundsätzlich sozialen Ausgleich zu Gunsten des Volkes stellten. *Roux appare più avanti dello stesso Marat e, non a caso, il dramma si chiude sulle sue parole.*

<sup>296</sup> Z. B. De Angelis: Peter Weiss. Autobiografia di un intellettuale. Bari 1971.

<sup>297</sup> Cesare Cases. In: MESSAGGERO-Veneto-Undine. 15.12.1967: *Nell'evoluzione dello scrittore il „Marat-Sade“ costituisce una fase intermedia. Oggi Peter Weiss è noto per il suo impegno politico (...) Tuttavia i libri autobiografici (...) ci rivelano che durante e subito dopo la guerra Weiss si precluse ostinatamente a ogni presa di posizione politica. Era troppo occupato dai problemi personali (...) per sentirsi solidale con l'umanità in lotta o anche soltanto con i suoi fratelli ebrei che morivano ad Auschwitz. Agli amici che lo rimproveravano per questo assenteismo egli opponeva il proprio bisogno di liberazione individuale, a chi lo esortava a legger Marx*

In diesem Sinne schrieb auch Odoardo Bertani, Sade sei der in der Nachkriegszeit politisch *nicht* aktive Weiss, während Marat den intellektuellen Engagé verkörpere. Doch, so Bertani, sei der Text nicht nur autobiographisch, sondern geradezu ein ideologisches Tagebuch. Dem von Weiss ausführlich dargestellten Problem des Intellektuellen, der hin und her gerissen ist zwischen den in Marat und Sade verkörperten gegensätzlichen Prinzipien von anarchischem Individualismus und revolutionärer Askese, entspreche die Aporie, in der sich die Intellektuellen zwischen den beiden Weltkriegen gegenüber der Russischen Revolution und ihren Entwicklungen befunden hätten.

Napoleon, der die Revolution und den Traum Marats in eine bürokratisch-militärische Diktatur umfunktioniert hatte, stehe für Stalin. Man könne beobachten, dass diese Problematik derzeit in den etablierten kapitalistischen Ländern veraltet sei. Der Vergleich, die Darstellung der Problematik des Intellektuellen, funktioniere nur dann, wie bereits Cases bemerkt habe, wenn das Stück in einer totalitären Gesellschaft platziert sei und nicht in einer kapitalistisch fortgeschrittenen Welt, an die das Werk mittels der Stimmungsausbrüche des Volkes und den ironischen Anspielungen anbinde.<sup>298</sup>

Trotzdem, so Cases, entkräfte die Tatsache, dass das Drama eher das Ende einer Epoche als den Anfang einer neuen besiegelte, nicht das Interesse an ihm.<sup>299</sup> Beachtenswert an dem Stück, so ein Kritiker des BOLLETTINO L'ITALIANO, seien die moralisch spannenden Überlegungen, inwieweit Individuum und Masse, Freiheit und Gerechtigkeit, Denken und Erfahrung miteinander zu vereinbaren seien, *di conciliare l'individuo e la massa, la libertà e la giustizia, il pensiero e l'esperienza*. Der gewalttätige Abbruch der Aufführung durch das Pflegepersonal am Ende des Stückes, im Moment der Schlussfolgerungen, ordne das Werk in die Biographie von Weiss ein, die sich später in eine klare politische Richtung entwickelt habe, man betrachte nur die „Ermittlung“ und die folgenden Werke „Der Lusitanische Popanz“ und den „Viet Nam Diskurs“ über den Rassismus und den Vietnam-Krieg.<sup>300</sup> Peter

---

*rispondeva leggendo Hamsun o Henry Miller. Solo più tardi, una volta superata questa fase, ritrovata la propria libertà e verificata la propria vocazione, Weiss ebbe (...).*

<sup>298</sup> Odoardo Bertani. In: L'AVVENIRE D'ITALIA. 23.11.1967.

<sup>299</sup> Cesare Cases. In: GIOVANE CRITICA. Nr. 15/16. 1967. S. 4-7.

<sup>300</sup> Auch O. F. In: BOLLETTINO L'ITALIANO. Dezember 1967: „Marat/Sade“ sei eine *große dialektische Gelegenheit*, einige Schlüsselkonzepte der Geschichte der Menschheit zu thematisieren: (...) *la tensione morale d'una meditazione sulle possibilità di conciliare l'individuo e la massa, la libertà e la giustizia, il pensiero e l'esperienza*. Renzo Tian. L. c.; Roberto Fertoni. In: SETTE GIORNI. 10.12.1967: *Weiss, da un punto di vista ideologico, ha scelto la sua via ormai da tempo, e tuttavia il dibattito Marat-Sade è la chiave per comprendere le difficoltà e i dubbi spesso angosciosi che, dopo il 1917, hanno coinvolto la generazione di intellettuali di sinistra alla quale egli appartiene. Nel „Marat-Sade“ questa solidità di impostazione critica si riflette in un contesto drammatico equilibrato e in un linguaggio sobrio e incisivo. Senza avventurarsi nel terreno infido dell'avanguardia scenica o formale. Weiss riesce a comunicarci la tragica poesia della vicenda e la suggestione di un'atmosfera dove, ci sembra, il manicomio allude alla tenebra e al caos che avvolgono ancora nonostante secoli di lumi i grandi eventi della storia*. Vgl. auch Massimo Dursi. In: IL RESTO DEL CARLINO.



Weiss, so Cesare Cases, sei es dank der Verspätung, mit der er diese Probleme in sich entwickelt habe, gelungen, *a rappresentarli nel loro crepuscolo meglio di altri al loro zenit*. Die Bearbeitung des Konflikts entspreche der autobiographischen Wurzel des Werkes, eingetaucht in den Humus der Situation der Intellektuellen zwischen den Kriegen.<sup>301</sup>

Auch Arturo Lazzari machte auf die Verbindung zwischen der Kunstfigur Sade und dem Erzähler des autobiographischen Buches „Fluchtpunkt“ von 1962 aufmerksam, dort lese man die Worte: (...) *ich wollte nur meine Flucht verteidigen, (...) von allem losgelöst sein*.

Der Text „Fluchtpunkt“ endete mit der Ankunft des dreißigjährigen Erzählers in Paris, wo er die Möglichkeit entdeckte, an einem *Austausch von Ideen teilzunehmen*. Nur wenig später (1964) habe Weiss „Marat/Sade“ geschrieben. Wobei die Figur Sade der Autor Weiss in seinen jungen Jahren selbst sei. *Ed è il Weiss del passato dell'acuta intelligenza solitaria, del corrosivo e distruttore individualismo, dello scetticismo totale*.<sup>302</sup>

G. A. Cibotto war der Meinung, bei dem Stück handele es sich um eine im grotesken Gewand verkleidete autobiographische Parabel über den Intellektuellen unserer Zeit. Mit dem Bedürfnis, einen Platz zwischen individueller Befreiung oder politischer Aktivität zu finden, habe Weiss sich für den Weg entschieden, den ein Großteil der europäischen Intellektuellen zwischen den beiden Weltkriegen wählte. Das plötzliche Losschnellen zu Gunsten eines politisch-sozialen Kreuzzuges, der im Moment der „Ermittlung“ abgeschlossen war und in der jüngsten Arbeit über Vietnam erneut bestätigt werde, habe sich erst einige Zeit nach der Fertigstellung des „Marat/Sade“ ereignet.<sup>303</sup>

Alfredo Orecchio sah trotz der kurzen zeitlichen Distanz einen großen ideellen Unterschied zwischen dem „Marat/Sade“ von 1964 und der „Ermittlung“ von 1966. Nur 18 Monate lagen zwischen der Erstinszenierung des „Marat/Sade“ und der „Ermittlung“. Der *spazio di spirito*, der qualitative Raum und der Bewusstseinsprung zwischen den beiden Werken sei, um ein deutsches Beispiel anzuführen, mit dem von Bertolt Brecht zu vergleichen. Der Anarchismus und Expressionismus des frühen Brecht unterscheide sich von der Festigkeit, der realistischen und menschlichen revolutionären Diesseitigkeit der *poesia con i piedi a terra*, die in „Mutter Courage“ (1941) oder „Galileo“ wesentlich mehr begeisterten, als in „Trommeln in der Nacht“ (1922) oder in „Mann ist Mann“ (1926).<sup>304</sup>

---

23.11.1967; Virgilio Bacalini. In: AVANTI! 23.11.1967; e. d. m. In: AUDIOVISIVI. Januar 1968. S. 51; Benvenuto Cuminetti. In: L'ECO DI BERGAMO. 23.11.1967; A. M. Terruggia. In: ROCCA ASSISI. 1.1.1967; Achille Mango. In: MONDO NUOVO-Roma. 10.12.1967.

<sup>301</sup> Cesare Cases. In: MESSAGGERO-Veneto-Undine. 15.12.1967.

<sup>302</sup> Arturo Lazzari. In: L'UNITÀ. 21.11.1967.

<sup>303</sup> G. A. Cibotto. In: GAZZETTINO-Venezia. 23.11.1967.

<sup>304</sup> Alfredo Orecchio. L. c. Vgl. auch Giulio Cattivelli. In: LIBERTÀ. 23.11.1967.

So lobten die Kritiker Peter Weiss für die *dialektische Behandlung der Aporie des bürgerlichen Gewissens*<sup>305</sup> und für den scharfen Blick auf die Krise jeder ideologischen Sicherheit, die der Autor selbst erfahren habe. Weiss lege geradezu ein zartes Gespür an den Tag, Fakten und Personen zu beleuchten: *Ho parlato di ironia, perché in virtù di una sottile capacità di analizzare i fatti ed i personaggi controllo, ogni tentazione retorica, qualunque illusione sentimentale, vengono ridotte alle loro giuste proporzioni dall'occhio attento e fermo dello scrittore tedesco.*<sup>306</sup>

Geschlossen vertrat die Kritik die Auffassung, es handele sich um die Transposition eines autobiographischen Konfliktes, der einige Jahre später in einer eindeutig prosozialistischen Stellungnahme des Autors mündete.<sup>307</sup>

Das Theaterstück „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes von Charenton, unter der Anleitung des Herrn de Sade“ wurde 1964 zu einem Welterfolg, der nach LO SPECCHIO größer war als der der Dreigroschenoper von Bertolt Brecht (1928, 1956 in Italien uraufgeführt). Nachdem sein frühes Theaterwerk wenig Resonanz gefunden hatte, machte dieses Stück den in Schweden lebenden Dramatiker Peter Weiss über Nacht zu dem jungen deutschen Nachwuchsautor. 1964 gab es allein 24 Premieren in 14 Ländern. Es zählte damit zu den international erfolgreichsten Theaterstücken der Nachkriegszeit. Über Monate war „Marat/Sade“ in London, New York, Paris, Rostock und Berlin an den Schauspielhäusern ausverkauft. Hinzu kamen unzählige Aufführungen von Amateurgruppen, Schul- und Universitätstheatern im In- und Ausland.<sup>308</sup>

Wie Roberto De Monticelli 1980 rückblickend beschrieb, wurde das Werk in den sechziger Jahren zu einem wichtigen Text, da es bereits die Bewegung der 1968er, das große Bewusstseinswachen und die Analyse von Revolution und Individuum ankündigte: *La crisi delle ideologie, l'impeto rivoluzionario di Marat contrapposto al pessimismo individualista del „divino marchese“, quel altalena della certezza visionaria da una parte e dello*

---

<sup>305</sup> Vgl. Eva Banchelli. Peter Weiss Jahrbuch. Band 9. St. Ingbert 2000. S. 76.

<sup>306</sup> G. A. Cibotto. L. c. Vgl. auch Giorgio Manacorda. L. c.

<sup>307</sup> Attilio Mauro Caproni. In: QUADERNI DEL CUT. Bari. 1972: „Marat/Sade“ (...) *il dramma che più puntualmente esprime il carattere autobiografico di tutta l'opera di Weiss.*

<sup>308</sup> Peter Weiss ging zunächst davon aus, das Werk werde zu einem Skandal führen. Doch allein in London und Paris kam es wegen seiner Laszivität und Blasphemie zu öffentlichen Protesten. In Paris wurde die Inszenierung, unter der Regie von Jean Tasso, zu einem Politikum. Nachdem das Stück in New York, London und Berlin aufgeführt wurde, versuchten der Minister für Jugend (*ministère de la jeunesse et des Sports*) und der Bürgermeister von Paris eine Aufführung im Théâtre Sarah Bernhardt in Paris zu unterbinden. Vgl. dazu: Ugo Bonfani. In: IL DRAMMA. Nr. 361. 1966. S. 89. Anlässlich der Pariser Aufführung im Théâtre Sarah Bernhardt

*scetticismo disincantato e crudele dall'altra: testo di rottura e di dubbio, profetico e allucinato. „La persecuzione e l'assassinio di Jean Paul Marat, rappresentati dai filodrammatici di Charenton sotto la guida del Marchese di Sade“ (...) annunciò in qualche modo i movimenti del Sessantotto, quella gran presa di coscienza e risveglio e analisi della rivoluzione e dell'individuo.<sup>309</sup>*

Seinen ersten, großen Erfolg erzielte das Stück mit der Peter Brook-Inszenierung (mit dem Lambda Theatre) im Londoner „Old Vic“ der „Royal Shakespeare Company“ am 20. August 1964. Sie löste eine heftige Kontroverse zwischen modernen und traditionellen Theaterkritikern aus.

Ausgelöst wurde die Polemik vom Präsidenten der „Vereinigung der Theaterunternehmer“, Emil Littler. Er vertrat die Auffassung, dass mit dem Werk das Theater des reinen Vergnügens beschmutzt werde. Damit provozierte Littler, Mitglied der Leitung der Royal Shakespeare Company, den Direktor Peter Hall zu einer öffentlichen Erwiderung in Presse und Fernsehen.

C. M. Franzero nahm in IL DRAMMA wie folgt Stellung: Der Behauptung, das Theater der Grausamkeit sei der frechste Exhibitionismus von sadistischer Gewalt, ein Schacher von Verderbtheit: *sfacciato esibizionismo di violenze sadiche, peggio, un mercimonio di depravazione*, den ein Theaterpublikum jemals gesehen haben solle, überrasche ihn. Er ordnete das Werk in die Entwicklung der Theatergeschichte ein. Alle großen Epochen des Theaters hätten Werke hervorgebracht, die mit Gewalt und Obszönität gefüllt seien: schon das antike griechische Theater sei grausam und skurril gewesen, die Kostüme der komischen Schauspieler der Zeit des Aristophanes, wie zeitgenössische Terrakotta-Figuren zeigten, alles andere als schamhaft. Grausam und obszön seien Seneca und Plautus, grausam seien die Mysterienspiele im Mittelalter gewesen. Auch in den Schauspielen Shakespeares fände man die größten Schlüpfrigkeiten und Grausamkeiten. Wenn das 17. Jahrhundert die „Sentimentale Komödie“ hervorgebracht habe, so das 18. Jahrhundert die finsternen Dramen der Romantiker. Die ausgelöste Debatte zwischen grausamem und „sauberem“, „gesundem“ Theater habe die Argumente, die wir 1000 mal gelesen hätten, wieder entstaubt.

---

schrrieb Giorgio Locchi: *A Parigi non c'è più Scampo da cinquanta magnifici pazzi*. Giorgio Locchi. In: TEMPO-Roma. 31.10.1966.

<sup>309</sup> Roberto De Monticelli. In: CORRIERE DELLA SERA. 8.2.1980. Vgl. auch John Millfull: The Death of the French Revolution in the German Theatre: Büchner, Weiss, Müller. In: The Australian Journal of Politics and History 37. 1990. S. 281-283. Auch er versteht „Marat/Sade“ als Auftakt zu dem – von der Studentenbewegung begonnenen – Versuch die scheinbar anonymen, repressiven Gesellschaftsstrukturen aufzubrechen.

Wie Peter Brook bereits richtig bemerkt habe, sei die Gewalt eine natürliche künstlerische Sprache der Gegenwart, denn die Gewalt sei unsere Realität.<sup>310</sup>

Auch Giorgio Porro verteidigte im SIPARIO das Werk. Littler habe offensichtlich den Unterschied zwischen Grausamkeit und Rohheit nicht begriffen bzw. den Unterschied zwischen der Vortrefflichkeit einer Tragödie wie „Titus Andronicus“ – mit seinen 14 Morden – und den Schaulusteffekten eines „Gran Guignol“ mit all seinen Epigonen. Die Grausamkeit existiere in der Natur, sei die Quelle aller Dramen und schon in der Bibel ein zentrales Thema.<sup>311</sup>

Am 29.4.1964 hatte die Uraufführung im „Berliner Schillertheater“ unter der Regie von Konrad Swinarski stattgefunden. Diese Inszenierung wurde in der italienischen Presse als eines der *più straordinari spettacoli tedeschi dell'anno* kommentiert.<sup>312</sup>

Laut eines Kritikers des SIPARIO war diese Inszenierung eine Anklage gegen den *fascismo rivoluzionario* und die Demonstration einer marxistischen These, *dimostrazione di una tesi marxista*. Man könne sie akzeptieren oder auch nicht, immerhin beziehe sie Stellung. Die Londoner Inszenierung hingegen sei weder politisch noch philosophisch, sondern ausschließlich auf Effekthascherei angelegt.<sup>313</sup>

1966 wurde der Text erstmals in Italien vorgetragen. Eine Lesung moderner deutscher Literatur im „Teatro Club“ in Rom stellte unter dem Titel „Panorama del nuovo teatro tedesco“ Texte von Martin Walser („Eichen und Hasen“), Heiner Kipphardt („Der Hund des Generals“ und „In der Sache J. Robert Oppenheimer“), Peter Weiss („Die Ermittlung“ und „Marat/Sade“) vor. Begleitet wurde das Szenario mit Diapositiven und Musik von Luigi

---

<sup>310</sup> C. M. Franzero. In: IL DRAMMA. Nr. 336. September 1964. S. 74.

<sup>311</sup> Giorgio Porro. L. c.

<sup>312</sup> Ulrich Seelmann-Eggebert. In: SIPARIO. Nr. 223. November 1964. S. 19. Ulrich Seelmann-Eggebert kommentierte, am Ende steige der neue Diktator Napoleon aus der Französischen Revolution als Skelett, als Tod hervor. So befriedige Weiss das bürgerliche Bedürfnis nach einem artistischen Schock, ohne allerdings Lösungsmöglichkeiten aufzuzeigen, da ohnehin alles nur schlimmer werden würde. Die Revolution ändere nichts an den Machtverhältnissen, nur die „Herren“ wechselten. *In questo modo Weiss soddisfa l'esigenza borghese di uno choc artistico, senza mostrare altre soluzioni che la voglia di lasciar tutto come sta, perché le innovazioni sarebbero ancor più temibile. (...) E se vi sono accenti critici o anche ribelli, quando i quattro cantastorie che personificano il popolo mettono in ridicolo coi loro lazzi il comportamento dei potenti, questo è presentato come il prato di cervelli malati, che vengono subito richiamati all'ordine dal personale del manicomio. La rivolta è respinta dall'autore su mete meno pericolose, e non ha più luogo nella politica e negli spiriti, ma solo nel teatro e contro il teatro. (...) Il lavoro esprime il disagio borghese per la società borghese e conferma tuttavia l'invariabilità di questo ordinamento sociale.*

<sup>313</sup> C. M. In: SIPARIO. Nr. 244/245. 1966.

Nono.<sup>314</sup> Die Presse stellte die drei Autoren als Exponenten der deutschen Theatergeneration vor, die authentische Interpreten und Zeugen des zweiten Weltkrieges seien. *Qualificati, quindi, per manifestare sentimenti e risentimenti del popolo tedesco sul quale si sono basati per redigere le proprie opere.*

Den italienischen Autoren mangle es im Gegensatz zu der neuen deutschen Generation nicht nur am Sinn für Theater, sondern auch und vor allem an der Fähigkeit einer Interpretation der modernen Welt. *I tedeschi in fondo, pur vincolati da fattori contingenti (infatti, le opere presentati ieri sera si riferiscono quasi tutte, ad eccezione dell'assassinio di Marat, al periodo della guerra,) sono aperti al futuro, in quanto vedono e lasciano aperto uno spiraglio di speranza se non proprio di ottimismo.*<sup>315</sup>

Im März 1967 wurden Ausschnitte des Werkes im Rahmen der Dezentralisierungsbewegung vorgetragen.<sup>316</sup> Unter dem Titel „A proposito del Teatro della crudeltà“ kam es am 14.3.1967 zu einer Aufführung durch die „Compagnia del Teatro-Gruppo“ im „Teatro Club“ in Palermo. Die Vorführung präsentierte Werke von Alfred Jarry („Ubu Roi“), Antonin Artaud („Le théâtre et son double“), Jean Genet („Les bonnes“) und Peter Weiss („Marat/Sade“). Die Bühne gestaltete Carlo Quartucci.<sup>317</sup>

Nachdem das Stück bereits drei Jahre in Europa und Amerika für Furore gesorgt hatte, gastierte das Wiesbadener Stadttheater mit „Marat/Sade“ 1967 erstmals in Italien im „Teatro Valle“ in Rom, kurz nach der Aufführung der „Ermittlung“ im römischen „Palazzo dei Congressi“ in der Inszenierung des „Piccolo Teatro“.

Vito Pandolfi, Leiter des Theaters, hatte das Gastspiel in Zusammenarbeit mit der Deutschen Bibliothek organisiert, allerdings in deutscher Sprache, was eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Inhalt des Stückes von Seiten des Publikums zunächst stark beeinträchtigte.<sup>318</sup>

---

<sup>314</sup> Vortragende: Franco Parenti, Mino Bellei, Ferruccio De Ceresa, Marisa Quattrini, Mariano Rigillo, Gianna Giachetti und Tina Schirinzi. Giuseppe D'Aviano, Franco Parenti. Ippolito Pizzetti erläuterte seine Übersetzungen.

<sup>315</sup> Ovidio Pagliara. In: ITALIA-Milano. 21.4.1969.

<sup>316</sup> Vgl. Edoardo Fadini e Carlo Quartucci: Viaggio nel camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976. Torino 1976.

<sup>317</sup> Schauspieler: Laura Panti, Marco Parodi, Saviana Scalfi, Vittorio Artesi.

<sup>318</sup> Im „Teatro Valle“ in Rom vom 24.-27. Mai 1967. Rezensionen: Mario Verdone. In: BIANCO E NERO. Nr. 6. 1967; Maria Rosaria Beradri. In: ARCOSCENICO-Roma. November 1968; F. T. L. c. S. 92-94. Vom 8.-11. Oktober 1968 gastierte dann das „Teatro nazionale Drammatico Sloveno-Ljubjana“ im römischen „Teatro delle Arti“. Das Problem der Originalausgabe wurde erfolgreich mit Kopfhörern und Simultanübersetzung gelöst. Regie führte der damals bekannteste jugoslawische Regisseur Mise Korun. Der Applaus war lang anhaltend.

### 2.2.1. „Piccolo Teatro di Milano“, 1967/68

Die Erstszenierung in italienischer Sprache erfolgte schließlich Ende des Jahres durch das „Piccolo Teatro“. Es eröffnete mit „Marat/Sade“ am 23. November 1967 die 21. Prosa-Saison im Saal der Via Rovello und beschloss damit zugleich sein zwanzigjähriges Bestehen. Gleichzeitig wurde der Film von Peter Brook in Mailand („Cinema d'Essai-Arlechino“), Turin („Gioiello“) und Rom aufgeführt. Nur wenige Tage zuvor war das Werk bei Einaudi in der „Collezione di teatro“<sup>319</sup> in der Übersetzung von Ippolito Pizzetti erschienen. Es handelte sich dabei um die vierte Fassung des Dramas, die am 18. April 1965 abgeschlossen war und als fünfte Auflage in der Reihe edition suhrkamp publiziert worden war.<sup>320</sup> Das Publikum hatte die seltene Gelegenheit, zwischen Theater, Kino und Buch zu wählen. Es entschied sich für alle drei.<sup>321</sup>

Die Aufführungsrechte hatte das „Piccolo Teatro“ bereits 1964 erworben, was verhinderte, dass das Werk von anderen Bühnen gespielt wurde.<sup>322</sup> Es vergingen drei Jahre, bis das Stück unter der Regie von Raffaele Maiello, dem Meisterschüler Giorgio Strehlers, inszeniert wurde.<sup>323</sup> Dies blieb in der italienischen Kritik nicht unbemerkt: Giorgio Polacco schrieb: *Violenza, crudeltà, follia. Il „Marat-Sade“ di Peter Weiss è approdato finalmente anche a Milano, sul palcoscenico del „Piccolo Teatro“(...).*<sup>324</sup> Und Giorgio Zampa begann seine

---

<sup>319</sup> Die Reihe wurde von Paolo Grassi, Leiter des „Piccolo“, und Gerardo Guerrieri herausgegeben und hatte in ihrem fünfjährigen Leben bereits einige hundert Werke auch ausländischer Autoren zu bescheidenem Preis und beachtenswerter Typografie angeboten.

<sup>320</sup> Die Übersetzung wurde von der Kritik allgemein lobend anerkannt. Ohne die Sprache zu erschweren oder ihr das Kolorit zu nehmen, sei es Pizzetti gelungen, den Vers beizubehalten. Vgl. z. B. Renzo Tian. L. c. Giuliano Baioni. In: IL VERRI. Nr. 28. Februar 1968: (...) *molto bene e con grande precisione.*

Kritisch äußerte sich Carlo Paoli: (...) *la versione curata da Ippolito Pizzetti del „Marat-Sade“, non può dirsi abbia raggiunto il grado di perfezione che sarebbe stato desiderabile e che, senz'alcun dubbio, lo stesso traduttore ambiva di raggiungere./In quest'improba fatica, Ippolito Pizzetti deve aver certo profuso ingegno, pazienza abilità; essa, però, ha dato risultati quanto meno discutibili, pur con tutto il rispetto che meritano quanti si accollano l'ingrato compito di rendere nella propria lingua l'equivalente di un testo straniero, in versi o in prosa che sia. Un'impresa, i cui rischi non sono stati considerati nella giusta prospettiva. Un vero peccato.* Carlo Paoli. In: SILARUS. L'ECO DELLA STAMPA-Salerno. April 1968.

<sup>321</sup> Vgl. Arturo Lazzari. In: PRISMA. Februar 1968.

<sup>322</sup> Bereits im August 1964 bat Ivoé Chiesa um die Aufführungsrechte des „Marat/Sade“ für das Teatro Stabile in Genua unter der Regie Luigi Squarzinis. Die Aufführungsrechte waren jedoch an das „Piccolo Teatro“ von Mailand vergeben. Am 7. September 1965, nachdem keine Aufführung in Italien stattgefunden hatte, bat das „Stabile di Genova“ noch einmal erfolglos um die Aufführungsrechte und zugleich auch um die Option „Die Ermittlung“ aufführen zu dürfen. Im Falle einer Zusage hätten sie letztere bis zum 31. Dezember 1965 auf die Bühne gebracht. Vgl. Brief von Chiesa (7.9.1965) an Helene Ritzerfeld, Lektorin des Suhrkamp-Verlages. In: Peter Weiss-Archiv. Berlin. Die Verlagspolitik blockierte eine frühere Inszenierung.

<sup>323</sup> Giorgio Strehler verzichtete angeblich, wegen der Unvereinbarkeit der verschiedenen vorliegenden Fassungen, auf die Regie. Vgl. Siegfried Melchinger: Wasserwerfer gegen Irre. In: THEATER HEUTE. Heft 1. 1968. S. 24.

<sup>324</sup> Giorgio Polacco. In: STAMPA-SERA-Torino. 22.11.1967.

Rezension mit den Worten: *Finalmente anche in Italia il testo più discusso del teatro della crudeltà.*<sup>325</sup> Raul Radice, Kritiker des CORRIERE DELLA SERA fragte, warum das Werk, mit seinem enormen Erfolg und sofort von den größten Theaterbühnen der Welt aufgegriffen, *perciò intimamente legate anche al momento della loro comparsa*, mit solcher Verspätung in Italien erschienen sei. Eine gleichzeitige Aufführung mit der des Schillertheaters in Berlin hätte die italienischen Zuschauer wesentlich mehr beeindruckt.<sup>326</sup> Alberto Blandi kommentierte: Einzige Rechtfertigung für die verzögerte Aufführung sei, dass das „Piccolo Teatro“ eine Inszenierung der „Ermittlung“ aus ethischen, moralischen und politischen Gründen dem „Marat/Sade“ habe vorziehen wollen.<sup>327</sup>

Mosca hielt die späte Inszenierung für unverzeihlich und unterstellte dem „Piccolo“, es habe eine Einstudierung lediglich aus Furcht vor einem Vergleich mit der großartigen Brook-Inszenierung unterlassen.<sup>328</sup>

Paolo Grassi, neben Giorgio Strehler Leiter des „Piccolo Teatro“, rechtfertigte die verzögerte Aufnahme des Werkes in sein Repertoire damit, dass sich wertvolle Texte ohnehin über Jahre behaupteten. Es sei nicht die Art dieses Theaters, auf der Welle der Mode zu reiten: *Che una commedia abbia fortuna all'estero non ci riguarda. Vogliamo essere rigorosi, addirittura sospettosi a proposito dei valori effettivi di un'opera.*<sup>329</sup> Vor drei Jahren habe das Stück Erstaunen hervorgerufen, erst aus der Distanz reflektiere, beurteile und vergleiche man es mit seiner Verfilmung sowie anderen Inszenierungen. Jetzt könne man sich über den eigentlichen Wert des Werkes klar werden.<sup>330</sup>

Doch schon wenige Tage später ließ Theaterdirektor Paolo Grassi in der Presse verlauten, Peter Weiss verkörpere für ihn einen der größten Repräsentanten des modernen Theaters. Mit der Inszenierung beabsichtigte das „Piccolo“, seine seit seiner Gründung 1947 sozial engagierte Diskussion im Namen von Peter Weiss fortzuführen: *intende proseguire (...) un discorso di alto impegno civile e storico nel nome di Weiss.*<sup>331</sup>

---

<sup>325</sup> Giorgio Zampa. In: LA FIERA LETTERARIA-Roma. 7.12.1967.

<sup>326</sup> Raul Radice. L. c.

<sup>327</sup> Alberto Blandi. In: LA STAMPA. 23.11.1967.

<sup>328</sup> Mosca. In: DOMENICA DEL CORRIERE-Milano. 5.12.1967.

<sup>329</sup> Luigi Barbara. In: CORRIERE DELLA SERA. 17.11.1967.

<sup>330</sup> Lodovico Mamprin. In: IL POPOLO-Roma. 24.11.1967.

<sup>331</sup> Giorgio Manzini. L. c.

Um so mehr wunderte man sich, dass Giorgio Strehler, damals wichtigster Vertreter der italienischen Theaterszene, den Text nicht selbst inszeniert hatte. Immer öfter wurden bedeutende moderne Produktionen seinen jungen Assistenten anvertraut.<sup>332</sup>

Während Strehler die „Giganti della montagna“ von Pirandello inszenierte, gab er das Stück an seinen besten Mitarbeiter Raffaele Maiello ab. Dieser hatte neun Jahre erst als Schüler, dann als Assistent und schließlich als Regisseur bei Giorgio Strehler gearbeitet. „Marat/Sade“ war seine erste große Inszenierung.

Lodovico Mamprin fragte, wie es dazu komme, dass Strehler wieder einmal einen Text von Weiss nicht selbst inszeniert habe, einen Text der ohne Zweifel zu den wichtigsten gehöre, die uns die Nachkriegsdramaturgie geboten habe. Der Text schein geradezu für den genialen Strehler geschrieben zu sein, *che avrebbe potuto scavarvi intorno per mettere in luce il contrasto fra l'individualismo anarchico di Sade e l'idealismo rivoluzionario di Marat*. Neben der außergewöhnlichen Struktur müsse vor allem das Thema Strehler interessieren: die Französische Revolution, als Vertreter für alle Revolutionen mit den damit verbundenen Träumen und Enttäuschungen, auch für die Russische Revolution.

Strehler schein nicht die Absicht zu haben, sich an Peter Weiss messen zu lassen oder wage sich nicht an ihn heran. Bereits „Die Ermittlung“ habe er aus unerklärlichen Gründen nicht inszeniert. Offiziell sage das „Piccolo“, es habe Vertrauen in diesen Autor, für den Theater ein klarer Akt von Provokation sei: *Il Piccolo ha fiducia in questo autore di cui avverte – e condivide – la decisione di fare dello spettacolo teatrale un preciso atto di provocazione critica*.<sup>333</sup> Aber mit all diesem Vertrauen sei es doch angebracht, dem italienischen Publikum den Autor Weiss früher vorzustellen. Wenigstens einem der beiden Texte hätte sich Strehler verpflichten sollen.<sup>334</sup>

Vielleicht veranlasste diese Kritik Giorgio Strehler 1969 zu der Inszenierung des später noch zu besprechenden „Lusitanischen Popanz“.

Noch kurz vor der Erstsinszenierung schrieb Alberto Perrini, das Stück werde wahrscheinlich niemals in Italien aufgeführt werden. Es mangle den italienischen Theatern an Organisation,

---

<sup>332</sup> Vgl. Paolo Grassi. Quarant'anni palcoscenico. A cura di Emilio Pozzi. Milano 1977.

<sup>333</sup> Vgl. Il Piccolo e Weiss. In: Programmheft zur Inszenierung des „Marat/Sade“ durch das „Piccolo Teatro“ in der Spielzeit 1967/68. In: Archiv des „Piccolo Teatro di Milano“.

<sup>334</sup> Lodovico Mamprin. In: IL NOSTRO TEMPO. 10.12.1967. Auch Monticelli schrieb: Ohne Vergleiche zur Regie Maiellos ziehen zu wollen, müsse man sich doch fragen, warum sich Strehler nicht selbst dieses so ausgezeichneten Textes bemächtigt habe. (...) *Doveva letteralmente buttarci sopra. Era fatto per lui*. Roberto De Monticelli. In: IL GIORNO. 23.11.1967.



Disziplin und gut ausgebildeten Darstellern, die bereit seien, sich dieser *Tour de force* auszusetzen.<sup>335</sup> Die Zweifel sollten ungerechtfertigt bleiben, am 22.11.1967 debütierte „Marat/Sade“ in italienischer Sprache, in einer wunderbaren Ausgeglichenheit zwischen Artaud und Brecht. Die Inszenierung gehörte mit über 50 Darstellern, die von Anfang bis Ende auf der Bühne anwesend waren, zu den aufwändigsten, die das Mailänder „Piccolo Teatro“ bis 1967 geboten hatte.<sup>336</sup> Choreographisch rhythmisch bewegte Szenen wechselten mit von Worten dominierten. Sowohl der „chorartige“ Charakter des Dramas mit verteilten Rollen, bei welcher der Chor für das unterdrückte Volk spricht, als auch die Handlung und die Gedanken der Individuen kamen zum Ausdruck: Das Ergebnis war eine komplexe, facettenreiche Darbietung, u. a. inspiriert vom Expressionismus und Bertolt Brecht: *Ne è risultato uno spettacolo complesso, vario, nervoso, di chiara ispirazione espressionistica in certi momenti e di altrettanto chiara derivazione brechtiana in altri.*<sup>337</sup>

Für viele Kritiker handelte es sich sogar um eine der außergewöhnlichsten italienischen Inszenierungen der letzten Jahre. Gastone Geron etwa bemerkte: *Spettacolo di grande suggestione, di alto impegno morale, di eccezionale forza rappresentativa (...).*<sup>338</sup> Für Giorgio Prosperi eines der *migliori [spettacoli]* des „Piccolo Teatro“ *come sostanza e come forza di provocazione.*<sup>339</sup>

Ein Theaterstück von Substanz und wahrhaft einzigartigen Ergebnissen *fuso come sempre in un tutto armonico*, in dem Rezitation und Bühne gleichgewichtig seien. Die Inszenierung unterstreiche die Beziehungen zwischen der Französischen Revolution und den Problemen der zeitgenössischen Gesellschaft, schrieb Giulio Cattivelli.<sup>340</sup> Carlo Brusati sprach von einer linearen Mathematik. Die Darbietung sei nicht nur ideologisch streng, autonom und doch gleichzeitig textgetreu, sondern auch kohärent, was den theatralen Apparat betreffe und weiter: *La regia nella sua sostanza c'è e lo spettacolo ha una sua vitalità, una sua fisionomia ben precisa, inconfondibile.*<sup>341</sup> Sie repräsentiere einen progressiven und politischen Moment

---

<sup>335</sup> Alberto Perrini. In: LO SPECCHIO-Roma. 1.6.1967: *Probabilmente il Marat-Sade non sarà mai rappresentato in italiano, non tanto per l'estrema crudeltà e „scandalosità“ che lo anima, quanto per l'impossibilità pratica di metterlo in scena degnamente. In fatti non siamo attrezzati a tanto. Se si pensa che molti nostri „divi“ rifiutano perfino il fastidio di mettersi una barba posticcia!... E non abbiamo, specialmente, registi specializzati per spettacoli del genere. Non c'è barba di Visconti (attaccato com'è al più decrepito e semplicistico realismo) o di Strehler (ormai smarrito dietro le più allucinate, stuporose, dilatate e rallentate visioni d'un teatro-acquario) che siano in grado di sostenere questo grosso e stressante cimento scenico. Ecco come i nodi vengono al pettine quando per anni e anni si continua ad avvillire il teatro alla stregua d'un trampolino per il divismo di attori e registi d'una sinecura o d'una mucca da mungere!*

<sup>336</sup> O. F. L. c.

<sup>337</sup> V. b. L. c.

<sup>338</sup> Gastone Geron. In: AMICA. 2.1.1968.

<sup>339</sup> Giorgio Prosperi. In: IL TEMPO. 23.11.1967.

<sup>340</sup> Giulio Cattivelli. L. c.

<sup>341</sup> Carlo Brusati. In: RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO-Roma. April 1968.

des zwanzigjährigen Diskurses des „Piccolo Teatro“ und rege einen zivilen Dialog über die Beziehung *società-uomo* an, schrieb AVANTI!.<sup>342</sup>

Der Publikumserfolg war enorm, der Applaus riesig.<sup>343</sup>

Das Bühnenbild und die Kostüme hatte der berühmte französische Bühnenbildner René Allio<sup>344</sup> entworfen. Die Bühne stellte die Badeanstalt des Hospizes zu Charenton dar, ein Bad, das mit seinen Dämpfen, Haken, und Folterinstrumenten, ganz den Regieanweisungen folgend, den Charakter eines Schlachthofes bot, in dem die Pfleger (bei Weiss sind es Pfleger und Schwestern) mit *langen weißen Schürzen* als Schlächter (Menschenschlächter) kostümiert waren. Es verdeutlichte beklemmend die jener Zeit entsprechenden „Therapie“-Begriffe einer „Vielzweck“-Heilanstalt.

Die Plattform der Bühne war ein großer Grill aus acht Tonnen Eisen mit Falltüren, Versenkungen und Bodenluken, die sich an mehreren Stellen öffneten, um die Kranken im Augenblick der Raserei zu verschlingen oder die Szene der Guillotine zu imitieren.

Drei schmale, hohe, gotische Fenster flankierten den Raum und durchbrachen die halbrunde Wand im Hintergrund. Das Spiel war in ein bläulich-fahles Licht getaucht, das aus den gigantischen Fenstern auf die Bühne herabfiel. Nach Roberto De Monticelli: Eine funktionale und geniale Bühne, *funzionale e geniale insieme*.<sup>345</sup>

Die Handlung begann außerhalb der Bühne, über ein käfigartiges Viadukt traten die Schauspieler zu elektrischen Klängen auf, während der Direktor der Anstalt und der Ausrufer die Handlung ankündigten. Die Inszenierung setzte ein mit einer „epileptischen Pyramide“.

Die musikalische Begleitung stammte von Dario Sarancino. Sie war wesentlicher Bestandteil der Vorstellung. Gesang und gesprochenes Wort bildeten eine sich ständig verändernde Klangkulisse. Die Einflüsse der Komponisten, die für Bertolt Brecht arbeiteten, waren spürbar. Es dominierte eine typisch epische Intonation, wie sie in post-Brecht'schen mitteleuropäischen Theatern derzeit modern war. Die Verbindung von Musik und dramatischer Handlung erinnerte an die Brecht-Weill'sche „Dreigroschenoper“. Doch anstelle der Diebe und Bettler sangen hier die Patienten.<sup>346</sup>

---

<sup>342</sup> A. C. In: AVANTI! 28.11.1967.

<sup>343</sup> Vgl. z. B. Ghigo De Chiara. In: AVANTI!-Roma. 23.11.1967; c. m. p. In: IL DRAMMA. November-Dezember 1967. S. 93-94.

<sup>344</sup> Langjähriger Mitarbeiter von Roger Planchons am Théâtre de la Cité in Villeurbanne.

<sup>345</sup> Roberto De Monticelli. In: EPOCA-Milano. 10.12.1967.

<sup>346</sup> Alberto Blandi. L. c.

Das Werk vereinte in einer stilistischen, konzeptionellen Synthese die Theorien des „Theaters der Grausamkeit“ (Artaud), – in dem das Wort einen begrenzten Ort hat und das vor allem eine sinnliche Wahrnehmung verlangt – mit denen des didaktisch politischen Theaters (Brecht) – , das ideologisiert ist und auf den Verstand baut, der hauptsächlich über das Wort vermittelt wird.<sup>347</sup>

So lässt das Stück „Marat/Sade“ in seiner Komplexität zwei unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten bei einer Bühnenumsetzung zu. Eine in den sechziger Jahren sehr beliebte Form war die des „Theaters der Grausamkeit“ von Antonin Artaud. Mit erbitterter Ausbeutung der pathologischen Kondition der Gestalten, wie Kettenreaktionen von Delirien und epileptischen Konvulsionen provozierten die Interpreten auf der Bühne einen „Raptus“ von auditiver und visueller Gewalt und betäubten den Zuschauer mit leidenschaftlichen Suggestionen. Die andere Form war die des Brechttheaters mit seiner politisch engagierten Haltung und seiner epischen Intonation.

Während der Engländer Peter Brook (bekannt als Vertreter der ersten Richtung) entlang der Theorie Artauds seine Bühnenfiguren in Szene setzte – die Kritik sprach von einem grotesken orgiastischen Apparat der Gewalt<sup>348</sup> – wählte Raffaele Maiello den Brecht'schen Zugang. Er setzte in seiner Inszenierung den Akzent auf die Anklage, das politische, soziale Engagement.<sup>349</sup>

In einem Interview äußerte der italienische Regisseur, es handele sich bei den beiden Inszenierungen um zwei unterschiedliche Theaterstücke mit substantiell verschiedenen Merkmalen. Die Inszenierung des „Piccolo Teatro“ verstehe den Text ideologisch sehr präzise und verhalte sich gegenüber dem Werk wesentlich respektvoller als die Aufführung von Peter Brook. Weiss selber habe einen ideologischen Mangel bei der Brook-Inszenierung bemerkt und von „equivoci“ di teatro della crudeltà gesprochen.<sup>350</sup> Brook sei dem Text nicht in einem Weiss'schen Verständnis gegenübergetreten, er habe dem Publikum sexuelle statt intellektuelle Stimuli geboten. Doch Theater sei als ein wichtiger Bestandteil des

---

<sup>347</sup> Sowohl für Brecht als auch für Artaud kam es zwischen 1963 und 1965, als Weiss sein Stück schrieb, zu einer Renaissance in Westeuropa. Ein dominierendes Stilmittel im „Marat/Sade“ war das Verfremdungstheater von Brecht. Es gibt den Ausrufer als „episches Ich“, einen Prolog und einen Epilog, permanente Illusionsdurchbrechungen – durch Eingriffe in das Spiel oder Anspielungen auf die Gegenwart. So wird z. B. eine Identifikation des Zuschauers mit den Bühnenfiguren dadurch vermieden, indem ständig gezeigt wird, dass es nur Figuren sind, die auf der Bühne stehen: Der Ausrufer etwa sagt zu Duperret: *Nütz deine Rolle nicht aus.*

<sup>348</sup> Gottardo Blasich. In: LETTURE. Nr. 12. 1967. S. 859.

<sup>349</sup> Alberto Blandi kommentierte: *Al bivio tra Brecht e Artaud, in un dibattito che riproduce in termini teatrali quello ideologico tra Marat e Sade, egli ha soltanto scelto Brecht, preferendo mettere l'accento sulla „denuncia“ e sull'„impegno“ (parole che al „Piccolo“ hanno ancora un senso preciso) invece di insistere, come i registi di alcune edizioni straniere, sulla moda attuale del „teatro della crudeltà“.* Alberto Blandi. L. c.

gesellschaftlichen Lebens zu begreifen, die im Text enthaltenen 1000 Implikationen seien ernst zu nehmen. Er selbst beabsichtigte, zuerst einmal die Ideen, die im Text liegen, herauszuarbeiten, bevor er sich von den anderen im Text enthaltenen Dingen anregen lasse.<sup>351</sup>

Zwar bemühte sich Maiello, laut eigener Aussage, auch die verschiedenen kulturellen Einflüsse und Stile der gegenwärtigen Dramaturgie aufzugreifen und zu fusionieren, soweit sie der Text forderte<sup>352</sup> und sich nicht auf die ein oder andere literarische Einwirkung zu kaprizieren – denn bestimmte Stile sollten bestimmte Ideen repräsentieren – doch der Brecht'sche Zugang dominierte und bestätigte, wie Nicola Pressburger kommentierte, wieder einmal die Gültigkeit der Brechtschule des „Piccolo Teatro“ – mit seiner Präzision, den kommentierenden Gesängen und dem Schwerpunkt auf der Diskussion: (...) *con la precisione e la corality di ogni parte e il punto focale posto sulla discussione.*<sup>353</sup>

Wesentlich für diese politische Interpretation des „Marat/Sade“ war mit Sicherheit, dass knapp ein Jahr zuvor (1966) die „Ermittlung“ inszeniert worden war. Sie stimulierte die Interpretation des „Marat/Sade“ – die Presse sprach sogar von „Post-Ermittlung“ – in Richtung engagiertes Theater: *teatro impegnato*, was allerdings nicht, wie Antonio Stäuble bemerkte, die szenische Effektivität einschränkte.<sup>354</sup>

Unterstützend wirkte auch die Position Cesare Cases', aus dessen Aufsatz „Il „Marat-Sade“ di Weiss“ ein Teil im Programmheft abgedruckt wurde. Dort vertrat dieser die Auffassung, das Werk stehe an der Kreuzung zweier Perioden, tendiere aber schon in Richtung des *teatro impegnato*.<sup>355</sup>

Vergessen wir nicht, dass das Mailänder Publikum „Die Ermittlung“ vor dem „Marat/Sade“ gesehen hat (im Unterschied zu den Zuschauern anderer Länder 1964 und 1965/66).

Während viele Regisseure ausländischer Bearbeitungen – in der Überzeugung, man könne den Inhalt zurückstellen – den Text als Material für ein theatralisches Spektakel nutzten, und in den Inszenierungen eine emotionale und irrationale Richtung einschlugen – sie setzten auf

---

<sup>350</sup> Anonym. In: IL GIORNO. 17.11.1967.

<sup>351</sup> A. C. L. c.: (...) *stimoli sessuali, più che stimoli intellettuali.*

<sup>352</sup> Gottardo Blasich. L. c.

<sup>353</sup> Nicola Pressburger. In: GAZZETTA DI PARMA. 23.11.1967.

Allerdings gibt es vereinzelt ganz andere Wahrnehmungen: Maiello habe sich des Theaters der Grausamkeit bedient, mit grausamer Mimik, schrillen Schreien, abstrakten Rezitationen, weit entfernt vom Realistischen. Mehr als auf das Rationale und Sentimentale wirke dieses Theater auf das Nervensystem des Zuschauers. Vgl. dazu Remo Borsatti. In: LA PROVINCIA CREMONA. 26.11.1967.

<sup>354</sup> Antonio Stäuble. In: COOPERAZIONE-BASEL. 20.1.1968.

den Aspekt der Gewalt und zielten auf die Erschütterung der Sinne der Zuschauer –, hatte Maiello das im Text liegende Material für eine ideologische Diskussion genutzt und sich ganz auf eine geschichtliche Interpretation konzentriert. Wie Arturo Lazzari bemerkte, klammerte sich Maiello mit Nägeln und Zähnen an die Geschichte und damaligen gesellschaftlichen Beziehungen. Im Zentrum stand die Niederlage der Französischen Revolution, emblematisch für das Schicksal aller Revolutionen bis 1917: (...) *Maiello ha puntato tutto il suo spettacolo sul fallimento della rivoluzione francese, fallimento che diventa emblematico del destino che, fino al 1917, tutte le rivoluzioni ebbero, rapidamente restaurando un sistema di sfruttamento e di oppressione. (...) Maiello ha cercato di restare attaccato con le unghie e le denti alla storia, alla socialità (...) Protagonista dello spettacolo di Maiello diventa dunque la storia.*<sup>356</sup> Zugleich aber, schrieb Antonio Stäuble, hätten die Klassenkämpfe der Revolution sowie die Ideologie Marats und vor allem die des fanatischen Extremisten Roux in der Inszenierung eine *particolare consistenza* angenommen.<sup>357</sup> Während Sade, der göttliche Marquis, wimmernd und weinerlich, melancholisch und pessimistisch interpretiert wurde, traten Marat und sein alter Ego fanatisch, aber optimistisch und entschlossen auf.<sup>358</sup>

In der Niederlage der Französischen Revolution erkannte Maiello laut eigener Aussage auch die deutsche Geschichte zwischen den Weltkriegen: Es scheine, dass der Marxismus eine konkrete Realisation hätte finden können, doch als Folge innerer Kämpfe seien eine Diktatur und schließlich sogar die Gaskammern entstanden: *È la storia tedesca tra le due guerre: sembrava che il marxismo potesse trovare una concreta realizzazione, attraverso le lotte intestine si giunse alla dittatura e alle camere a gas. Penso che sia sempre molto precisa in tutto il testo la dicotomia tra rivoluzione francese e storia nostra e in questa chiave l'abbiamo interpretato. Il corretto finale dei matti per esempio vuol rendere il significato delle farse fasciste e naziste quando ogni cosa finiva in lode al dittatore.*<sup>359</sup>

Deshalb, bemerkte Vincenzo Talarico, habe Maiello – auch inspiriert durch die Ereignisse von 1793 – den Text von seiner starken Symbolik, der Einfachheit der Spottverse und den epigrammartigen Volksliedern, die er auch als Gelegenheitsdichtungen bezeichnete, befreit. Er habe sich bemüht, diesen historischen Zeitabschnitt nicht mit den Augen eines Sadisten oder Horror-Liebhabers zu sehen, sondern mit einer tiefen Traurigkeit, welche die

---

<sup>355</sup> Cesare Cases. L. c.

<sup>356</sup> Arturo Lazzari. In: L'UNITÀ. 23.11.1967.

<sup>357</sup> Gerade die vierte Fassung, die der Inszenierung zu Grunde lag, zeigt vor allem eine erhöhte Wirkung Roux und vorsichtige Abwertung Cordays. Vgl. Beise und Breuer. Vier, fünf ... L. c. S. 106.

<sup>358</sup> Antonio Stäuble. L. c.; Renzo Tian. L. c.

<sup>359</sup> Maiello im Interview mit A. C. L. c.

Hoffnungslosigkeit der menschlichen Situation zeigt. Aus dem *cupo sepolcro*, dem finsternen Grab, sei ein Symbol geworden, nicht auf eine Epoche oder auf eine bestimmte Gesellschaft begrenzt. Das Ergebnis am Ende der Inszenierung sei perfekt erzielt, wenn gegen die Patienten mit Nebelwerfern gewalttätig vorgegangen werde, *risultato (...) profondamente significativo*. Das Stück verliere damit jeden reaktionären Geist.<sup>360</sup>

Arturo Lazzari beschrieb, aus dem auf die Bühne strömenden Gas flüchteten zappelnd die Körper der Schauspieler, dann verschwinde die Wolke und zurück bleibe der Leib Jaques Roux'. Sade sitze am Ende der Inszenierung an derselben Seite des Kanapees, auf dem zuvor Coulmier mit seiner Familie gesessen habe. Unversehrt von der Gaswolke lache er unterwürfig, als habe er Marat getötet. Der für die Rostocker (DDR) Premiere (26.3.1965) geschriebene Epilog sei nicht mehr notwendig.<sup>361</sup>

Peter Weiss selbst, der die Inszenierung Anfang Dezember 1967 ansah, lobte die Regie Maiellos, als *chiarificatrice*, als Anregung zur Bewusstseinsbildung.<sup>362</sup>

Für Raffaele Maiello bedeutete dieses Ende eine explizite Kritik an der europäischen Linken der Gegenwart. Die Tatsache, dass am Ende der Inszenierung, Roux, Freund Marats, Mann der extremen Mittel, Theoretiker und Ausrufer der bis zu den letzten umstürzlerischen Konsequenzen gebrachten Revolte, auf der Bühne bleibe, ohne dass man wisse, ob er durch das ausströmende Gas zu Tode gekommen sei, sei ein Zeichen dafür, dass die extreme Linke im Begriff sei, erstickt zu werden. Die Verantwortung dafür trügen die „Sades“. Sade sei gewiss keine Figur von rechts, er habe an der Revolution teilgenommen. Maiello identifiziere ihn vielmehr mit gewissen Intellektuellen der Linken, die es nie schafften, sich vom eigenen Ich zu befreien, um die Welt in einem „kollektivistischeren“ Licht zu sehen, *che non riescono mai a liberarsi dal proprio io per vedere il mondo in una luce più „collettivista“*. Auf sie fiel zum Großteil die Verantwortung für die Krise der Linken im derzeitigen Europa zurück.<sup>363</sup>

Maiello bezweckte auch, die Verbindung von Wahnsinn und Ideologie ans Licht zu bringen. Ihm ging es um die Darstellung der psychischen Krankheiten in einem sozialen Kontext. So verfolgte er einen sozial-psychologischen Diskurs, vernachlässigte den pathologischen Aspekt des Wahnsinns und zielte direkter mit Erfolg auf die psycho-sozialen Motivationen. Denn

---

<sup>360</sup> Vincenzo Talarico. L. c.

<sup>361</sup> Nach Beise und Breuer handelt es sich um Fassung III, Variation Nr. 13. Dieser Epilog ist im Prinzip der Epilog der Fassung IV: *Wann werdet ihr ...* Vgl. Beise und Breuer: Vier, fünf ... L. c. S. 106.

<sup>362</sup> Peter Weiss im Interview mit Arturo Lazzari. In: L'UNITÀ. 10.12.1967. Abgedruckt auch in: Arturo Lazzari: *Età di Brecht*. Milano 1977. S. 88-118.

<sup>363</sup> A. C. L. c.

seiner Auffassung nach gab es keinen Unterschied zwischen sozial Erkrankten und geistig Erkrankten, der Revolutionär und der Paranoiker fielen auf die gleiche Weise durch das gesellschaftliche Raster.<sup>364</sup>

Wie der Kritiker der UNITÀ, Arturo Lazzari, kommentierte, wurden die Patienten von Charenton so zu Menschen, die außerhalb der Gesellschaft standen, zurückgestoßen und weggesperrt von den konsolidiertesten Establishments, – man betrachte etwa die Revolutionäre in den USA.<sup>365</sup> Damit werde Charenton noch einmal mit Nachdruck zum zeitgenössischen *Infernoll'inferno contemporaneo*.<sup>366</sup>

Die Inszenierung verfolgte eine eindeutig marxistische Interpretationslinie und repräsentierte damit den linken Flügel des politischen Panoramas. Strehler und sein Regieteam waren bekannt für kohärent marxistische Interpretationen, auch wenn sie nicht Brecht inszenierten. So fielen die Besprechungen der Inszenierung unterschiedlich aus. Die einen sahen in ihr ein effektives Engagement und einen Zugewinn an ideologischer Tiefe für den Text, anderen wiederum fehlte eine originelle ideologische Sichtweise. Domenico Ronconi schrieb, die Inszenierung sei überzeugend, sie unterstreiche das kritische und provokative Engagement des Autors. Einem intelligenten Zuschauer sei es unmöglich, diese Inszenierung passiv und standpunktlos hinzunehmen. Obwohl das Werk in eine Ideenwelt einlade, die uns nicht wirklich zugänglich und vertraut sei, habe man das Gefühl, etwas Gültiges und Aktuelles, Lebendiges und Konstruktives zu erleben.<sup>367</sup> IL DRAMMA vertrat sogar die Auffassung, der Text habe durch die Darbietung an ideologischer Tiefe gewonnen. Maiello gebe dem philosophisch-politischen Magma eine klare Linie. Weiss selbst fehle zum einen die Distanz zu seinem Werk, zum anderen biete er keine eigenständige Interpretation. Mit Hilfe Brecht'scher Mittel sowie einer Markierung Marats, – mit grauenvoller Strenge interpretiert –, und Jaques Roux', des sozialistisch-radikalen ehemaligen Priesters, werde dem Text eine klarere ideologische Bedeutung gegeben: *Su questo impasto drammatico, i cui contenuti rischiano continuamente di essere – e in massima parte sono – compressi dalle strutture formali, la regia di Maiello s'è sovrapposta con spettacolare lucidità, trovando una efficientissima collaborazione in René Allio per i costumi e soprattutto la scena, carica di ferro in quantità industriale; (...) è stata compiuta (...) una operazione di tipo brechtiano che (...) ha tentato di penetrare in profondità allo scopo di conferire al testo un più netto rilievo*

---

<sup>364</sup> Vgl. Guido Ceronetti. L. c.; A. C. L. c.

<sup>365</sup> Arturo Lazzari. In: PRISMA. Februar 1968.

<sup>366</sup> Domenico Rigotti. In: FENARETE. Nr. 1. 1968.

<sup>367</sup> Domenico Ronconi. In: CORRIERE DELLA VALTELLINA. 20.1.1968.

*ideologico attraverso una marcatura di Marat, (...) e particolarmente di Jacques Roux, 'ex-  
prete socialista radicale, al quale dà corpo il massiccio Marcello Tusco.*<sup>368</sup>

Ganz anders sah dies Bruno Schacherl: Die Inszenierung sei voller Ideen und Passion, die Massenszenen phantastisch inszeniert, aber sie bleibe dennoch schwach, weil ihr eine originelle ideologische Sicht fehle.<sup>369</sup>

Andere wiederum sahen in der Inszenierung eine zu pessimistische Interpretation der geschichtlichen Ereignisse und unterstellten damit eine verfälschende Sicht der Tatsachen.

Achille Mango etwa bemerkte, dass der Schwerpunkt der Mailänder Inszenierung zwar auf der Geschichte der Französischen Revolution gelegen habe, ohne jedoch nach den Ursachen ihres Scheiterns zu fragen, *una storia vista, per altro, con occhi abbastanza miopi*. Während Heyme in der Wiesbadener Inszenierung den Text zu Gunsten Marats ausgelegt habe, erkenne sich zwar Maiello nicht in dem *bonario Sade da salotto* wieder, doch er fände sich mit den Ergebnissen der Revolution ab und gebe dem Text so einen Sinn, der nicht von Weiss beabsichtigt sei. Im Sinne der ersten Fassung,<sup>370</sup> in der der Weiss'sche Pessimismus extreme Ausmaße erreicht habe, trüge die Inszenierung den Geist einer negativen Weltanschauung. Maiello habe wahrscheinlich, wie schon die Realisierung des Schillertheaters,<sup>371</sup> sein Augenmerk mit Aufmerksamkeit und Sympathie auf diese frühere Fassung gerichtet. Doch zwischen April 1963 und März 1965, dem Zeitraum, in dem das Stück mehrmals überarbeitet wurde, sei etwas absolut Bestimmendes geschehen: Die Bewusstseinsbildung des Autors über

---

<sup>368</sup> c. m. p. L. c. S. 93-94. Vgl. auch Arturo Lazzari. In: *Età di Brecht*. Roma 1977. S. 88-118.

<sup>369</sup> Bruno Schacherl. In: *RINASCITA*. 24.11.1967.

<sup>370</sup> In der zweiten Fassung tritt die Rebellion der Patienten im Epilog schärfer als in der ersten Fassung, aber auch schärfer als in den anderen Fassungen zu Tage. Während in der ersten Fassung der Schluss lediglich aus einer ironischen Apotheose Napoleons bestand und die Diskussion über gesellschaftliche Umwandlungsprozesse kaum Einfluss auf die Patienten zeigt. Vgl. Peter Weiss: „Marat/Sade“. Frankfurt am Main 1963. S. 95. Als Manuskript gedruckt.

<sup>371</sup> In der dritten Fassung, nach Beise und Breuer Fassung Nr. 9, (Vgl. Beise und Breuer: *Vier, fünf ... L. c.*), die am 7. Dezember 1963 bei Suhrkamp erschien und die Grundlage der Probenarbeiten Swinarskis bildete, sind die letzten Worte des Chors: *Napoleon Napoleon/Revolution Revolution/Kopulation Kopulation/Nation Nation/Charenton Charenton*. Auch hier gibt es die Rebellion der Patienten. Hier erscheint die Napoleon-Figur erstmals in persona, aber in völlig anderer Akzentuierung als in der Uraufführung. Weiss ließ am Ende den Tod in der Kleidung Napoleons auftreten. Der Chor gerät in Raserei und formiert einen Marsch, bis dieser von Coulmier und seinen Schergen niedergeschlagen wird. Die letzte Regieanweisung: *Die Patienten sind in die Raserei ihres Marschantzes geraten. Viele hüpfen und drehen sich verzückt./Coulmier feuert die Pfleger zur äußersten Gewalt an. Patienten werden niedergeschlagen. (...) Sade steht hoch auf seinem Sessel und lacht triumphierend*. In der Uraufführung Swinarskis lassen sich dann die Kranken unter Führung Napoleons zu einem verderblichen Marsch niederreißen. Weiss hatte jedoch dieses Finale der Uraufführung zu keinem Zeitpunkt in seine Stückkonzeption übernommen. Vgl. Beise und Breuer: *Vier, fünf ... L. c.* S. 101. Swinarski gibt dem Schluss damit eine völlig entgegengesetzte, antirevolutionäre Deutung. Hier scheinen alle revolutionären Anstrengungen angesichts der Unbesiegbarkeit der Positionen als vergeblich. In der vierten Fassung tritt der Tod in der Schlusszene nicht mehr auf. *Damit entfällt zugleich jede mögliche Interpretation der rebellierenden Patienten als dumme Masse, die blind hinter dem neuen Führer in den Tod läuft*. Beise und Breuer: *Vier, fünf ... L. c.* S. 105.



die reale politische Situation der Völker und der Notwendigkeit eines effektiven und persönlichen Engagements *impegno effettivo e personale*; der Übergang von einer Phase des *disimpegno* zu der konkreten Teilnahme am Kampf für eine sozialistische Politik. Die Entwicklung des Autors zu ignorieren, die sich in den verschiedenen Fassungen spiegelte, bedeute, den Willen und Geist des Autors in toto zu missachten.<sup>372</sup> Die Regieeingriffe Maiellos seien besonders intensiv bei der Figur des Ausrufers und dem Anstaltsdirektor Coulmier, Vertreter der bestehenden Macht. Entferne man die Zeichen der Konterrevolution, der thermidorischen Reaktion und dem Bonapartismus zugeschrieben, nehme man am Ende an, dass der Stillstand Zeichen einer definitiven Niederlage sei. Entferne man die Gewalt der Schlusszene, die sich von dem vorgetragenen Schauspiel auf die authentische Lage der Patienten übertrage, verliere das Hohngelächter Sades seine Bedeutung, so dass Sade mehr über die Niederlage Marats lache als über die von ihm bewusst vorhergesehene und gewünschte Gewalt.

Die antiklerikale Szene „Marats Liturgie“, in der ein Patient ein Kreuz aus Besenstielen schlage, weise auf die Verantwortung der Kirche und unterstreiche ihre reaktionäre Haltung. Diese Textstellen entfernend, habe Maiello gedankenlos dem Werk seine Glaubwürdigkeit genommen.

Die Revolution habe ihre Widersprüche, Pausen, Stillstände, beschmutze sich die Hände mit Schlamm und Blut, aber sie sei eine nicht aufzuhaltende Bewegung. Das Urteil falle nicht schwer: Das Werk sei gefährlich, wenn man es im Sinne des Autors inszeniere. Doch dieser werde zu nie gedachten Aussagen gezwungen, seine früheren Positionen instrumentalisiert. Der „Marat/Sade“ des „Piccolo“ sei die Flagge der kulturellen linken Mitte, die nicht wage, die Situationen anzupacken und wenn doch, ihnen dann den Nährboden entziehe: *Il Marat-Sade è un'opera pericolosa se realizzata secondo le intenzioni dell'autore. Ecco, allora, che in omaggio alla quietà non muovere, si è usata violenza all'autore, costringendolo ad affermazioni mai immaginati. O strumentalizzando oltre misura certe sue precedenti prese di posizione. Se si consente l'immagine, il Marat-Sade del Piccolo di Milano è l'insegna del centrosinistra culturale che, in forza di certe sacre istituzioni, non osa toccare le situazioni, e quando le tocca, le mortifica.*<sup>373</sup>

---

<sup>372</sup> Gewöhnlich wurde die Entwicklung des Autors mit der seines Dramas identifiziert. Dem widerspricht die Arbeit von Beise und Breuer: (...) *die Verwandlung des Peter Weiss von einem Individualisten à la Sade zu einem revolutionär gesinnten Schriftsteller à la Marat sei an den Überarbeitungen des „Marat/Sade“ abzulesen. Wir halten diese These für falsch.* Das Drama bleibe inhaltlich im Grunde immer das Gleiche. Arnd Beise und Ingo Breuer: Vier, fünf ... L. c. S. 86.

<sup>373</sup> Achille Mango. L. c.

Antonio Manfredi akzeptierte diese Interpretation, der universelle Hintergrund der Französischen Revolution diene Weiss dazu, die ewigen Tyranneien anzuklagen, zu zeigen, dass keine Revolution die Realität verändern könne: *Opera provocatoria, i cui riferimenti alla condizione perenne dell'umanità, quindi anche a quella di oggi, sono evidenti, „Marat-Sade“ è perverso da un nichilismo, da una sfiducia, da un'ironia crudele ma a volte pietosa. E vi è presente, sempre, un'intelligenza disincantata che riesce a osservare l'uomo al di fuori dei preconcetti e delle faziosità manichei. Un disimpegno politico che non è disimpegno morale. (...) tutto è pretesto per denunciare le tirannie di sempre per dimostrare come nessuna rivoluzione possa cambiare la realtà. Nel suo dramma risuona la voce popolare, ma è voce di folli.*<sup>374</sup>

Oft wurde der Inszenierung auch vorgeworfen, sie sei links-tendenziös und dogmatisch. Die schon fast ‚traditionelle‘ Darbietung des „Piccolo Teatro“, mit ihrer üblichen linken dogmatischen Ausrichtung, verzerre die Tatsachen.

Giorgio Zampa etwa schrieb, er nehme sich das Recht im Namen der von Marat, Roux und dem „Piccolo Teatro“ ausgerufenen Freiheit, seiner Missbilligung Ausdruck zu verleihen, da die Inszenierung aus ideologischen Gründen die satirisch-parodistische Anlage und die Ambivalenz des Textes verliere.<sup>375</sup> Indem die Patienten und Sade auf ein Minimum reduziert würden, bleibe nur ein oberflächlicher Diskurs über die Französische Revolution, begleitet von belehrend-demagogischen Ermahnungen, die über den Zuschauer wie frisches Wasser hinweg flössen.<sup>376</sup> Die im Stück angelegte Antithese gehe verloren, Marat beherrsche die Bühne nahezu alleine. So lehnte auch Ettore Capriolo die linke Interpretation des „Piccolo Teatro“ ab, wenn er auch die ästhetische Ausführung würdigte. Die Entwertung Sades

---

<sup>374</sup> Antonio Manfredi. In: IL PICCOLO-Trieste. 29.12.1967. Vgl. auch Domenico Manzella. In: L'ITALIA. 23.11.1967; Lodovico Mamprin. In: IL POPOLO-Roma. 24.11.1967; Raul Radice. L. c.

<sup>375</sup> Giorgio Zampa. L. c. Während die Sänger bei Weiss zur Hälfte aus Volkstypen und zur Hälfte aus Possenreißer bestünden, verkörpere das Quartett in der italienischen Inszenierung allein den vierten Stand. Das Zentrum des Dramas, um das sich alles drehe, sei der Wechsel der Zeitebenen, und der Ebenen von Realität und Mythos, zwischen dem Mann, der das Hirngespinnst von sich selbst rezitiere und eines Paranoiden, der soweit es gehe dem makaberen Spiel standhielte. Diese substanzielle Doppeldeutigkeit, ziehe jedes andere Element in ihren Bann, konditioniere damit die ganze Handlung. Welche Funktion, fragt er, haben noch die skurrilen Sänger des Chors bei Maiello? Die grobe Schminke? Was ist mit Strophen, Metren, Rhythmen? Die Musik von Majewski für die Swinarski-Inszenierung und die für die Inszenierung von Brook lasse nicht einen Moment an satirisch-parodistischen Absichten zweifeln. Doch die Musik der italienischen Inszenierung erinnere nicht einmal an Dessau oder Osalla, sondern nur an Weill.

Zampa muss auf eine der deutschsprachigen Ausgaben der dritten Fassung zurückgegriffen haben, wo Marat noch als an Paranoia leidend gekennzeichnet ist. In der revidierten vierten Fassung, die dem Verlag Einaudi zur Übersetzung vorlag, fällt diese Kennzeichnung weg. Vielleicht griff Zampa aber auch auf eine spätere deutschsprachige Ausgabe zurück, denn ab 1966 schleicht sich die Bezeichnung wieder in die vom Autor revidierte vierte Fassung aus unerklärlichen Gründen ein.

<sup>376</sup> Ettore Capriolo. In: ORA-Milano. 21.12.1967.

zugunsten einer positiven Hervorhebung des vormarxistischen Revolutionärs Marat sei schwerwiegend. Marat dominiere, während sein Gesprächspartner Sade auf die unakzeptierbare Dimension eines *vecchio brontolone reazionario i cui argomenti possono essere liquidati con un'alzata di spalle* reduziert sei. Am Ende werde Sade, der das Eindringen von Gas – eine klare Anspielung auf Auschwitz – auf der Bühne mit einem höhnischen Gelächter kommentierte, damit sogar zum Vorläufer des Nationalsozialismus.

Auch das Ambiente der Psychiatrie bleibe allein pittoresk, liefere choreographische Intermezzi, ohne aber die Handlung zu prägen, *non incide mai a fondo sull'azione ma le fornisce soltanto degli intermezzi, talvolta coreograficamente suggestivi*, so dass die Patienten – fast ausschließlich mit ihren Bewegungsabläufen beschäftigt – im wesentlichen außerhalb des Dramas bleiben. Die Dimension des Wahnsinns, um den im Drama enthaltenen Ideen *corpo e vigore* zu verleihen, käme abhanden. Die Patienten, die eigentlich dem Zwecke einer Darstellung dienen sollten, würden zum Selbstzweck. So nehme die Inszenierung dem Stück seine faszinierende Ambiguität, seine sinnlich und intellektuell provokatorische Kraft, indem sie seine Strukturen vereinfache.<sup>377</sup>

Auch Marco Garzonio vermisste die Doppeldeutigkeit des Textes. Maiello habe zu dogmatisch seine Ideologie in den Text hineininterpretiert. Das sei zwar legitim, aber beschränkt, *comunque altamente limitante e forse pure semplicista*. Die Arbeit des „Piccolo“ sei zwar kohärent zu seiner in den letzten Jahren verfolgten politischen Linie, doch letzten Endes vertrete dieses Theater eine geradezu *k o n s e r v a t i v e* Position. Die Entwicklung der Gesellschaft bewege sich außerhalb gewisser interpretierender Schemen. Ignoriere man das, verliere man den Realitätsbezug. Aufgabe des Theaters sei heute, sich an der Veränderung der Gesellschaft zu beteiligen und nicht Schemen als Objekte anzubeten oder zu feiern, wodurch eine Kluft zwischen Gesellschaft und Kultur entstehe.<sup>378</sup>

So kam es, dass Carlo Terron in seinem Aufsatz „Der Sieg des Marquis“ monierte, der ideologische Kern im Zentrum sei die Debatte, wobei die Sympathien des Autors leider ausschließlich Sade gälten. Das Publikum der Mailänder Inszenierung werde geradezu in die *Irre* geführt, denn im Glauben einer prämarxistischen und demokratischen *message* zu applaudieren, beklatsche es den extremsten aristokratischen Individualismus: *Il guai, se guai si vuol chiamare, è che tutte le simpatie dell'autore vanno al primo [Sade] e nessuna al secondo [Marat]. Sotto quest'aspetto, l'opera è di un'ambiguità sconcertante. E così, il pubblico del Piccolo Teatro si spella le mani, convinto di applaudire un messaggio*

---

<sup>377</sup> Ebenda.

<sup>378</sup> Marco Garzonio. In: VITA E PENSIERI-Milano. Dezember 1967.

*premarxista e democratico, mentre, in effetti, non fa che esaltare l'individualismo aristocratico più estremistico, il che, visto da sinistra, dovrebbe dar adito a qualche preoccupazione.*<sup>379</sup>

Auch Mosca kommentierte: Zum ersten Mal habe man in der Geschichte des „Piccolo Teatro“ das Publikum einem Autor applaudieren sehen, der sich, wenn auch verschleiert, mehr als Individualist denn als Revolutionär zu erkennen gebe.<sup>380</sup>

Doch es gab auch ganz andere Sichtweisen, eine Reihe von Kritikern war der Meinung, dass der Schluss des Werkes und auch der der Inszenierung offen sei und erkannte gerade darin die belehrende und wirkungsvolle Absicht des Stückes und der Inszenierung.

Wie Weiss schrieb, sollte die Einsicht erzielt werden, dass es eine *Notwendigkeit der gesellschaftlichen Veränderung* gibt. Der Theaterbesucher sollte auf dem Nachhauseweg sagen: *Das müssen wir ändern. So kann es nicht weitergehen. Das machen wir nicht mehr länger mit.* Dabei sollte mittels der im geschichtlichen Stoff dargestellten Probleme und Missstände die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die aktuelle Gegenwart gelenkt werden.<sup>381</sup>

Diese Forderung, die Weiss an sein Theater stellte, war Brecht nachempfunden, der ebenfalls den Zuschauer mit seinen Theaterstücken für ein bestimmtes politisches und soziales Ideal zu gewinnen beabsichtigte. „Marat/Sade“ ist im Sinne Brechts ein „Lehrstück“, doch ohne vorgegebene Lösung. So lobten die Kritiker die Doppelbödigkeit des Dramas sowie die Aufhebung eines Urteils – unterstrichen durch den unentschiedenen Schluss<sup>382</sup> –, da sie ein starkes Involvieren des Publikums in das Bühnengeschehen implizierten. Am Ende habe das Publikum die Aufgabe, die Diskussion fortzuführen, zu vertiefen, Antworten zu finden.<sup>383</sup>

Denn, wie Roberto De Monticelli schrieb, gibt es keinen *sado-maratismo*: Die Gegenüberstellung von individualistischem Pessimismus und revolutionärem Glauben findet keine Synthese.<sup>384</sup> So argumentierte auch Giulio Cativelli, das dialektische Duell der beiden schließe ohne einen Sieger, wie es die offene Form eines *teatro di proposta* vorsehe.

---

<sup>379</sup> Carlo Terron. In: LA NOTTE. 23.11.1967.

<sup>380</sup> Mosca. L. c.

<sup>381</sup> Peter Weiss. In: Materialien zu Peter Weiss' „Marat/Sade“. Zsgest. von Karlheinz Braun. Frankfurt am Main 1967. S. 91-98.

<sup>382</sup> Der Schluss der vierten und letzten Fassung ist unentschieden. Zwei Revolutionäre diskutieren angesichts ihrer gemeinsamen Opposition gegenüber den Ordnungsbewahrem über unterschiedliche Strategien des Widerstands, ohne zu einem Konsens zu finden.

<sup>383</sup> Odoardo Bertani. L. c. Vgl. auch Gian Maria Guglielmino. In: GAZZETTA DEL POPOLO. 24.11.1967; A. M. Terruggia. L. c.; O. F. L. c.; Achille Mango. L. c.; Franco De Ciuceis. In: PROSPETTIVE CULTURALI. Oktober 1979; Francesco Dorigo. In: ORIENTAMENTI PER LA FAMIGLIA. Januar 1968. S. 73-75; e. d. m. L. c.; Giulio Rova. In: IL POPOLO LOMBARDO. 9.12.1967; Ettore Capriolo. In: ORA-Milano. 21.12.1967.

Unterstrichen werde die Subjektivität und Kritisierbarkeit der Positionen zum einen durch die Ironisierung der Figuren und zum anderen durch den funktionalen Einsatz des *Wahnsinn*, der den Ideen einen labilen und provisorischen Wert gebe und den Zuschauer einlade, über die Relativität der Ereignisse zu reflektieren.<sup>385</sup> In diesem Sinne schrieb dann Ippolito Pizzetti in der „Enciclopedia dello spettacolo“: *Il fatto che sia la follia a rappresentare il dramma, sta ad indicare la vanità di ogni sforzo umano di venire a capo della realtà, di giungere in qualche modo a un'interpretazione del cosmo.*<sup>386</sup>

So lobten viele Kritiker die Aktualität des Werkes. Domenico Rigotti schrieb nach der Inszenierung, das Konzept der Gegenüberstellung der Ideenträger Marat und Sade werde zu einem ewigen Symbol für Freiheit, für Ungerechtigkeit, Ausbeutung und Entfremdung: *Concezione che, Weiss, con asciutta e rigorosa intelligenza, attraverso un lungo carosello di arringhe o soliqui (di Sade o di Marat che con bella finzione scenica vengono a scontrarsi) sulla libertà, sull'ingiustizia, sullo sfruttamento, sull'alienazione (magari subito contestate o capovolte queste arringhe dal personaggio antagonista) porta ad esaltare in un simbolo incandescente sempre valido. Die Geisteskranken von Charenton, das ewige moralische Elend der Menschheit darstellend, würden zu einer furchtbaren Allegorie der Geschichte: Simbolo accompagnato però (quasi ad indicare la perenne miseria fisica e morale dell'umanità) da continue e avvilenti scene di isterismo collettivo, di epilessie, di erotomani, fino ad arrivare a quel comune delirio finale quando i pazzi di Charenton in rivolta travolgono la finzione scenica ideata da Sade; una rivolta che vorrebbe funzionare da catarsi ma anche si traduce in una ironica e tremenda allegoria della storia.*<sup>387</sup>

Sondrio Domenico Roncone schrieb, Weiss fordere eine Revolution, die in die Seele der Gesellschaft und des Menschen hinabsteige, um dort die Grundlage allen Übels zu erschüttern, *una rivoluzione che non si potrà mai terminare, che dovrà essere permanente.* Nicht die Revolution Marats, die nur kurzweilig und äußerlich die Strukturen verändere, auch nicht die anarchisch destruktive Sades und auch nicht die des Volkes, das sich lediglich Lösungen für die kleinsten Probleme erhoffe. Das hätten bereits der Prediger Marx und auch Jesus Christus verstanden. Autoren wie Weiss, Brecht, Beckett, Claudel hätten zum Verdienst, uns eben immer wieder vorzuschlagen, an einer Revolution des Einzelnen und der Gesellschaft zu arbeiten, *sia del singolo sia della società.* Aus diesem Grunde müsse man ihre

---

<sup>384</sup> Roberto De Monticelli. In: IL GIORNO. 23.11.1967.

<sup>385</sup> Giulio Cattivelli. L. c.

<sup>386</sup> Ippolito Pizzetti. In: Enciclopedia dello Spettacolo. Band 10. Roma 1968.

<sup>387</sup> Domenico Rigotti. L. c.

Arbeiten kennen und diskutieren. *Dobbiamo farla noi, insieme ai vari Weiss e Claudel e Bertolt Brecht. Insieme. E con onestà, nei tentativi. Dobbiamo quindi conoscere le opere di costoro, discuterle, rispondere loro e tutto questo ci aiuterà, in qualche modo, ad essere veramente pubblico gentile di un'era illuminata.*<sup>388</sup>

In diesem Sinne schrieb auch IL DRAMMA, in der irrsinnigen Raserei von Charenton werde auf die heutige Welt angespielt, auf Kontaktarmut, soziale Ungerechtigkeiten, menschliche Frustrationen, um uns zu einer aktiven Teilnahme an gesellschaftlichen Umwälzungsprozessen zu ermutigen. *E questo è, in fondo, il motivo fondamentale dal quale ha tratto movimento l'ispirazione poetica di Peter Weiss.*<sup>389</sup>

Laut Originaltext fiel am Ende des Stückes der Vorhang erst nach dem Ausbruch der Revolte in der Psychiatrie, die das Publikum mit einzubeziehen drohte.

Während Peter Brook in der Absicht, eine Katharsis beim Publikum einzuleiten, die Inszenierung beim Ansturm der Patienten gegen das Eisengitter abbrach, als sei ein Film gerissen, gingen in der italienischen Inszenierung die Patienten, die zuvor Napoleon verhöhnt und sein Portrait heruntergerissen hatten, auf das Publikum zu, bis sie von Nebelwerfern zurückgehalten und zur Ordnung gerufen wurden. Dieser Schluss unterstrich noch einmal den Zeitbezug des geschichtlichen Materials, d. h. den Einfluss der Französischen Revolution auf die gegenwärtige Geschichte. Denn das plötzliche Hereinbrechen von Dampfstrahlen aus den metallischen Öffnungen der Rampe, gerichtet auf den Bühnenhintergrund rief, laut Kritikern, eine auch von Weiss gewollte Assoziation mit den Gaskammern im Völkermord des Nationalsozialismus bzw. an die Wasserwerfer der Polizei gegen auf der Tagesordnung stehende Straßendemonstrationen (Bilder des Tagesgeschehen) hervor. Die offenkundige Anspielung auf die nationalsozialistische Vernichtungsmaschinerie wurde von der Kritik mehrheitlich erkannt und gelobt.<sup>390</sup> In diesem Sinne schrieb auch Arturo Lazzari: *Regia della*

---

<sup>388</sup> Sondrio Domenico Ronconi. L. c.

<sup>389</sup> c. m. p. L. c. Vgl. auch Francesco Dorigo. L. c.; G. A. Cibotto. L. c.; Vittorio Buttafava. In: ROTARY. Januar 1968; Bruno D'Alessandro. In: GIORNALE DELLO SPETTACOLO-Roma. 2.12.1967; Ghigo De Chiara. L. c.; R. In: IL LAVORO-Genova. 23.11.1967; Anonym. In: LA NUOVA SARDEGNA. 25.11.1967; Giorgio Locchi. L. c.; R. S. In: L'EUROPA-Milano. 12.10.1967; Anonym. In: LA PROVINCIA CREMONA. 24.11.1967; Arturo Lazzari. In: L'UNITÀ. 21.11.1967; Ghigo De Chiara und Giorgio Locchi hoben die Kritik an der Konsum – und Wohlstandsgesellschaft der sechziger Jahre hervor: In klaren Analogien zu den vereitelten und auf der Hälfte abgebrochenen Revolutionen stelle das Werk Bezüge zur gegenwärtigen Gesellschaft dar, deren rohes Ziel – das des Wohlstandes – wie eine Droge auf den Menschen und sein Handeln wirke. Für den Zuschauer sei es ein Leichtes, die eigene Stellung, *di uomo partito dalle accensioni degli anni 40 e consegnato al dolce ambiguo inferno della civiltà dei consumi*, in der Lage der Pariser Republikaner wiederzuerkennen, die zuerst für den Sturm auf die Bastille geworben und dann von dem prunkvollen Offizierskorps des napoleonischen Regimes *kastriert* wurden. L'EUROPA schrieb, Marat könnte auch Stalin oder Mao sein, und Sade repräsentiere eine Konstante der sozialen Evolution, d. h. den bis zur Verbitterung entarteten Individualismus.

<sup>390</sup>Vgl. Roberto De Monticelli. In: EPOCA-Milano. 10.12.1967; Nicola Pressburger. L. c.; Antonio Stäuble. L. c.

*quale questo finale – con quella immagine di gas che abbatte l'allucinata ribellione: e il pensiero dello spettatore non può non correre alle camere a gas che dominano, perfetti strumenti di genocidio, l'undicesimo Canto dell',Istruttoria“ – illumina la chiave critica.*<sup>391</sup>

Marco Garzonio kommentierte: Die Volksmasse werde von kräftigen Krankenpflegern, Schützern der Ordnung, weggeschleift oder sogar vergast, *se si accetta la efficace soluzione registica di Maiello.*<sup>392</sup> Giulio Cattivelli sah in dem Ende der Inszenierung den Hinweis, dass sich die Freiheit nicht nur mit einer *vampata di furore momentanea* erobern lasse, sondern nur mit einer langsamen und bewussten gesellschaftlichen Entwicklung.<sup>393</sup>

Giorgio Prosperi hingegen kritisierte die Interpretation des Stückes und mahnte, man dürfe eine Revolution nicht mit einem Bürgerkrieg oder Völkermord verwechseln: Lassen wir einmal die schuldlosen Märtyrer aus Belsen, Auschwitz und Buchenwald in Frieden.<sup>394</sup>

Einen Angriff gegen das gut situierte Bürgertum der Gegenwart sah Riccardo Marchi: Die Schlusszene, in der die Patienten gegen das Publikum vorgingen und es scheine, als würden sie in den Raum eindringen, auf die Straße hinaus zum Domplatz, um die *Galleria centenaria* zu besetzen, sei das Verrückteste, das er jemals im Theater gesehen habe. Dann die Gasdämpfe, die die „Verrückten“ zurücktrieben. *Milano è salva e tanti complimenti ai borghesi del benessere...*<sup>395</sup>

Sinah Kessler schrieb, die Aufführung lasse sich an der Swinarskis, Brooks und Heymes messen: *Erst Maiellos fünfte Inszenierung, fand, mit vergleichsweise geringen Mitteln des „Piccolo Teatro“ eine eigene überzeugende Interpretation.* Sein Schluss komme der Intention von Weiss am nächsten, verzichte auf Swinarskis allegorische Schlussidentifikation, Brooks Exzess und den forcierten Positivismus Pertens. *Marsch nach vorwärts*, der letzte Schrei Roux' wurde übertönt vom Zischen der Dampf Wolken, die Patienten flohen und beugten sich in Todesangst vor den nunmehr geschlossenen Türen.<sup>396</sup>

Die Mailänder Inszenierung erarbeite damit *nicht nur konkrete Bilder des Tagesgeschehens als Theaterzeichen (...), sondern [beziehe] Stellung zur sozialen Relevanz des Aufruhrs* wie der deutsche Kritiker Jürgen Herwig 1990 bemerkte.<sup>397</sup>

---

<sup>391</sup> Arturo Lazzari. In: L'UNITÀ. 23.11.1967.

<sup>392</sup> Marco Garzonio. L. c.

<sup>393</sup> Giulio Cattivelli. L. c.

<sup>394</sup> Giorgio Prosperi. L. c.

<sup>395</sup> Riccardo Marchi. In: IL TELEGRAFO-LIVORNO. 6.1.1968.

<sup>396</sup> Sinah Kessler: Endend in Wolken von Dampf. In: FAZ. 29.11.1967.

<sup>397</sup> Jürgen Herwig: Die Marat/Sade-Rezeption im Spiegel der dramaturgischen Anlage[n] des Stückes. In: Ästhetik Revolte Widerstand. Hrsg. v. J. Gabers u. a. Lüneburg 1990. S. 105 f.

So sehr die Inszenierung von einigen für ihre perfekten Zeichnung der Figuren, ihre großartige Choreographie und eine vortrefflich stilistische Einheit gelobt wurde, so kritisierten doch andere, dass der visuelle Aspekt und die lärmenden effektvollen Situationen auf Kosten des Inhaltes in den Vordergrund gerückt worden seien. Die bei einer Lektüre im Text ausgedrückten Konzepte und seine ideologische Substanz gingen in dem theatralischen Spektakel unter, da seine Bühnenwirkung zu sehr dem Lokalkolorit von Charenton anvertraut worden sei. Riccardo Marchi warf der Regie vor, die inhaltliche Debatte grob zu vernachlässigen. Der Kern des Stückes, die logische Kontraposition, seine soziale Bedeutung und Aktualität werde bei der Inszenierung durch visuelle und auditive Effekte, wie Sprünge, Gebrüll und Gesänge zerschmettert. Mit belästigender, dröhnender Intensität würden die Patienten in den Vordergrund und die historischen Figuren in den Hintergrund gesetzt.

Die Predigten Marats verlören sich in der Luft, und die Stimme Sades gehe trotz geschlossener Augen unter wie die Flöte im Lärm einer Dorfkapelle. Der Text zerbrösele und verschwinde in der Bewegung der Masse, so dass er allein als Inspirations- und Assoziationsquelle diene: *Weiss è solo un canovaccio di situazioni teatrali sulle quali la regia ha fabbricato lo spettacolo choccante*. Man müsse sich wundern, dass dieser *bel pugno negli occhi alla Milano del benessere economico* seit Monaten ausverkauft sei.<sup>398</sup>

Roberto De Monticelli hingegen äußerte, um der Ideendiskussion zwischen dem *cultore yoga del piacere e il commissario della ragione* – eine brillante Definition von Claude Roy – Beachtung zu schenken, verzichte Maiello auf Kosten einer weniger brillanten Darstellung als sie der Text suggeriere a priori auf große Effekte. Seiner Auffassung nach wäre es möglich gewesen, zwischen dem Theater der Grausamkeit Artauds und dem Lehrtheater Brechts eine bessere Balance zu finden, ohne der Klarheit zu schaden. Die strenge Interpretation *alla Brecht* der Figur Sade hätte etwas mehr Artaud vertragen, um auf das Brecht'sche etwas pikante Soße zu geben.<sup>399</sup> Mosca kommentierte, am „Piccolo Teatro“ atme man die Brecht'schen Modi schon mit der Luft ein.<sup>400</sup>

Drei Jahre nach der Weltpremiere des Werkes erschien in den italienischen Kinos die Filmversion des „Marat/Sade“ von Peter Brook mit der Royal Shakespeare Company, die am Aldwyth Theatre am 20. August 1964 debütierte. Sie basierte auf eben dieser Theaterinszenierung – gleiche Interpreten und gleiche Bühne – und erschien zeitgleich mit der italienischen Erstinszenierung von Raffaele Maiello am „Piccolo Teatro“. Einem direkten

---

<sup>398</sup> Riccardo Marchi. L. c.

<sup>399</sup> Roberto De Monticelli. L. c.



Vergleich mit dieser großartigen Brook-Inszenierung hielt die Darbietung Maiellos nach Meinung der italienischen Kritik durchaus stand. Sie sah in der Interpretationslinie des „Piccolo Teatro“ sogar häufig den vernünftigeren und objektiveren Zugang zum Text. Oft vertrat sie die Auffassung, die berühmte Inszenierung von Peter Brook habe die sozio-politische Perspektive verfälscht, indem sie bei der theatralischen Umsetzung die Theorien Artauds zu sehr in den Vordergrund gerückt habe.

L'UNITÀ schrieb, der Film von Brook sei wichtig, aber falsch, da ein grundsätzlicher Anarchismus von einer rein physischen Emotionalität überwältigt werde. Während das Sänger-Quartett bei Brook eine ästhetische Präsenz habe, erhalte es bei Maiello eine präzise belehrende Rolle (nicht von grotesker Schminke unterstrichen) als Vermittler zwischen der Geschichte Marats und den Patienten. Die geschichtliche Interpretation Maiellos sei analytisch und streng. Sie erkläre mit Brecht'schen Mitteln den Mechanismus der geschichtlichen Handlungen, d.h. den Klassenkampf.<sup>401</sup>

Auch Giorgio Manzini lobte, während im Kino das Wort dem Bild Stütze sei, dominiere es im Theater. In dem Stück aber, das vor allem eine leidenschaftliche Gegenüberstellung von Einstellungen und Ideen sei, müsse das Wort mit seinem ganzen kritisch-expressiven Schwung hervorkommen: (...) *venir fuori „limpida“, con tutta la sua carica critico-espressiva*. Der Chor gewinne im Gegensatz zu der Inszenierung Brooks seine komplette Funktion, bilde den Hintergrund des Geschehens, trete aber zugleich in die dialektische Begegnung der Protagonisten Marat und Sade ein. Damit werde er zu einem der überzeugendsten und schönsten Elemente der Inszenierung. Bei Brook dominierten das Grimassieren, Ticks, Spott und Wut der Patienten. Die Gruppe der Epileptiker, Schizophrenen und Paranoiker sei nicht auseinander zu dividieren, so dass die Aufführung an Strenge und Geschlossenheit verliere.<sup>402</sup>

Laut IL POPOLO war das Stück nicht nur ein Dokument über die Französische Revolution, sondern über die Geschichte aller politischen Umwälzungen mit ihren Hoffnungen, Illusionen, Trugbildern, entsetzlichen Enttäuschungen. Es provoziere eine Diskussion über den Menschen, die Gesellschaft und die Geschichte. In der Maiello-Inszenierung erweise sich das Werk als *ein Stimulans für die Intelligenz/uno stimolo per l'intelligenza*. Der Film hingegen beeindrucke durch die Schönheit seiner Bilder, gehe jedoch der Problematik nicht auf den Grund. Die Inszenierung des „Piccolo Teatro“ sei dem Film durch seine tief greifende Interpretation überlegen: *Il film, infatti, è formalmente ineccepibile, tutto di splendide*

---

<sup>400</sup> Mosca. In: CORRIERE D'INFORMAZIONE. 23/24.11.1967.

<sup>401</sup> Arturo Lazzari. L. c.

*immagini, con degli attori bravissimi, con soluzioni impressionanti, ma il tutto resta superficie, non indaga intorno al problema, come si fa invece nella edizione del Piccolo Teatro.*<sup>403</sup>

Auch Gian Maria Guglielmino bemerkte, dass eine rationalistische Anlage des Stückes dem tatsächlichen Geist und den Absichten des Autors näher käme. Das „Piccolo Teatro“ lenke die Aufmerksamkeit nicht so sehr auf die einzelnen Protagonisten, als vielmehr auf das Schicksal der Revolutionen mit ihren geballten kollektiven Passionen, Hoffnungen, Qualen und Toten. Während die Brook-Inszenierung zwar die bekannteste und erschütterndste aller Interpretationen des Stückes sei – sie sei stark an die Theorien Artauds angelehnt und richte eine kontinuierliche Aggression gegen den Zuschauer: es dominierten Gewalt, Unbarmherzigkeit und Provokation – bezahle sie dafür mit Amputationen von Textstellen, vor allem der Stellen, die zu einer Charakterisierung Marats beitragen, wie etwa die der Beschwörung seiner Familie oder die der Figuren Voltaires und Lavoisiers („Marats Gesichte“), die auf problematische und dialektische Weise erkennen ließen, dass es sich bei Marat um eine durchaus komplexe Figur handele. *Nel complesso, l'impostazione razionalistica dello spettacolo del „Piccolo Teatro“ (...) mi sembra molto più vicina allo spirito vero del testo e alle autentiche intenzioni di Peter Weiss, anche se vi si è avvertita una cadenza troppo lenta e anche se De Sade, così malinconico e spento, vi appare troppo sacrificato alla „ragione politica“ della tesi: tanto che quelle poche frustrate cui lo richiama il testo sembrano un rito funebre, e il coro che le segue quasi un „requiem“.*<sup>404</sup>

Eine Ausnahme blieb Italo Moscati. Er schrieb in seinem Artikel „A Roma il miglior spettacolo di teatro viene dal cinema“ die traditionelle Inszenierung des „Piccolo“ könne mit dem genialen Brookfilm nicht konkurrieren.<sup>405</sup>

So wurde Peter Weiss im Laufe von zwei Theatersaisons zu dem angesehensten, umstrittensten Theaterautor, dessen Entwicklung auch das italienische Publikum mit großer Aufmerksamkeit verfolgte.<sup>406</sup>

„Marat/Sade“ wurde von der Kritik vor allem für seine dramatischen Lösungen mit einer offenen Begeisterung rezensiert. Luigi Quattrochi sprach von einem Epochenereignis<sup>407</sup> und

---

<sup>402</sup> Giorgio Manzini. L. c.; vgl. auch Carlo Brusati. L. c.

<sup>403</sup> Lodovico Mamprin. L. c und in: IL NOSTRO TEMPO. 10.12.1967. Vgl. auch Giulio Cattivelli. L. c.

<sup>404</sup> Gian Maria Guglielmino. L. c.; vgl. auch Francesco Bolzoni. In: BIANCO E NERO. Juli 1968; C. M. L. c. 1966; Franco Rinaldini. L. c.: *Ad Artaud – ha detto Weiss – non ho mai pensato. E lo crediamo senz'altro, sulla parola.*

<sup>405</sup> Italo Moscati. In: SETTE GIORNI. 22.10.1967.

<sup>406</sup> Vgl. Bruno D'Alessandro. L. c.

Nicolo Pressburger von einem Peitschenhieb auf das Theater, voll neuer Perspektiven.<sup>408</sup> Arturo Lazzari konnte sich bei der Lektüre des Textes, wie er schrieb, nicht des Eindrucks erwehren, dass er sich gegenüber einem Charakter *eccezionale, nella letteratura drammatica dei nostri giorni* befinde.<sup>409</sup> Er bezeichnete das Werk als eine *magma teatrale*.<sup>410</sup> Raul Radice sprach von einem *Theaterfeuer: C'è in Weiss un fuoco teatrale (...)*.<sup>411</sup> Zwar konstatierte Butta Fava, die italienische Bühne habe in den vergangenen Monaten nicht mit interessanten Theaterstücken gezeitigt, doch dieser *eindrucksvolle* und *prächtige* Text stehe ob seiner Einzigartigkeit und des ihm entgegengebrachten Interesses über allen anderen: *La scena italiana non è stata avara, negli ultimi mesi, di spettacoli interessanti, ma questo testo allucinante è grandioso, pur con tutti i suoi limiti, si colloca al di sopra degli altri per singolarità e interesse*.<sup>412</sup> Das Werk sei skandalös und originell. Ugo Bonfani schrieb in der renommierten Theaterzeitschrift IL DRAMMA, „Marat/Sade“ habe die sicherste Straße eingeschlagen, um die Krise des Theaters zu überwinden: *quella di fare, a tutti i costi, scandalo*.<sup>413</sup>

Gerne griffen die Rezensenten zu Superlativen, sprachen von einer *dimensione perfettamente teatrale*, einem der *effizientesten* zeitgenössischen Theaterstücke,<sup>414</sup> dem *interessantesten Werk des europäischen Theaters seit 1950: lucidissima e significativa parabola sulla libertà e sulla rivoluzione*<sup>415</sup> und von einem *Beweis für die Unsterblichkeit des Theaters*, da es eine *struttura spettacolare* biete, die durch kein anderes Medium ersetzbar sei.<sup>416</sup>

---

<sup>407</sup> Luigi Quattrocchi. In: TERZO PROGRAMMA. Nr. 3. Torino 1964. S. 342: *Col suo colpo di genio straordinariamente intelligente Peter Weiss mette realmente fine all'interregno della mediocrità. La scena in lingua tedesca finalmente viene di nuovo curata. Adesso, le lamentele sulla aridità della nostra produzione drammatica devono assolutamente tacere. Il nostro teatro può di nuovo avere qualche cosa da dire. (...) un grande evento per il teatro della nostra epoca.*

<sup>408</sup> Nicola Pressburger. L. c. Pressburger schrieb weiter, diese seltsame Verbindung, der *strano connubio* von Artaud und Brecht, die beiden Darstellungsweisen, die sich in den letzten zehn Jahren herauskristallisierten, würden in dem Werk zusammengeschmolzen, so dass die Grenzen des Denkbaren gestreift würden: (...) *alla discussione ideologica e allo sbramamento del primo ha aggiunto una condizione tanto ambigua e deforme da rasentare i limiti di una finzione possibile*. In diesem Sinne schrieb schon Susan Sontag, das Werk sei äußerst literarisch, wenn auch kein Meisterwerk der zeitgenössischen Dramatik. Sein Verdienst liege eben darin, das scheinbar Unvereinbare miteinander vereint zu haben: Brecht und Artaud. Susan Sontag: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Hamburg 1968. S. 175. Erstdruck. In: Partisan Review 32. 1965.

<sup>409</sup> Arturo Lazzari. In: PRISMA. Februar 1968.

<sup>410</sup> Arturo Lazzari. In: L'UNITÀ. 23.11.1967.

<sup>411</sup> Raul Radice. L. c.

<sup>412</sup> Vittorio Buttafava. L. c.

<sup>413</sup> Ugo Bonfani. In: IL DRAMMA. Nr. 361. 1966.

<sup>414</sup> Lodovico Mamprin. In: IL POPOLO-Roma. 24.11.1967.

<sup>415</sup> Anonym. In: TEMPO-Roma. 15.6.1972.

<sup>416</sup> P. C. L. c.: (...) *è una di quelle, rare, opere teatrali che ci fanno capire che il teatro non è morto o, meglio ancora, che non può morire: semplicemente perché il teatro sa assumere una struttura spettacolare, pienamente rispondente alle esigenze del pubblico, che non può venire sostituita da altri veicoli (quali il cinema o la televisione) senza venire seriamente, alterata o diminuita.*

Renzo Tian kommentierte, es handele sich um die Quintessenz des Theaters. Mit diesem authentischen Theaterstück, das eine dramatische Struktur par excellence habe, bestehe Weiss die Feuerprobe zum Theaterautor.<sup>417</sup> F. De Ciuceis sprach 1979 von einem *testo canonico della drammaturgia dei nostri anni*.<sup>418</sup>

Francesco Dorigo machte auf die Originalität und Modernität des Werkes aufmerksam. Obwohl es an die deutsche Theatertradition gebunden sei – Vers und Reim erinnerten an die Metrik der traditionellen deutschen Volkspoesie – manifestiere sich etwas Neues und Einzigartiges in Aufbau und Mechanismus. Es handele sich um ein Werk *di teatro validissimo* mit einer prachtvoll imposanten Form und Bühnenanlage.<sup>419</sup>

Roberto De Monticelli schrieb: Auf der Bühne erreiche dieses Theater seine Berechtigung, seine Kraft und Klarheit: *Come tutte le operazioni drammaturgiche felicemente riuscite instaura subito, e lo mantiene dal principio alla fine, il rapporto palcoscenico-platea. La stessa esuberanza fisica del testo una volta trasformato – comunque sia – in spettacolo, il suo sentore un po' greve d'umori e sudori; e il sangue; e il fischio delle frustrate che s'abbattono sulla schiena nuda del marchese de Sade; e il riso, umido di saliva, della follia, i suoi contorcimenti insensati: tutto ciò, teatro della crudeltà o non, ci si tenga vicini, nell'interpretazione, ad Artaud o a Brecht, assume solo in palcoscenico di teatro una carica e un'evidenza totali. Tutto ciò, voglio dire, coinvolge inevitabilmente chi assiste.*<sup>420</sup>

Bruno Schacherl lobte die Intelligenz des dramatischen Schemas: die dreifache Spiegelung von Reaktionen – zwischen den historischen Figuren, den Patienten, die sie interpretierten, und den Schauspielern mit ihren heutigen Werten.<sup>421</sup>

In seinem Aufsatz „Mostro incompiuto“ überschlug sich Guido Ceronetti vor Begeisterung: Der Geniestreich eines deutschen Dramatikers habe Marat und Sade glücklich vereint, so dass die Gegenwartsdramaturgie um einen Klassiker und einen *meisterhaften Wirrwarr* reicher geworden sei: *Marat-Sade: il colpo di genio di un drammaturgo tedesco li ha uniti e il teatro*

---

<sup>417</sup> Renzo Tian. L. c.: *La rappresentazione è concepita da Weiss in una prospettiva che è la quintessenza del teatro: Sade è autore, regista e personaggio insieme, ha un piede nella finzione scenica e un altro nella realtà, e tutto il dramma utilizza il gioco di specchi del „teatro nel teatro“. (...) Weiss dà qui la principale prova di forza che possa chiedersi a un autore di teatro: innestare l'invenzione di una fantasia ragionante su un dato di partenza offerto dalla storia. Inoltre, Marat – Sade offre in tutto e per tutto l'esempio della struttura drammatica per eccellenza: la rappresentazione, in termini di azione, di un conflitto ideale. Il Marat – Sade è un dibattito, o conflitto, o scontro dialettico, di due idee motrici incarnate in due personaggi: un autentico pezzo di teatro.*

<sup>418</sup> Franco De Ciuceis. L. c.

<sup>419</sup> Francesco Dorigo. L. c.: (...) *con una forma splendidamente spettacolare e con un impianto teatrale che – sia pur legato alla tradizione tedesca qualcosa di nuovo e di originale nel congegno, nel meccanismo, con cui il dramma si manifesta. Scritto in versi, in gran parte a rima baciata, con una metrica anche questa tradizionale legata alla poesia popolare tedesca. (...) Il binomio Marat-Sade può sembrare frutto di una combinazione chimica, fra le più audaci che mente umana abbia potuto meditare.*

<sup>420</sup> Roberto De Monticelli. In: IL GIORNO. 23.11.1967.

<sup>421</sup> Bruno Schacherl. L. c.

mondiale ha oggi un testo classico di più. Nell'inaudito accoppiamento, culmina un'idea drammatica straordinariamente felice. (...) Un'idea ammirevole, un pretesto teatrale eccellente, un testo ironico di alta qualità, un vino drogato per pubblici sottili e un'occasione, per i registi ambiziosi, unica. (...) Marat è la follia rivoluzionaria emblematica, la malattia violenta della pelle – la *Lèpre hideuse* lo inchioda nell'ultimo periodo di vita in una vasca tepida, cocendolo in un'orribile prurito, che esasperavano dosi massicce di caffè – la malattia che lo sporca, lo artiglia, lo eccita, lo scatena: ed è ancora nella finzione *Marat-Sade*, la pazzia anonima, la maschera tragica di un internato di manicomio – tra deliri in un'unica *dramatis persona*, un garbuglio magistrale!<sup>422</sup>

Die Aufstellung der beiden Figuren Sade und Marat sei eine *enorme intuizione dramaturgica*, die den großen, vielleicht den größten Theaterautor der 1950-60er Jahre enthülle.<sup>423</sup>

Diese Meinung vertrat auch Italo Chiusano in seiner „Storia del teatro tedesco“, der den Text als einen der interessantesten und innovativsten der Nachkriegsliteratur und das Einzigartigste, was das deutsche Theater nach Dürrenmatt produziert habe, beurteilte: (...) *a parere nostro, è quanto di più vitale e originale la scena tedesca abbia prodotto nel secondo dopoguerra, dai migliori drammi di Dürrenmatt in poi. (...) non sono più i versi di Hochhuth che chiedono molto indulgenza. Weiss li sa usare con orecchio di poeta e di musicista, oltre che con l'efficacia dell'agitatore politico. (...) L'esempio di Brecht, ovviamente, è decisivo: ma con un sapore nuovo, una grinta e un passo assai diversi.*<sup>424</sup>

Weiss wurde als einer der wichtigsten Gegenwartsdramatiker geschätzt,<sup>425</sup> *il più interessante (e forse il migliore) tra i drammaturghi viventi.*<sup>426</sup> Für den italienischen Dichter Alberto Moravia verkörperte Weiss *in primo luogo e soprattutto un prestigioso ed eclettico uomo di*

---

<sup>422</sup> Guido Ceronetti. L. c.

Noch 1980 sprach Nicola Garrone in Bezug auf die Verbindung von Brecht und Artaud von einem dramaturgischen Geniestreich: (...) *il lampo di genio dramaturgico (...) consisteva nell'aver evitato le secche didascaliche ambientando la rappresentazione nel manicomio di Charenton, aggirando il fantasma di Brecht con l'aiuto di Artaud e del Teatro della Crudeltà, conciliando astutamente le due linee considerate fino a quel momento più inconciliabile, i due „dogmi“ separati del teatro più o meno direttamente politico.* Nicola Garrone. L. c.

<sup>423</sup> O. F. L. c.

<sup>424</sup> Italo A. Chiusano: *Storia del teatro tedesco moderno*. Torino 1976.

<sup>425</sup> Luigi Barbara. In: *CORRIERE DELLA SERA*. 9.12.1967: *Dei giovani commediografi che oggi contano, oggi Weiss è certamente uno dei più quotati (...) in tutto il mondo ad est e a ovest, senza limitazioni di blocchi o di frontiere.* Vgl. auch Vice. In: *IL TEMPO*. 27.5.1967.

<sup>426</sup> v. b. L. c.: *Grandioso e terribile, carico di suggestioni e di parossistica violenza, denso di concetti e affollato di personaggi. „Marat-Sade“ è un testo notevolissimo, costruito con vigorosa immaginazione e sostenuto da una tensione ideale che non ha quasi mai cedimenti. Con questo dramma, e con l'agghiacciante Istruttoria rappresentata dal „Piccolo“ un anno fa, Weiss (...) si presenta come il più interessante (e forse il migliore) tra i drammaturghi viventi. La novità del suo teatro sta nell'impegno d'essere una testimonianza del nostro tempo, una specie di documento in cui la verità storica e fantasia si scontrano senza sopraffarsi.*

teatro.<sup>427</sup> Claudio Magris schrieb: „*Marat-Sade*“, *sintesi perfettamente equilibrata di impegno ideologico e ricerca formale*.<sup>428</sup>

Der theatralische Erneuerungsschwung des Werkes hatte, trotz der dreijährigen Verspätung, mit der das Werk dem italienischen Publikum bekannt gemacht wurde, keineswegs nachgelassen.

Auch zog man die Dramentechnik Peter Weiss' der anderer Autoren des Dokumentartheaters vor, wie etwa der Rolf Hochhuths, dem Cesare Cases eine theaterdichterische Begabung absprach und eine Vorliebe für skandalöse Argumente vorwarf.<sup>429</sup>

Die Theaterzeitschrift IL DRAMMA schließlich sprach von einem *Wunderwerk* des Theaters. Denn Peter Weiss habe in seinem Stück Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Antonin Artaud, Jean Anouilh und Georg Büchner, Dürrenmatt, Pirandello und T.S. Eliot *verschlungen*. Das Resultat sei das *bizzarrste Pandaimonion*, das man je gesehen habe: *Il risultato è il più bizzarro pandemonio visto sul palcoscenico. E valga dire subito che, nonostante le atrocità orripilanti e sovente disgustose con cui il regista Peter Brook ha montato il lavoro, sotto il nome dell'autore Peter Weiss si potrebbe aggiungere quelli di Bertolt Brecht e Samuel Beckett e Antonin Artaud e Jean Anouilh e Georg Büchner e Friedrich Dürrenmatt e persino Pirandello e T.S. Eliot. Il Weiss li ha ingoiati tutti, e parecchi di essi li ha assimilati così bene che probabilmente egli non se ne avvede più. E questo Marat diventa un prodigio onnivoro che in una sola volta combina il teatro della crudeltà con il teatro dell'assurdo e il teatro della propaganda e tutto il resto*.<sup>430</sup>

Der künstlerische Kontext, das Zusammenziehen der dramatischen Gattungen und theatralischen Stile beeindruckte die Kritiker bis in die neunziger Jahre. Peter Weiss griff nicht nur auf das epische Theater Brechts und das Theater der Grausamkeit von Artaud zurück, sondern auch auf Elemente fernöstlicher Theaterformen, die Dramentechnik August

---

<sup>427</sup> Alberto Moravia. In: ESPRESSO-Roma. 15.10.1967.

<sup>428</sup> Claudio Magris. In: CORRIERE DELLA SERA. 27.7.1969. Achille Mango verglich das Werk mit der Komplexität einer Komposition Debussys: *Come in una composizione musicale debussyana è illogico pretendere di riconoscere il senso delle varie parti, ma questo significato lo si coglie appieno nell'insieme, così del „Marat-Sade“ è preferibile il fascino derivante dalla globalità dell'opera piuttosto che i singolari capricci di un pensiero ineguale*. Achille Mango. In: IL PONTE. 31.3.1968. S. 382.

<sup>429</sup> O. F. L. c.: *È stato osservato che questo lavoro di Peter Weiss è una specie di „summa“ nella quale convergono (...) i temi fondamentali della drammaturgia moderna (...) ed è proprio la validità di queste convergenze che fa di Peter Weiss – si deceva – uno dei massimi autori teatrali contemporanei, per il quale non sono ovviamente possibili, neppure sul piano settoriale del teatro-documento, certi accostamenti che sono stati fatti, con Hochhuth per esempio, così sensibile all'argomento scandalistico*.

Strindbergs, auf das des Surrealismus und das Pirandellos,<sup>431</sup> das Absurde Theater sowie die Psychodramentechnik Morenos zurück. Renzo Tian hielt es für unmöglich, alle Spuren zurückzuverfolgen.<sup>432</sup>

Mit seiner protestierenden Haltung, seiner jugendlichen Leichtfertigkeit und einer außergewöhnlichen Gewandtheit, schrieb Alberto Perrini, vereine Weiss die verschiedensten und divergierendsten politischen, sozialen, ethischen, technologischen, psychologischen, sensorialen, unterbewussten, instinktiven, infantilen, snobistischen und intellektuellen Instanzen. In seinem *Meisterwerk* gebe er sich sogar einer destruktiven Lust der Konfusion und geistigen Zersetzung hin. Er plündere das epische Theater, wie das Lehrtheater Brechts, das Kabarett, das Happening und die Pantomime, die Versammlung, das Spiel um seiner selbst willen, das wahnsinnige Ritual.

So schrieb Alberto Perrini in seinem Aufsatz „Un'Antologia per gli uomini del nostro tempo“, nach der Wiesbadener Aufführung in Rom: *Teatrante sì, poeta non troppo*. Die Dramaturgie des Stückes habe berühmte Verwandtschaften mit Shakespeare bis Pirandello und ende damit, sich in Bertolt Brecht zu aalen.

Es sei erstaunlich, mit welcher Intelligenz dieser Autor alle Phänomene und Geschmäcker der sechziger Jahre begriffen habe, wie er im Gespür gehabt habe, dass dies der Moment des Totalen Theaters mit seiner Verschmelzung der vielfältigen theatralischen Formelemente gewesen sei. Das Werk lese sich als eine *offene Anthologie* der Wünsche seiner Zeitgenossen, *una bomba caricata coi simboli di maggior presa*.

Weiss tue so, als verpasse er den Zuschauern Schläge in die Magengrube, verteile aber in Wirklichkeit Streicheleinheiten. Dabei gelinge ihm im selben Moment, progressiv und reaktionär zu sein, der Linken und der Rechten zuzublitzeln, ohne das Zentrum zu vernachlässigen. In einer Welt, in der Kino, Fernsehen, Comics und Musik aus der Konserve, illustrierte Zeitschriften und Werbeplakate konsumiert würden und audio-visuelle Berieselung stattfände, wirke die einstimmige Akzeptanz eines dramatischen Werkes, sein großer und schneller Erfolg verdächtig.

---

<sup>430</sup> C. M. Franzero. L. c.

<sup>431</sup> Für Eduardo Sanguineti (Mitglied des „Gruppo 63“) gab es einen gewaltigen Unterschied zwischen dem Theater Pirandellos, das ein Theater *über* das Theater sei und dem von Weiss, das ein naturalistisches Theater, nämlich ein Theater *im* Theater sei. Pandolfi. In: NAPOLI-NOTTE. 24.1.1968.

<sup>432</sup> Renzo Tian. L. c.: *È impossibile rendere una traccia completa del dramma, e della molteplicità di motivi da cui è percorso. Il Marat-Sade è un crocicchio delle esperienze decisive del teatro moderno. Dal teatro dello assurdo, gli viene il capovolgimento del normale rapporto pazzia-saggezza; dal teatro della crudeltà, l'impiego dell'orrore come strumento per violentare la verità; dal teatro pirandelliano, la frantumazione delle prospettive; dal teatro politico, la capacità di illustrare una tesi polemica in termini di fantasia; dal teatro brechtiano, la chiarezza e la solidità della struttura.*

So legte der Rezensent die stilistische Synthese als Opportunismus aus und behauptete, nicht ohne Bewunderung für den Autor und sein Talent, das Werk passe sich dem Zeitgeschmack an, sei ein Modestück.

Weiss sei, wenn auch kein Genie, so doch ein Monster der Gewandtheit, Intelligenz und Intuition: *Peter Weiss non è certamente un genio, anche se è un mostro di abilità, intelligenza e intuito.* Ein großes Talent mit einer viel versprechenden Zukunft.<sup>433</sup>

Ebenso bemerkte Antonio Manfredi, die Kritiker hätten sich im Zuge der großen Publikumserfolge beeilt, im Zusammenhang mit „Marat/Sade“ und der „Ermittlung“ von Meisterwerken zu sprechen. Mit „Marat/Sade“ verabschiede sich Weiss ein für alle mal von verschiedenen Tabus der Theatermaschinerie. Er schaffe jeden Typ von Handlung ab, provoziere das Publikum mit Kraftausdrücken und blasphemischen Äußerungen, verachte auch nicht eine gewisse Plakativität, würze mit Freud und der gesamten deutschsprachigen Literatur: *Il tutto mescolato abilmente a certe inclinazioni odierne del gusto massificato, che sfiorano, volta a volta, il „liberty“ giusto alla Sade; la sessuologia intinta di freudismo; e quel tanto di espressionismo ch'è l'eterna componente dell'arte tedesca.* Doch, schrieb er weiter: *Nell'insieme, è comunque un esempio assai stimolante di quanto oggi si potrà tentare in teatro, magari anche decantando certe suggestioni del sopravvalutato Bertolt Brecht.*<sup>434</sup>

Kritische Stimmen, was die formale Konzeption des Stückes betraf, traten nur vereinzelt auf. Sie beschränkten sich darauf, das Fehlen einer dramatischen Entwicklung zu konstatieren. An die Stelle von Dialogen würden aneinander gereimte Monologe treten.<sup>435</sup> So etwa Nicola Chiaramonte, der sich der Meinung des Amerikaners Lionel Abel anschloss, der behauptete, das Werk sei nicht dramatisch, sondern theatralisch. Während der viel versprechende Titel ein authentisches Drama erwarten lasse, entwickle sich kein dramatisches Spiel. Das Dramatische vereine viele Momente in einer kulminierenden Handlung, das Theatralische konzentriere sich auf einen Moment: *L'elemento teatrale è qualcosa di molto diverso dall'elemento drammatico e, in ultima analisi, dipende da questo. Un dramma in cui il primo occupa il posto del secondo tende a perdere, man mano che procede, quel qualsiasi valore che aveva all'inizio. È quel che avviene al „Marat-Sade“. Altamente teatrale al principio, siccome non diventa mai drammatico, più va avanti e più perde in teatralità. (...) Solo che nel lavoro di Weiss, il dramma non c'è. (...) nel teatralissimo lavoro di Peter Weiss non c'è nessun colpo di scena.*<sup>436</sup>

---

<sup>433</sup> Alberto Perrini. L. c.

<sup>434</sup> Antonio Manfredi. L. c.

<sup>435</sup> Vgl. z. B. C. M. Franzero. L. c.

<sup>436</sup> Nicola Chiaramonte. In: L'ESPRESSO. 5.4.1969.



Auch Raul Radice monierte, Weiss löse trotz mehrfacher Überarbeitung seines Textes, die im *lockenden Titel* versprochenen Perspektiven nur zum Teil ein: (...) *titolo allettante, di una descrittività non occasionale, il quale prometteva da parte di Weiss uno spettacolo ricco di prospettive che lo stesso Weiss, si vide poi, aveva in gran parte risolte e in parte lasciate suo malgrado nel limbo delle buone intenzioni: nonostante il testo fosse la mediata rielaborazione di prima stesura fatta agli inizi dell'anno precedente.*<sup>437</sup>

Anlässlich der Mailänder Inszenierung erschienen in der Presse an die 300 Artikel und Aufsätze. Fast einstimmig lobten die Kritiker „Marat/Sade“ für seine dramatischen Lösungen, meistens mit einer offenen Begeisterung.

Peter Weiss erklärte sich 1963 emphatisch zum Brechtianer, als er die Grundregel seines theatralischen Schaffens formulierte: *Der Ausgangspunkt (...) ist immer: Das hier ist die Bühne, dies hier ist unser Anliegen, das Ihnen vorgeführt wird.*<sup>438</sup> So geriet er nicht zufällig in die kulturelle Kreisbahn des Mailänder „Piccolo“, für das der Autor Bert Brecht bereits seit den 1950er Jahren von besonderem Interesse war. In Weiss sah man den neuen Theaterautor nach Brecht, dazu bestimmt, die großen gesellschaftlichen Verpflichtungen in einer volkstümlichen Sprache der Gewalt und mittels mitreißender Phantasie zu vermitteln. In diesem Sinne schrieb Ghigo De Chiara: *Probabilmente, dopo Brecht, il teatro ha trovato il nuovo scrittore destinato a mediare i grandi impegni civili in un linguaggio popolare di violenta, trascinante fantasia. E, non a caso, Peter Weiss è „naturalmente“ entrato nell'orbita culturale del „Piccolo Teatro di Milano“.*<sup>439</sup> Und Roberto Fertonani schrieb: *Sono i due momenti dialettici di chi ha fiducia nella capacità di rottura dell'individuo e della società, nell'ambito delle loro interrelazioni, secondo un indirizzo marxista che Weiss ha ereditato da Brecht e di cui oggi è il solo rappresentante autorevole, e di chi vede tutti i vizi della vecchia classe dominante, ma al tempo stesso non crede che si possono deviare le costanti che regolano i rapporti e le strutture ereditate dal passato. Sul piano della analisi*

---

<sup>437</sup> Raul Radice. L. c. Vgl. auch Benvenuto Cuminetti. L. c. Auch Cesare Cases argumentierte, aus dem diskursiven Schlagabtausch entwickle sich kein dramatisches Spiel, die im sprechenden Titel versprochene Erzählung bliebe aus. Allerdings sehe man für 30 Szenen Marat in der Wanne und die Corday bereit ihn zu erstechen. Diese Statik sei von Weiss konzipiert, da ihn ausschließlich der ideologische Konflikt interessierte, und nicht die Geschichte an sich. Vom dramatischen Standpunkt aus sei sie höchst negativ, wenn sie nicht von verschiedenen Verfremdungseffekten durchbrochen sei. Cesare Cases. In: Notizblätter. In: Einaudi Archiv. Turin. o. J.

<sup>438</sup> Zitiert nach Beise und Breuer: Erläuterungen. L. c. S. 91.

<sup>439</sup> Ghigo De Chiara. L. c.

delle idee è facile individuare questi due poli contrapposti, nella realtà le cose sono avviluppate in un intrico che non consente sempre un giudizio decisivo.<sup>440</sup>

C. M. Franzero kommentierte, „Marat/Sade“ zeige den von der Geschichtsmaschine manipulierten und von den Zahnrädern der Gesellschaft zu Brei reduzierten Menschen. Der letzte Ausruf Roux's: *Wann werdet ihr verstehen (...)* könne aus jeder beliebigen Arbeit Brechts stammen. (...) *Il suo lavoro è tutto un „messaggio“; più engagé di così non si potrebbe essere.*<sup>441</sup>

Für Bruno Schacherl bildete „Marat/Sade“ zugleich einen Anfangspunkt und eine provisorische Konklusion der umfangreichen Brechtrezeption des europäischen Theaters der fünfziger Jahre. Wo die Stimme Brechts erlösche, fixiere sich der moralische, kulturelle und politische Spielraum des Werkes, nämlich in der Krise von '56 *nella cui area si muove integralmente* mit ihren schrecklichen Ängsten, dem Gewinn neuer Felder von Initiativen, Forschung, Freiheit und Revolution.<sup>442</sup>

Der Theaterintendant Federico Doglio<sup>443</sup> verglich „Marat/Sade“ und die „Ermittlung“ mit den Werken Brechts. Beide Stücke schlugen dem Publikum eine Meditation über Freiheit, Demokratie, Anarchie und Sozialismus im Sinne Brechts vor.<sup>444</sup>

Gian Maria Guglielmino wies auf eine besondere Verbindung zu den „großen Lehrstücken“, des *wahren Brechts* hin. Der im Zusammenhang mit „Marat/Sade“ fälschlicherweise am häufigsten zitierte Titel sei „Die Dreigroschenoper“, wegen der bissigen und spöttischen Lieder des Sängerquartetts, das die Handlung unterteile und kommentiere – symbolische Repräsentanten des vierten Standes, d.h. des durch die Niederlage der Revolution betrogenen Volkes, von neuem zurückgestoßen in die Misere und erniedrigt durch den nationalistischen Pomp Napoleons und das triumphierende Bürgertum. Aber der *postexpressionistische* Brecht der „Dreigroschenoper“ und der didaktische Brecht des Lehrstücks sei nicht der Brecht der reifen Dramen, der dialektischen Form. Doch eben so schiene „Marat/Sade“.<sup>445</sup>

Mosca schrieb, Weiss sei in seiner politischen Ideologie sogar moderner als Brecht. Denn er tausche Lichter mit Schatten, Gewissheit durch Zweifel und lege demokratische Doktrinen und verschiedene, manchmal gegensätzliche Prinzipien dar, unter denen der Zuschauer frei

---

<sup>440</sup> Roberto Fertonani. L. c.

<sup>441</sup> C. M. Franzero. L. c.

<sup>442</sup> Bruno Schacherl. L. c.

<sup>443</sup> Er war von 1968-1970 Leiter des Turiner Stabile.

<sup>444</sup> Federico Doglio. In: STUDIUM-Roma. Dezember 1967. Vgl. auch Marco Garzonio. L. c.: Weiss demonstrierte, dass er die Lektion Brechts gut verinnerlicht habe. Er ermögliche jedem Zuschauer eine aktive Teilnahme.

<sup>445</sup> Gian Maria Guglielmino. L. c.

auswählen könne: *Più moderno di Brecht, cristallizzato nell'ideologia politica, Weiss alterna luci ed ombre (...).*<sup>446</sup>

Spöttische Kritiker schrieben, die Beziehung von Weiss zu Brecht sei schlimmer als die der Elisabethaner zu Shakespeare: *Un tempo, il nostro, posteriore a Brecht e nel quale la lezione brechtiana dovrebbe essere assimilata e superata e non già ancorata ai post-brechtiani del tipo di Peter Weiss con deformazioni ancora più gravi di quelle degli elisabettiani rispetto a Shakespeare o di un teatro che alla „crudeltà“ anticipatrice di Artaud non dà il suo essenziale significato di rigore morale.*<sup>447</sup>

Andere wiederum äußerten, Brecht sei zwar einerseits weitergeführt, aber auch entideologisiert worden. Denn Brecht habe Verfremdungsmittel verwandt, um Diskussionspunkte aufzuzeigen. Peter Weiss hingegen bediene sich zwar derselben Mittel, schlage aber keine These vor. Verfremdung diene hier zum Selbstzweck, dem Spiel an sich. Eine Lehrhaftigkeit gebe es nicht mehr: Peter Weiss bediene sich eines Apparates, den er nicht ausschöpfe: *L'autore ci presenta (...) un apparato che poi non usa. (...) Mi sembra che questo diminuisce il peso del dramma e gli dia una certa pretenziosità,* schrieb ein Kritiker des SIPARIO.<sup>448</sup>

Ulrich Seelmann-Eggebert schrieb anlässlich der Berliner Inszenierung von 1965, „Marat/Sade“ sei ein großes Totales Theater, doch gelegentlich täuschte der übertriebene Lärm über einen Mangel an geistigen Tiefgang hinweg: *grande teatro totale (...) talvolta il chiasso esagerato ha dovuto sostituire la mancanza di profondità spirituale del testo. È stato insomma un geniale teatro rivoluzionario delle marionette, per quale tutto il mondo è un Grand Guignol.* Weiss historisiere Vorgänge nicht wie Brecht durch Gestaltungsmittel, *ricorre invece agli scherzetti di un teatro scatenato o assurdo,* in dem die Verfremdung dem Spiel diene.<sup>449</sup>

Indem Weiss die in Charenton weggesperrte Gesellschaft als kranke darstelle, distanzieren er sich zugleich von Fortschritt und Restauration. Das Element „Wahnsinn“ schwäche jede Aussage. Die kritischen und rebellischen Akzente des Sängerquartetts mittels ironischer Einwüfe und mit ihren Witzen gegen die Mächtigen würden als Ausgeburt des Wahnsinns dargestellt: *E se vi sono accenti critici o anche ribelli, quando i quattro cantastorie che personificano il popolo mettono in ridicolo coi loro lazzi il comportamento dei potenti, questo è presentato come il prato di cervelli malati, che vengono subito richiamati all'ordine dal*

---

<sup>446</sup> Mosca. In: DOMENICA DEL CORRIERE-Milano. 5.12.1967.

<sup>447</sup> a. g. b. In: UMANA-TRIESTE. Dezember 1967.

<sup>448</sup> Steven Vinaver. In: SIPARIO. Nr. 230. 1965.

<sup>449</sup> Ulrich Seelmann-Eggebert. L. c. S. 20.

*personale del manicomio*.<sup>450</sup> Dadurch werde der Aufstand der Rebellierenden vom Autor entschärft: *La rivolta è respinta dall'autore su mete meno pericolose, e non ha più luogo nella politica e negli spiriti, ma solo nel teatro e contro il teatro*.<sup>451</sup> Ohne Zweifel habe der Brechtschüler viel von seinem Meister gelernt, bis hin zu stilistischen Plagiaten, doch fehle ihm dessen dialektische Logik. Die Debatte sei weder besonders reichhaltig noch tiefgründig. Genau genommen finde nicht einmal ein Dialog zwischen Marat und Sade statt, sondern nur eine Montage von Monologen und szenisch effektvollen Arrangements. Wobei zu berücksichtigen sei, dass es unmöglich sei, in der aktuellen politischen Situation Westdeutschlands (1965) – und vor allem in der Westberlins – eine substantiell ideologische Debatte über Revolution und Konterrevolution auf die Bühne zu bringen.<sup>452</sup>

Renzo Tian sah zwar einen mit Phantasie weitergeführten Brecht, vermisste aber ebenfalls die Reflexion. Hier siege das Spiel der Phantasie über das der Ideologie. Weiss demonstrierte in diesem Werk, dass er Brecht viel schulde, doch in einem unterscheidet er sich gewaltig. *Qui il gioco della fantasia vince quello dell'ideologia: il dramma non propone conclusioni squadrate, né offre programmi di riflessione. Nonostante certe apparenze è un dramma anti-didascalico*, also ein „Anti-Lehrtheater“.<sup>453</sup>

Franco Fano schrieb, Weiss sei es nicht gelungen, den Zuschauer dazu anzuregen, über die politischen Umstürze in der Geschichte nachzudenken. Im Gegenteil, der Zuschauer werde durch die Theatermaschinerie – der eindrucksvollen Erzählung auf der Bühne, mit beispielhafter Technik realisiert – von dem konstruktiv-moralischen Kern des Stückes abgelenkt. Das Publikum akzeptiere am Ende die Darstellung als Zweck ihrer selbst. Die Handlung sei *più granguignolesca che drammatica*.<sup>454</sup>

So schrieb auch Alberto Perrini, Weiss adoptiere makroskopisch die beißende Satire Brechts gegen die Reichen, die Priester, die Machthaber. Doch im Unterschied zu Brecht bringe er keine Poesie zustande, es fehle die *trasfigurazione poetica che così spesso purifica e innalza la vena brechtiana*. Die sadistischen Episoden *restano soltanto sgradevole perché privi di riscatto poetico*. Weiss enthülle sich als mittelmäßiger Dichter. Und doch liege seine Qualität und sein Talent noch Spannen über dem des von den organisierten Marxisten gefeierten Rolf Hochhuth, Autor des „Stellvertreters“ und der „Soldaten“.<sup>455</sup>

---

<sup>450</sup> Ebenda.

<sup>451</sup> Ebenda. Manfred Haiduk zeigte hingegen, dass das Sängerquartett als plebejisches Element ausdrücklich als „Nicht-Irre“ dem Publikum vorgestellt wird. Manfred Haiduk: Der Dramatiker Peter Weiss. Berlin 1977.

<sup>452</sup> Vgl. Ulrich Seelmann-Eggebert. L. c. S. 20.

<sup>453</sup> Renzo Tian. L. c.

<sup>454</sup> Franco Fano. In: 'Zeitung unleserlich'-ROMANA. 2.1.1967.

<sup>455</sup> Alberto Perrini. L. c.

So konstatierte die Kritik trotz der tendenziell eher positiven Resonanz, was die formale Konzeption des Stückes betrifft, eine gewisse Oberflächlichkeit in der Behandlung der Thematik. Zwar erziele das Stück durch seine kunstvolle Schachtelung (*È un gioco di scatole cinesi ad altissimo livello*) eine unglaubliche Bühnenwirksamkeit, das Regiebuch enthülle einen *straordinario uomo di teatro*, Weiss bearbeitete die vielfältigen Möglichkeiten der Beziehung „Bühne-Parterre“ erschöpfend, doch die im Werk enthaltene Philosophie sei eine Hand voll Goldstaub, die im Falle der Maiello-Inszenierung mit einem Brecht'schen Zerstäuber auf der Bühne verteilt werde. Der Kern des Dramas, sein philosophisch-politisches Magma, bleibe allgemein belehrend, *un discorso altrimenti consunto se non addirittura ovvio*. (...) *questo che dovrebbe essere il nerbo del dramma, ne risulta al contrario la componente più opaca poiché il suo magma filosofico-politico (oltretutto offerto da Weiss con un certo quale distacco, senza i filtri d'una interpretazione critica) rimane genericamente didascalico*. Der Autor liefere keine kritische Interpretation.<sup>456</sup>

Auch der SIPARIO schrieb, bei der Mailänder Inszenierung handele es sich zwar um eine außergewöhnliche atemberaubende Theaterproduktion, rebellisch und vital. Doch der Text an sich sei am Ende nur eine polemische Schmährede: *Il fatto che sia una produzione spettacolare da non lasciar respiro – forse la più audace di questo mezzo secolo – è secondo me fuori di dubbio. Ridá qualcosa di ribelle e vitale al teatro, un tipo di mania stilizzata che è più vicina di ogni altra cosa alla personalità di Antonin Artaud. Ma nello stesso modo in cui il lavoro stesso del gruppo era stato diluito dalla dimostrazione di varie tecniche, così la produzione del „Marat/Sade“ sembrò l'applicazione finale di una teoria molto anteriore alla commedia stessa. Sembrava dire: questo genere di espressione teatrale agita gli animi e allarga la mente – se solo ci fosse un'opera adatta. Il libello di Weiss, alla base, è un libello polemico abbastanza vecchiotto e contorto.*<sup>457</sup>

---

Positive Urteile über die sprachlichen Qualitäten des Werkes blieben die Ausnahme. Vgl. z. B. Remo Borsatti. L. c.: (...) *il linguaggio del testo, sempre teso, straziato, forte, concitato e pacato insieme, in una specie d'alta e poetica sentenziosità*. Negativ zur Übersetzung äußerte sich Mosca. In: CORRIERE D'INFORMAZIONE. 23/24.11.1967. Er schrieb, nur gelegentlich blitzten *luci di fresca poesia* auf, wie etwa in der Beschreibung der ersten Ankunft der Charlotte in Paris. *Un cupo spettacolo con baleni di poesia*; G. A. Cibotto monierte im GIORNALE D'ITALIA-Roma am 27.5.1967: *Se il racconto di Weiss non raggiunge quasi mai la validità poetica, spesso assume i caratteri della denuncia, con una violenza tesa e inquietante*.

<sup>456</sup> c. m. p. L. c.

<sup>457</sup> C. M. L. c. Auch die Theaterzeitschrift IL DRAMMA behauptete 1964, das Stück sei eine anachronistische und abgedroschene Rede über Freiheit, Glückseligkeit und Gesellschaft: *Ma nonostante l'energico dibattito centrale fra De Sade e Marat (...) un fantastico e clamoroso duello fra gli ideali degli individualisti e quelli dei socialisti. (...) l'interesse sovente viene meno, perché il Weiss non fa discutere i suoi personaggi fra di loro, ma li mette avanti a pronunziare uno dopo l'altro dei grandi discorsi, sia pur scritti bene ma che ci dicono cose vecchie e trite sulla libertà, la felicità, la società, o recitano degli angosciosi poemi in prosa sulle camere a gas, sul materialismo, sul conformismo, e simile cose*. C. M. Franzero. L. c.

Carlo Terron behauptete schließlich, der Text reduziere sich auf eine sophistische Bizarrie einer konfusen teutonischen Intelligenz, die deutschen Expressionisten, denen der Autor im Stück verbunden sei, hätten vor vierzig Jahren bereits eindrucksvollere und modernere Resultate erzielt: *L'importanza, crepi l'avarizia, diciamo il valore del „Marat-Sade“ o, più precisamente, nello sterminato titolo originale, dell'„Persecuzione...“ – dovuto alla penna di Peter Weiss il quale, appena un anno dopo, avrebbe scritto, nel segno di una sincerità ben altrimenti inequivocabile, L'Istruttoria – non sta tanto nella presunta elevatezza e novità del testo, avvertita da qualche recensore di orecchio duro, preoccupato di essere à la page. In sé e per sé, esse si riducono a una cosa alquanto ambigua e contraddittoria: la sofisticata bizzarria di una confusa intelligenza teutonica. In questo senso, l'espressionismo tedesco al quale l'autore risulta, in ultima analisi, strettamente apparentato, è giunto a risultati assai più suggestivi ed inediti quarant'anni fa.*<sup>458</sup>

Für Giorgio Prosperi handelte es sich bei der Darstellung der Figur Marat um eine Fehlinterpretation. Den Artikelschreiber des „ami du peuple“ als den direkten Vorläufer des Marxismus zu begreifen, sei falsch. Nicht jeder mit kommunistischen Staatsvisionen und Theorien, man denke an Platon und Dante, sei gleich Prämarxist. Der humane und utopische Sozialismus habe wesentlich mehr Schattierungen. *Il marxismo è qualcosa d'altro: è una teoria della storia e della politica, è la scienza, o almeno il tentativo di ridurre a scienza la dialettica delle idee e delle classi come dialettica della produzione. (...) L'autore si chiude pertanto in un bunker ideologico, nel quale le armi ideologiche di attacco sono destinate a spuntarsi. Da aber Herr Weiss in seine politische Irrenanstalt einlädt, schrieb er, betreten auch wir sie mutig.*<sup>459</sup>

Es lässt sich festhalten, dass die italienische Kritik oftmals mit der historischen Darstellung geschichtlicher Fakten nicht zufrieden war. Zwar bekundete man einstimmig die Bühnenwirksamkeit des Textes, aber befand seine ideologische Substanz für oberflächlich.

In den folgenden Jahrzehnten standen die Kritiker dem Text distanzierter gegenüber, weniger was die stilistisch innovative Seite anbelangte als vielmehr, was seine Fähigkeit betraf, aktuelle Problemstellungen zu transportieren.

---

<sup>458</sup> Carlo Terron. In: TEMPO-Milano. 12.12.1967.

<sup>459</sup> Giorgio Prosperi. L. c.: *Nulla è più alieno da una visione storica marxista degli entusiasmi umanitari e giusnaturalistici che confluivano nella rivoluzione francese, e che costituivano, marxisticamente parlando, le sovrastrutture dell'unica vera realtà del momento: l'assalto della borghesia al potere feudale.*

Franco Cordelli schrieb 1973, der Text sei stark an die Ideologie und Stimmungen des letzten Jahrzehntes gebunden, eine Eintagsfliege aus den sechziger Jahren.<sup>460</sup> G. A. Cibotto kommentierte ebenfalls 1973 anlässlich einer römischen Inszenierung: Allein durch den Einsatz des „Gruppo Teatro“ seien dem Stück – diesem *documento polemico* – auf dem bereits die Patina der Zeit liege – einige aufregende Seiten abgewonnen worden.<sup>461</sup>

1975 bemerkte Gabriello Montemagno, das Werk zeuge aus ideologischer Perspektive von frühzeitiger Senilität. Damals schien er *una cosa notevolissima (...) grondante di incommensurabili speranza, per il futuro drammaturgico di Weiss*. Nun sei er in seiner ideologischen Anlage nicht mehr aktuell: (...) *un testo che ideologicamente mi sembra affetto da senilità precoce. (...) il testo mi appare decisamente inattuale nel suo impianto ideologico e sterilmente ambiguo.*<sup>462</sup>

Einen totalen Verriss lieferte Odoardo Bertani 1980: eine ausufernde Predigt, kombiniert mit einer kranken Fleischeslust, durchflute den Text. Die Ansiedlung absolut normaler reflektierter Probleme in ein außergewöhnliches Ambiente ergebe nicht notwendigerweise eine größere Dynamik. Jede Zeile des Werkes strotze von Lehrtönen, die sich vor einem faszinierend grotesken, bitter-geistvollen und zwanghaft entweihenden Fresko ausbreiteten, *non senza un vieto ricorso ad un anticlericalismo di maniera e davvero anacronistico.*<sup>463</sup>

Mario Lunetta schrieb ebenfalls 1980, das Theaterstück sei ein Kind der sechziger Jahre, ein Versuch, eine Alternative zum sozialistischen Realismus aufzuzeigen. *Attraverso tutto il testo, che a momenti di ricco spessore alterna zone anche un po' facilmente didascaliche, sloganistiche e „brechtiane“, l'esigenza fortemente problematica di una possibilità altra rispetto ai modelli di quello che oggi si chiama socialismo reale, capace di superare la società borghese senza sfociare in forme di nuovo autoritarismo: di qui, come si ricorderà, la grande fortuna del lavoro presso la giovane sinistra durante gli anni sessanta, sorretta anche da un memorabile film di Peter Brook.*<sup>464</sup>

Paolo Lucchesini rekapitulierte wenig später in seinem Aufsatz „C'era una volta 'Marat-Sade'“: Schwer lägen die Jahre auf den Schultern des „Marat/Sade“ und dem Genre des *teatro politico*, das bis 1967 mit Triumph auf den europäischen Bühnen gespielt worden ist. Damals sei „Marat/Sade“ wie das erneuerte Wort Brechts erschienen: aggressiv und dialektisch. Mit

---

<sup>460</sup> Franco Cordelli. In: PAESE SERA. 30.11.1973.

<sup>461</sup> G. A. Cibotto. In: IL GIORNALE D'ITALIA-Roma. 5.12.1973.

<sup>462</sup> Gabriello Montemagno. In: L'ORA-PALERMO. 9.1.1975.

<sup>463</sup> Odoardo Bertani. In: AVVENIRE. 8.2.1980: *Vero è, che l'immaginazione di Weiss pullula ad ogni riga di didascalia, che ci distende davanti un affresco fascinosamente grottesco e amaramente arguto e ossessivamente dissacrante.*

<sup>464</sup> Mario Lunetta. In: IL MESSAGGERO. 22.1.1980.

phantastischen und utopischen Inhalten habe das Stück einer Realität angehört, die sich auf die Glut der 1968er Jahre vorbereitet habe. Das Werk drückte das Streben und die Widersprüche der Linken aus, die zwischen Reformen, Revolutionen und Anarchismus zerrissen waren. Weiss habe Marat verherrlicht, der nach seiner Auffassung der einzige wahre Revolutionär war. Doch habe er das letzte Wort Sade überlassen, der von einem degenerierten Sozialismus in einem totalitären Staat Gefahren ausgehen sehe. Heute scheine dieser Konflikt überholt. Die Machtergreifungen kommunistischer Systeme hätten mit ihren Freiheitsbegrenzungen mehr als einmal die westliche extreme Linke in eine Krise gestürzt. (...) *il dramma di Peter Weiss mostra i segni del tempo.*<sup>465</sup>

In diesem Sinne äußerte auch G. A. Cibotto: Anlässlich der Brook-Inzenierung habe die *razza dei critici* von einer stilistisch-konzeptionellen genialen Synthese von Brecht und Artaud gesprochen. Nun sei der Text bereits vergessen, trotz der schrulligen Behauptungen einiger Kritiker, dass er bereits auf die Protestbewegung von 1968 vorbereitet habe: *Insomma lo strano connubio fra crudeltà ed impegno politico ha fatto scrivere agli addetti ai lavori un fiume di parole, che dopo una specie di grande alluvione ha depositato sul greto della realtà chiamata teatro che continua ogni giorno il ricordo d'un ennesima illusione. Prova ne sia che trascorse alcune stagioni di corale fermento, il copione, divenuto più sbrigativamente già nel titolo „Marat-Sade“, è stato in pratica dimenticato, nonostante gli interventi dei sociologi che hanno formulato la cervelletica ipotesi di testo anticipatore del '68 e della protesta a ruota libera. Non è il caso di spendere altre parole intorno al caso dello spettacolo che ha rappresentato il momento più alto della parabola di Weiss, ormai riparato in quel di Stoccolma, alimentando una serie di equivoci degni della penna di Flaiano.*<sup>466</sup>

Ugo Ronfani schrieb Ende der 1980er Jahre, das Werk triefe von ideologischen ‚Fermenten‘ und poetischen Grillen, es sei teutonisch post-brechtianisch und demzufolge eindeutig datiert. Allein mittels einer *frechen Distanzierung* sowohl von dem Theater der Ideen als auch von dem ‚klinischen Wahnsinn‘ sei es derzeit möglich, den Text zu inszenieren.<sup>467</sup>

1990 rekapitulierte der SIPARIO anlässlich der Frankfurter Inszenierung von Hoffmann: Zur Entstehungszeit des Textes war die ideologische Gegenüberstellung tägliches Brot für Schriftsteller und Intellektuelle. 1964 habe man Partei für den Vollzeitrevolutionär oder den *Resignierten* ergriffen. Doch wer lasse sich heute noch von dem Enthusiasmus einer unbequemen Ideologie mitreißen oder nur ein Wort über die revolutionären Enttäuschungen entwischen? Die Gegenüberstellung von Marat und Sade sei ein Dialog zwischen Toten.

---

<sup>465</sup> Paolo Lucchesini. In: LA NAZIONE. 23.2.1980.

<sup>466</sup> G. A. Cibotto. In: GAZZETTINO-Venezia. 3.3.1980.



*Povero de Sade! Povero Marat! Entrambi vittime della storia e anche del teatro.*<sup>468</sup> Vier Jahre später schrieb der CORRIERE DELLA SERA, dass die letzten Jahrzehnte die Diskussionspunkte zwischen Marat und Sade weder geklärt noch ihre Aktualität bestätigt hätten. Auch wenn es der ein oder anderen Inszenierung gelänge, dem Text eine aktuelle Facette abzutrotzen.<sup>469</sup>

1997 erklärte ein Rezensent der LA REPUBBLICA noch einmal, dass damals wie heute der dramaturgische Einfall dem Inhalt überlegen sei: *Allora come adesso, l'idea drammaturgica di Weiss sembra molto superiore al suo testo; e lo spettacolo, anche. Un intuito vertiginoso: anni prima del Sessantotto, recuperare le recite (storicamente esatte) organizzate nel manicomio di Charenton dall'autore Justine, internato a causa di pamphlets scurrili contro la Beauharnais.*<sup>470</sup>

Das Interesse am „Marat/Sade“ war auf den internationalen Bühnen großen Schwankungen unterworfen, zahlreiche Aufführungen erlebte das Stück nach seiner Uraufführung zwischen 1964 und 1966, dann im Kontext der Studentenrevolte zwischen 1968 und 1972, einige Inszenierungen zwischen 1981 und 1983. Schließlich anlässlich des 200jährigen Jubiläums der Französischen Revolution zwischen 1987 und 1990.

In Italien blieb die erste internationale Rezeptionsphase aus, die unmittelbar nach der Entstehung des Werkes 1964 einsetzte.

Maiellos Inszenierung berücksichtigte die unterschiedlichen formalen Aspekte des Dramas, unterstrich aber zugleich kurz vor der 68er Bewegung die Aktualität der thematischen Antithese Revolution versus Resignation sowie die bitteren, enttäuschenden Konsequenzen der Französischen Revolution für das Volk, das sich der Illusion einer besseren Zukunft hingeeben hatte. Das Werk behielt in dieser Inszenierung seine rationale Struktur.

Mit dem Ende der Inszenierung beabsichtigte der Regisseur bei den Zuschauern, eine gedankliche Assoziation zu dem elften Gesang der „Ermittlung“ hervorzurufen, der Vernichtungsmaschinerie des Nationalsozialismus, den Gaskammern, oder auch dem Vietnam-Krieg, gegen den sich auch in Italien Widerstand regte. Wobei letzterer Aspekt von den Kritikern nicht aufgegriffen wurde.

---

<sup>467</sup> Ugo Ronfani. In: IL GIORNO. 30.1.1989.

<sup>468</sup> Patrizia Frada. In: SIPARIO. Nr. 505/506. 1990. S. 74.

<sup>469</sup> Giovanni Raboni. In: CORRIERE DELLA SERA. 3.2.1994.

<sup>470</sup> Alberto Arbasino. In: LA REPUBBLICA. 8.6.1997.

Hingegen bemerkte die Kritik die zunehmend problematische Lage, in der sich das „Piccolo Teatro“ befand. Dieses Theater, das sich eine linke engagierte Theaterpolitik auf die Fahne schrieb, hatte sich im Laufe der Jahrzehnte im bürgerliche Herzen Mailands etabliert. Ein nicht aufzulösender Widerspruch, der kurz darauf die Trennung Giorgio Strehlers vom „Piccolo Teatro“ zur Folge hatte. Strehler gründete noch 1968 eine freie Theatergruppe und inszenierte den „Lusitanischen Popanz“ von Peter Weiss.

Der nächste größere Aufführungsschub in Italien Anfang der achtziger Jahre thematisierte dann die verloren gegangenen Hoffnungen und Illusionen einer ganzen Generation und nahm damit die Inszenierungstendenz, die sich einige Jahre später in anderen europäischen Ländern abzeichnete, vorweg.

Aktuell blieb der Text vor allem durch die originellen Interpretationsansätze der italienischen Regisseure. Wie Susan Sontag treffend bemerkte, sei eine Inszenierung des „Marat/Sade“ häufig nur ein *Vorwand für einen Regisseur*, da es sich um erstklassiges Theater und ein zweitklassiges Drama handele.<sup>471</sup> Dies bestätigen auch die unterschiedlichen Inszenierungen der folgenden Jahrzehnte in Italien.

---

<sup>471</sup> Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Hamburg 1968. S. 175 f.

## 2.2.2. Die Inszenierungen der 1970er Jahre

Eine kleine heterogene Rezeptionsphase zeichnete sich zunächst Mitte der 1970er Jahre ab. Es kam zu Inszenierungen, durch die römische „Cooperativa Gruppoteatro“, die ebenfalls aus Rom stammende „Compagnia da tre soldi“ und durch das „Teatro Struttura“ in Messina. Es lässt sich kein gemeinsamer Nenner dieser Darbietungen erkennen.<sup>472</sup>

### - „Cooperativa Gruppoteatro“, 1973

Fast sieben Jahre vergingen seit der italienischen Premiere, bis 1973 die „Cooperativa Gruppoteatro“ aus Rom, unter der Leitung von Gian Franco Mazzoni,<sup>473</sup> „Marat/Sade“ erneut inszenierte. Die Premiere fand am 28.11.1973 im „Teatro Tordinona“ in Rom statt.

Prinzip der Gruppe war, mit möglichst geringen Kosten und flexiblen Strukturen zu arbeiten, um im Rahmen der Dezentralisierungsbewegung wirken zu können. Ausgangspunkt ihrer Arbeit bildete das Theater Brechts: (...) *il teatro, come dice Brecht, deve dare allo spettatore la possibilità di pensare. Il contenuto e la forma devono essere leggibili, in un rapporto con la cultura popolare.*<sup>474</sup>

Die Gruppe zielte auf eine akzentuierte Politisierung des Weiss'schen Textes. Allerdings in einer volkstümlichen Darbietung mit Gesang und Tanz, durchsetzt mit Elementen des epischen Theaters. Klänge heimischer Folklore vermischten sich mit Musik im Stil des frühen Brecht.<sup>475</sup> Bühne und Kostüme waren schlicht, aus Holz, grobem Sackleinen und Seilen.

Die Protagonisten wurden ausgetauscht. Der Schwerpunkt lag nun auf dem Konflikt zwischen Marat (wahrer Politiker) und Roux (Forderer der sofortigen Revolution). Der ultra-revolutionäre Priester war nicht mehr nur die treibende Kraft der Aktion, sondern auch von geballter Eloquenz.

Nino Ferrero besprach die Inszenierung als eine programmatische Neulektüre des Textes: rational und dramaturgisch politisiert, sei er mittels einer effizienten aggressiven audiovisuellen Darstellung, als expressives und ideologisches Vehikel benutzt. Es handele

---

<sup>472</sup> Den folgenden Inszenierungen lag ebenfalls die vierte revidierte Fassung des Autors in der Übersetzung Ippolito Pizzettis vor.

<sup>473</sup> Mazzoni inszenierte bereits den „Viet Nam Diskurs“ 1972 im „Beat 72“ in Rom.

<sup>474</sup> Gianfranco Mazzoni. In: Franco Quadri: *L'Avanguardia teatrale in Italia Materiali 1960-1976*. Torino 1977.

<sup>475</sup> Der junge engagierte Regisseur Gian Paolo Mazzoni erwarb die Aufführungsrechte für die Musik (Horn, Trompete, Gitarre, Trommel) der Brüder Alberto und Stefano Di Stasio von Peter Weiss persönlich. Interpreten: Alberto Di Stasio, Clara Murtas, Marco Attanasio, Gianfranco Mazzoni, Marcello Ascolese, Michaela Caruso, Barbara Olivieri, Carmen Onorati, Oreste Totundo, Tonino Pulci; Bühne und Kostüme: Marcello Scambati.

sich um eine intelligente Lösung zwischen den Inszenierungen von Brook und Maiello: *Ecco un valido esempio di recupero popolare, realizzato all'insegna di una spettacolarità formalmente razionalizzata e drammaturgicamente politicizzata, tramite un'efficace aggressività visivo-sonora usata a modi veicolo espressivo ed ideologico. Ci riferiamo a „Marat-Sade“ nell'interessante allestimento della compagnia Gruppoteatro.*<sup>476</sup>

Fabio Dolpicher schrieb im SIPARIO, die Figuren würden als gestische und linguistische Strukturen begriffen und weniger als Gegenspieler, was dazu führe, dass sich die Worte von Roux, Marat und Sade nie wirklich träfen, außer in den Reaktionen der Masse. Die kommunikative Kraft der Weggesperrten und Opfer sei ausschließlich physischer Natur. So zeige die Darbietung einen interessanten, neuen und positiven Zugang zu dem Text.<sup>477</sup> Franco Ordello schrieb: Für Weiss habe er weder Sympathie noch Interesse. Doch der Text sei erstaunlicher Weise keineswegs gealtert, wie er angenommen habe, das *offene Werk* keine Modeerscheinung gewesen, sondern immer noch ausgesprochen *zeitgenössisch*, da es die verschiedensten Interpretationen zulasse. *Basterà pensare al numero dei personaggi in scena, alla posizione che ognuno assume nei confronti dell'altro, alla quantità delle combinazioni e delle dialettiche le idee (non banali; Weiss riesce, stavolta a non esserlo mai) e i significati assumono.*<sup>478</sup>

Zwischen 1973 und 1975 trat die Gruppe mehrmals in Norditalien auf.<sup>479</sup> Interessant war das Unternehmen im März 1974, als sie sich mit einem Reisetheater, einem „Teatro viaggiante“, nach Banchette, einem Dorf in der Nähe von Ivrea begab. Es war eine Art soziologisches Experiment innerhalb des *movimento del decentramento*, geleitet von der Frage, was die Präsenz eines Theaters in einem Provinzdorf, das von der industriellen Entwicklung eingeholt wurde, – bis 1960 lag die Einwohnerzahl unter 1000, 1974 bei 4800 Einwohnern – bedeuten konnte.

---

<sup>476</sup> Nino Ferrero. In: L'UNITÀ. 21.2.1974.

<sup>477</sup> Fabio Dolpicher. In: SIPARIO. Nr. 332. 1974. S. 45: *Molto interessante invece la interpretazione da parte del regista dei vari personaggi, intesi come strutture linguistiche e gestuali, più che antagonisti veri e propri (...).* Weitere Rezensionen: G. A. Cibotto. In: GIORNALE D'ITALIA-Roma. 5.12.1973; Piero Perona. In: STAMPA SERA. 22.2.1974; L. R. In: IL TEMPO. 2.12.1973; Italo Moscati. In: SETTE GIORNI. 16.12.1973: *C'è, anche in questo spettacolo, il ricorso alla festa con musiche e canti. C'è la collocazione del dramma in una piazza o in una strada. Insomma, una reinvenzione in chiave di ballata.*

<sup>478</sup> Franco Ordello. In: PAESE SERA. 1.12.1973.

<sup>479</sup> Anfang Dezember 1973 trat die Gruppe in Tordinona und im Februar 1974 im Rahmen der *rassegna delle cooperative teatrali*, organisiert vom „Teatro Stabile Torino“, im Turiner „Gobetti“ auf. Im Januar 1975 spielte die Gruppe nochmals in Bologna.

Kein Kino, keine Bar – einziger sozialer und kultureller Treffpunkt war ein „Cineclub“.<sup>480</sup> Organisiert wurde das Gastspiel von einer Jugendgruppe (im Alter von 17-25) mit Unterstützung des Teatro Stabile aus Turin. Das Publikum war begeistert, schrieb LA STAMPA, der Saal ausverkauft: *Ecco, questo è il teatro, in un paese di 4800 abitanti, dove non era arrivato mai; e come diventa vivo, quanto sangue circola.*<sup>481</sup>

Im Rahmen dieser Dezentralisierungsbewegung, die sich zur Aufgabe machte, Theaterproduktionen außerhalb des bürgerlichen Theaterbetriebs zu spielen und damit einer breiten Bevölkerungsschicht zu erschließen – die neuen Zielgruppen waren nun Arbeiter, Hausfrauen und Schüler – zogen die Theatergruppen mit ihren Darbietungen ab Mitte der sechziger Jahre auf Dorfplätze, Hinterhöfe und in Gemeindesäle. Bis 1980 wurden auch eine Reihe der Weiss'schen Stücke – oft in einer Mischung aus Clownerie, traditionellen Theaterformen und politischer Agitation<sup>482</sup> – aufgeführt.

Im Zuge dieser Bewegung wurden dann Mitte der siebziger Jahre die Werke „Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wurde“, „Nacht mit Gästen“ und der „Viet Nam Diskurs“ von Peter Weiss inszeniert. Gemeinsam ist diesen Inszenierungen ein politisches Engagement, dargeboten in einer Inszenierung mit volkstümlichen Elementen.

### - „Compagnia da tre soldi“, 1974

1974 inszenierte Umberto Serra mit der „Compagnia da tre soldi“ im „Teatro degli stracci“<sup>483</sup> in Rom „Marat/Sade“.<sup>484</sup> Bezugspunkt war die Brook-Inszenierung von 1964, es handelte sich weder um eine aktuelle noch moderne Interpretation des Textes.<sup>485</sup>

---

<sup>480</sup> Die Gruppe trat in einem Gemeinderaum des Dorfes auf, der für sportliche Aktivitäten, feste Kindergärten und Versammlungen genutzt wurde. Dort fanden gelegentlich auch folkloristische Feste und Auftritte von Theatergruppen und Kinoaufführungen statt. In dieser Saison wurde bereits „Woyzeck“ von Büchner und eine Version des „Gran Guignol“ aufgeführt.

<sup>481</sup> Giorgio Calcagno. In: LA STAMPA. 10.3.1974.

<sup>482</sup> Etta Cascini. In: SCENA, ANNO VI. Nr. 1. Februar 1981.

<sup>483</sup> Al Vomero in der Via Ligorio Pizzo in Rom.

<sup>484</sup> Darsteller: Sade: Riccardo de Luca, Marat: Bruno Gaudieri, Ausrufer: Paolo Fiorentino, Sänger: Rosetta Durante, Rosario Membrini, Nando Piccenna, Ferruccio Magi, Charlotte: Rosanna Camerlengo, Roux: Oscar Magi; Regie: Umberto Serra; Musik: Bruno Gauderi und Nando Piccenna; Bühne: Gino Aji.

<sup>485</sup> G. b. In: L'UNITÀ. 10.12.1974: (...) *il più immediato punto di riferimento che viene alla memoria è l'allestimento che a suo tempo Peter Brook presentò sugli schermi, e in effetti la proposta di lettura del gruppo non si sforza poi troppo di ritrovare una chiave di lettura più moderna, più attuale, che renda più violente e laceranti alcune delle ambiguità del discorso di Weiss. Ne rimane uno spettacolo calligraficamente corretto, che prende la sua forza proprio dal testo, dal contrasto dei due personaggi principali, senza indagare a fondo sulle possibilità tra i molteplici piani di contrasto che scaturiscono dall'analisi dei vari personaggi che si intersecano.*

## - „Teatro Struttura“, 1974

Im Dezember 1974 inszenierte der aus Palermo stammende Regisseur Beppe Randazzo mit seinem „Teatro Struttura“ in Messina das Werk.<sup>486</sup> Die Figur Sade war nun physisch eliminiert, seine Worte aufgeteilt zwischen Marat und den anderen Patienten. Wie Gabriello Montemagno treffend bemerkte, war Marat damit nicht mehr die monolithische Figur von Weiss, ein Held der Vernunft, sondern ein phantasierendes, widersprüchliches Wesen, ein Marat-Sade: *un essere contraddittorio, talvolta addirittura farneticante: una ameba immersa dentro la sua vasca come nell'acqua rosea dell'utero. Oppure quello non è Marat ma Sade? Non importa, sembra dire il regista, chiamiamolo Marat-Sade.*<sup>487</sup>

Die Dialektik zwischen Marat und Sade war in einer Person zusammengeführt worden. Der Konflikt spielte sich nun in der revolutionären Seele Marats ab. Die ideologische Auseinandersetzung war somit materiell verflogen, einer der beiden Heroen hatte sich aufgelöst. Als psychologischer Konflikt war das Streitgespräch in das kollektive Bewusstsein eingezogen. Betrachte man diese Figur in psychoanalytischer Hinsicht, schrieb Gabriello Montemagno weiter, handele es sich vielleicht weder um Sade noch um Marat, sondern um Weiss selbst. In einem Moment, in dem er sich, sein Werk und dessen Aufführung träumte. Man könnte auch sagen, Randazzo habe einen Alptraum von Weiss aufführen wollen. So sei die Inszenierung durch traumhafte Rhythmen geprägt, die Ironie zerstreut, die Grenzen zwischen Wahnsinn *momenti demenziali (realtà)* und Vernunft *momenti razionali (finzione)* noch unergründlicher geworden.<sup>488</sup>

Guido Valdinì kommentierte, das Zweifeln Marats in einem entscheidenden, historischen Moment diene dem Regisseur als Vorwand, auf die menschliche Natur, die von einer unlösbaren Widersprüchlichkeit gezeichnet sei, aufmerksam zu machen. Die Regie habe den ideologischen Gehalt geschwächt, um den existenziellen-psychologischen Konflikt zu stärken.<sup>489</sup>

---

<sup>486</sup> Die sizilianische Hafenstadt hatte keinerlei Theaterstrukturen und war von dem italienischen Theaterleben ausgeschlossen. Es standen 35 Darsteller auf der Bühne. Marat und Sade wurden von Beppe Randazzo selbst dargestellt. Beteiligt waren: D. Albonico, R. D'Avella, K. Bove, N. Cammera, F. Castiglione, G. Celesti, P. Crocca, E. Cucinotto, M. Cucinotto, S. Frisardi, A. Giammanco, B. Ginatempo, A. Lo Presti, B. Macciarella, M. Mondello, R. Moschello, M. Muscianisi, B. Normando, G. Parisi, A. Pantano, P. Patti, E. Pollicino, B. Randazzo, A. Simone, E. Smedile, C. Siracusano, B. Sidotti, B. Stancanelli, E. Veterano, D. Venuti.

<sup>487</sup> Gabriello Montemagno. In: SIPARIO. Nr. 346. 1975. S. 33.

<sup>488</sup> Ebenda.

<sup>489</sup> Guido Valdinì. In: L'ORA-Palermo. Juni 1975: *La regia, impoverendo il tessuto ideologico, ma ampliando il tono di contrasto esistenziale ha dato una carica psicologica e drammatica a questa operazione, tutto sommato legittima.*

Außergewöhnlich war auch die Raumaufteilung: Ein großer Metallkäfig, um den herum die Darsteller sich bewegten, umschloss nicht die Patienten, sondern das Publikum.

Einen kleinen Boom erlebte das Stück zwischen 1980 und 1985. Im Zentrum der fünf Inszenierungen des „Gruppo Teatro Oggi“ in Salerno, des „Gruppo Capricorno“ aus Genua, der „Compagnia dello Spurgo“ aus Domodossola, des „Theaterlaboratoriums“ aus Chivasso und des „Teatro di Parma“ aus Parma standen die Enttäuschungen und die Ernüchterung der 1968er Generation. An die Stelle der Bühnenfiguren traten nun Zeitzeugen.

### 2.2.3. Die Inszenierungen der 1980er Jahre

Hauptzeichen der Theaterarbeiten Anfang der achtziger Jahre war eine pessimistische Darstellung der Revolutionsbemühung der 1968er Generation. Es fand ein Paradigmenwechsel statt. Die Rezeption von Marat und Sade hatte sich stark verändert. So sehr, dass Peter Weiss nun als Antirevolutionär interpretiert wurde, als Autor, der sich gegen die sinnlosen Bemühungen der Revolution stellte. Paolo A. Paganini schrieb 1985, anlässlich der berühmtesten Aufführung aus diesen Jahren durch das „Teatro di Parma“: die Tatsache, dass das Geschehen in der Psychiatrie angesiedelt sei, drücke die Überzeugung aus, dass jede blutige Revolution zwecklos sei, aber auch dass die Wahrheit wie die Worte der Geisteskranken von Charenton klänge: *E Weiss esprime così il proprio pensiero, conscio dell'inutilità d'ogni cruenta rivoluzione, ma anche consapevole che la verità suona comunque come le parole dei poveri pazzi di Charenton.*<sup>490</sup>

#### - „Gruppo Teatro Oggi“, 1980

Am 12.1.1980 fand eine Premiere des „Gruppo Teatro Oggi“ in Salerno statt.<sup>491</sup> Der heute etwas *knarrende* Text, wie Mario Lunetta schrieb, weckte das Interesse des Regisseurs Bruno Cirino, da er sich als kanonischer Text der letzten Jahrzehnte herauskristallisiert hätte und eine *präzise Identität* im Panorama des italienischen zeitgenössischen Theaters vertrete, das von einer archaisierenden Tendenz ergriffen war.<sup>492</sup>

Das italienische Theater, konstatierte er in einer Pressemitteilung, drehe sich seit geraumer Zeit um sich selbst. Er wolle einmal prüfen ob das derzeit vergessene politische Theater in der Lage sei, etwas anderes vorzuschlagen als das üblicherweise Gespielte von Shakespeare und Molière: *L'idea dello spettacolo è nata dalla constatazione che il teatro italiano nelle ultime due o tre stagioni va un po' girando su se stesso, per cui non riesce a produrre idee nuove. Di conseguenza ho sentito il desiderio di mettere alla prova un certo tipo di teatro politico oggi*

---

<sup>490</sup> Paolo A. Paganini. In: LA NOTTE. 27.2.1985. Vgl. auch Maurizio Liverani. In: VITA-Roma. 31.3.1980. Giorgio Polacco. In: IL PICCOLO-Trieste. 15.1.1989.

<sup>491</sup> „Marat/Sade“ wurde in Neapel und Rom, im Februar 1980 in Mailand im „Salone Pier Lombardo“ präsentiert und im „Teatro della Pergola“ von Florenz. Die Inszenierung wurde von der RAI III TV aufgenommen und im März 1981 auf der Turiner Veranstaltung „Le Maschere di Marat“ vorgeführt.

<sup>492</sup> Cirino im Interview mit Mario Lunetta. L. c.



*abbandonato, che riproponga un dibattito fuori dai soliti allestimenti di Shakespeare e di Molière.*<sup>493</sup>

Ich wollte, erklärte Cirino, ein letztes Mal auf das politische Theater zurückgreifen in einer Zeit, die von einem allgemeinen Auszug aus der Politik gekennzeichnet ist.<sup>494</sup> In einem Moment, in dem man so unbesorgt lebe, sei es angebracht, über die letzten Jahre nachzudenken.<sup>495</sup>

Italien befand sich in einer Phase der bewussten politischen Abstinenz. Der starken Politisierung der 1960er Jahre folgte der Rückzug ins Private.

Es hatte gerade eine Epoche des neu-konservativen Aufschwungs begonnen. Ausgelöst durch die Ermordung Aldo Moros, unter dessen Regierung sich eine „Öffnung nach links“ angebahnt hatte, erlitt die italienische Linke einen Rückschlag und stürzte in eine tiefe Krise, die bis zu ihrer Spaltung führte.<sup>496</sup>

Die Inszenierung Cirinos war paradigmatisch für die Zeit sowie Beginn und Ausdruck einer neuen Rezeptionsphase. Während die Maiello-Inszenierung 1967 die Komplexität des Textes (d. h. die verschiedenen Stile) berücksichtigte und ihre Stimme am Vorabend von 1968 erhob, – sie anerkannte den Diskurs von Weiss, hinterfragte aber zugleich die Revolutionsbemühungen – war die Inszenierung Cirinos eine Art „Abgesang“ auf die '68er und das politische Theater.

Sie bedeutete den Abschied einer ganzen Generation von jeglicher Utopie. Wie der Theaterkritiker Mario Lunetta kommentierte, schritt das Publikum durch diesen Text, als sei es gerade eben aus einem großen Traum erwacht. Die Revolution war gestohlen worden, ihre

---

<sup>493</sup> G. A. Cibotto. In: GAZZETTINO-Venezia. 3.3.1980.

<sup>494</sup> Bruno Cirino im Interview mit Nicola Garrone. L. c. Cirino: *Volevo riaffermare la necessità di misurarsi con dei grandi temi politici contemporanei in un momento caratterizzato da un generale esodo, chi al mare, chi in montagna, comunque in villeggiatura. Volevo tornare al teatro politico magari per scoprirne l'impraticabilità. Al titolo già lungo ho aggiunto un sottotitolo „Requiem per la morte di un rivoluzionario“. Il rivoluzionario è Marat e nello stesso tempo è Brecht (fra le note del requiem sono mescolate note dell'„Opera da tre soldi“) e sono io, non soltanto sulla scena.*

<sup>495</sup> Vgl. Programmheft zur Inszenierung des „Marat/Sade“ durch den „Gruppo Teatro Oggi“ in der Spielzeit 1980. In: Archiv des „Piccolo Teatro di Milano“: (...) *in un momento in cui si sta tranquilli (...) mi sembra che sia il caso di „riflettere“ su questi ultimi anni.*

<sup>496</sup> Gegen zähe Widerstände aus den rechten DC-Kreisen, aus der Industrie und der Mehrheit der kirchlichen Hierarchie hatten Fanfani und der katholische Moro die Wende der DC zur „Reformpolitik“ und die „Öffnung nach links“ durchgesetzt. Nach langwierigen Verhandlungen bildete Fanfani im Februar 1962 mit PRI und PSDI die erste, Moro dann im Dezember 1963 mit PRI, PSDI und PSI die zweite Mitte-Links-Koalitionsregierung, *das centro-sinistra*. Die Öffnung nach links nahm einen jähen Abbruch nach der Ermordung Moros am 9. Mai 1978 durch die Brigate Rosse. Mit dem DC-Präsidenten und dem wenige Monate später verstorbenen Papst Paul VI. verlor die Politik der Einbindung der Kommunisten ihre beiden entscheidenden Vertreter im Katholischen Lager.

Schlagworte von Extremisten verschleppt: *Possiamo passarci attraverso come dopo un grande sogno. La Rivoluzione ci è stata in qualche modo „rubata“. È stata rubata alla sinistra per intorbidarsi, diventare perfino losca; ecco perché certe affermazioni di questo, che negli anni sessanta erano nel quadro, oggi ne sono debordate, e ci turbano, le sentiamo talvolta in bocca agli estremisti (...).*<sup>497</sup>

Bruno Cirino, einer der Hauptvertreter der politischen Theaterszene dieser Jahre,<sup>498</sup> nahm eine radikale und pessimistische Neulektüre des Textes vor. Lehrstückhaft führte er das Scheitern des Volkes als Folge einer verführten Aktion mit unmündigen Menschen vor.<sup>499</sup>

Heute, schrieb Cirino, lesen wir diesen Text nüchtern und erkennen klar, wie es um die '68er stand.<sup>500</sup> Über 15 Jahre nach seinem Erscheinen tragen die revolutionären Ereignisse nun den bitteren Beigeschmack geschichtlicher Enttäuschungen und Niederlagen.<sup>501</sup>

Der von Cirino hinzugefügte Untertitel lautete nun „Requiem per la morte di un rivoluzionario“. Wobei der Tod Marats auch den Tod der Revolution bedeutete. Er nahm den Satz Marats: *Ich bin die Revolution*. – einer der zwei gesperrt gedruckten Sätze des Dramas – wörtlich, konzentrierte sich ganz auf Marat. Seine schmerzhafteste Niederlage bildete das Leitmotiv der Inszenierung. Ein Rezensent kommentierte, die Inszenierung sei eine Art Requiem für die Hoffnungsglut unter dem Siegel der '68er im Stil einer barocken Begräbnisfeier.<sup>502</sup>

Wie Ghigo De Chiara formulierte, transferierte Cirino die Großartigkeit der Irrenanstaltatmosphäre in die Großartigkeit der Verdopplung von Bildern, in ein deformierendes Spiel mit Masken und Spiegeln, *in una diversa spettacolarità-pirandelliana*.<sup>503</sup>

---

1979 ging Enrico Berlinguer mit der PCI erneut auf Oppositionskurs. Der so genannte *Compromesso storico* war Vergangenheit.

<sup>497</sup> Mario Lunetta. L. c.

<sup>498</sup> Erste Theatererfahrungen machte Cirino auf der Straße, in Unterführungen und Vierteln der Peripherie. „La Cooperativa Teatrooggi“ gibt es seit 1971. U. a. hat sie politische Stücke von Ernst Toller, Dacia Maraini, Nicola Saponaro, Vincenzo di Mattia und Sartre inszeniert.

<sup>499</sup> Laura Sormani: Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen. Interpretationen zu Werken von Peter Weiss, Rainer Werner Fassbinder, Thomas Bernhard und Botho Strauß. Frankfurt am Main 1998.

<sup>500</sup> Donata Righetti. In: IL GIORNO. 8.2.1980.

<sup>501</sup> Mario Lunetta. L. c.

<sup>502</sup> Donata Righetti. L. c.: *Una specie di requiem, di de profundis, sia pure ammorbido dal dubbio, di quella vampata di speranze che vanno sotto la sigla di '68. (...) il tutto disegna sì un gran funerale barocco (...).*

<sup>503</sup> Ghigo De Chiara. In: AVANTI! 29.3.1980.

Cirino strich die Psychiatrie von Charenton, das Delirium der Patienten, Epilepsieanfälle und katatonische Krisen, Zwangsjacken, die Gewalttätigkeit der Pfleger, die Schwestern, verzichtete auf das Theater im Theater und ließ die Patienten – oben mit Uniformen und unten mit Internatshemden bekleidet – sogar in einer Art Coexistenz mit dem Anstaltspersonal leben. Dabei strich er einen Großteil der Regieanweisungen und des Textes, den er mit einem zweiten Akt von knapp dreißig Minuten auf eine Spieldauer von insgesamt 110 Minuten reduzierte.

In einem Interview äußerte er, Peter Weiss habe vielleicht das Drama einer Generation antizipierend, die Gegenüberstellung von Freiheit und Revolution in einer Psychiatrie gesehen. Aber Wahnsinn könne die absolute Normalität bedeuten.<sup>504</sup> Das moderne Theater benötige nicht mehr das Alibi der Psychiatrie. Der Diskurs werde direkt vermittelt und umgehe so die Gefahr einer durch die Transposition implizierten Mystifikation: (...) *il teatro moderno è sufficientemente elastico e aperto per proporre toni, ritmi, immagini di questo carattere, senza l'alibi del manicomio. (...) Direi, in ultima analisi, che il discorso si fa più diretto, ed evita anche quel pericolo di mistificazione che è pur sempre implicito in ogni „trasposizione“.* Qui non c'è un manicomio tra le cui righe dobbiamo leggere la realtà; qui la realtà è in primo piano, kommentierte Luigi Lunari.<sup>505</sup>

Nicht nur Sade, sondern auch Marat und Charlotte wurden direkt von Schauspielern interpretiert. Die Darsteller waren nicht mehr Geisteskranke, sondern Bruno Cirino, Angiolo Baggi usw., die sich unmittelbar mit dem Inhalt des Dramas konfrontierten, d.h. mit der politischen sowie existenziellen Zerrissenheit. Unterstrichen wurde diese Identifikation durch einen umgangssprachlichen Ton, in dem die Darsteller rezitierten.<sup>506</sup> Damit erwarben die Schauspieler mittels der Bühnenfigur direkt unsere Ratlosigkeit und Ängste, erklärte Cirino. Charlotte, Marat und Sade seien Gefangene desselben Traumes, wechseln sogar die Masken, – Masken, die die Interpreten Marats, Charlottes und Sades abbildeten. An einem gewissen Punkt existierten sie nicht mehr, weder Charlotte noch Marat noch Sade. Sie repräsentierten

---

<sup>504</sup> Vgl. Luigi Gervasutti. In: IL GIORNO. 4.2.1980.

<sup>505</sup> Luigi Lunari. In: AVANTI! 14.2.1980. *Una splendida idea, un testo acuto e pieno di cose e di pensieri, ma – ribadisco una mia opinione – assai meno teatrale di quanto possa sembrare a prima vista: non certo perché sia poco efficacemente rappresentabile, ma perché la sua efficacia scenica è affidata più al contorno fornito dal manicomio e dal colore locale che non ai concetti espressi dal testo, alla sua sostanza ideologica: a questi, mi pare, giova più la lenta lettura, la meditazione sulla pagina scritta, che non la rapida e sfuggente percezione che se ne può avere a teatro.*

den Mythos vom Traum der Auflehnung, der Freiheit und die Niederlage dieses Mythos, die Enttäuschung, all derer, die an eine Art Halluzination glaubten, an einen Stern, der sofort erlosch.<sup>507</sup> Raffaele Medetti schrieb: *Non si tratta di rappresentare la vita di Marat o di Sade né di rappresentare il loro pensiero e il loro (nostra) diatriba ma si tratta drammatizzando di vivere (noi e proprio noi) quel pensiero al nostro livello personale ed ecco quindi che lo spettacolo diventa oggi riflessione dubbio o morte angoscia e, laddove era lotta nella commedia, qui è già più la sconfitta.*<sup>508</sup>

In einem Interview mit Nicola Garrone erläuterte der Regisseur, dass im Vordergrund der politischen Inszenierung eine Reflexion über die Zweifel, Ängste und die Ohnmacht stehe. Nicht um Marat und nicht um Sade, um die Gegenüberstellung *ihrer* Positionen gehe es, sondern um das ideologische Dilemma, die Zerrissenheit zwischen Radikalismus und Subjektivismus, in dem auch wir uns befänden, um unsere persönlichsten Gedanken. Es gehe um das Italien von 1980.<sup>509</sup> So wurde der Text aktualisiert. Im Zentrum des Stückes, resümierte Odoardo Bertani, stehe das Spiel mit der Identität. Marat, Sade, Charlotte, Duperret und alle anderen, schein Cirino sagen zu wollen, seien die Schauspieler selbst. Dem Gefühlszustand einer Generation der Postachtundsechziger werde Ausdruck verliehen. Das Werk gewinne so eine rigorose, ungeheure Aktualität.<sup>510</sup>

Durch das Verschwinden der als Metapher angelegten Psychiatrieanstalt, schrieb G. A. Cibotto, werde der Kreis der unterdrückenden Gewalt auf die Strukturen einer brutalen und unbarmherzigen Gesellschaft ausgedehnt. Cirino fordere auf, über die Worte und Slogans nachzudenken, deren wir beraubt wurden und zu denen es nun an der Zeit sei zurückzukehren.<sup>511</sup>

Maurizio Liverani empfand die Interpretation als äußerst beunruhigend. Während das Original die verharmlosende Interpretation, die Revolution sei ein Irrsinn, zulasse, verschärfe Cirino durch das Wegblenden des Wahnsinns mögliche Konsequenzen. Wenn sich Marat am Ende der Inszenierung nach einem vergeblichen Anschlag wieder in die Wanne setze, demonstriere er, dass die Revolution zwar Unfälle und Stillstände habe, doch letzten Endes unaufhaltsam sei.<sup>512</sup>

---

<sup>506</sup> Vgl. Manuela Arioli. In: INFORMAZIONE. 9.2.1980 und Maria Grazia Gregori. In: L'UNITÀ. 8.2.1980: *Vale a dire, negata la mediazione del teatro nel teatro propria di Weiss, Marat è vero, Sade è vero, Carlotta è vera e infatti, in questo spettacolo sarebbe impossibile pensarli senza i loro volti di attori in carne e ossa.*

<sup>507</sup> Vgl. Luigi Gervasutti. L. c.

<sup>508</sup> Raffaele Medetti. In: LA NOTTE. 7.2.1980.

<sup>509</sup> Nicola Garrone. L. c.

<sup>510</sup> Vgl. Odoardo Bertani. L. c.

<sup>511</sup> G. A. Cibotto. L. c.

<sup>512</sup> Maurizio Liverani. L. c.

Cirino hatte kein authentisches Interesse am Weiss-Text, einziges Anliegen war ihm, das Empfinden einer geschlagenen Schlacht zu erleben. Er bearbeitete den Text, wie er selbst sagte, unverschämt frei, eliminierte Brecht, Artaud, die Psychiatrie und befreite die Schauspieler von der Hülle des Wahnsinns. Das politische und didaktische Theater, Brook, Genet, und das „Piccolo Teatro“ ignorierend, suchte er zum Text einen unbefangenen persönlichen Zugang, um seinen eigenen künstlerischen und politischen Ausdruck zu finden, seine *propria verità*.<sup>513</sup>

So inszenierte er ein politisches Stück, das aber aus dem Schematismus des seiner Meinung nach propagandistischen und politischen Theaters heraustrat, da es das Poetische und Politische im gleichen Maße berücksichtigte: *Il teatro politico come io l'intendo è un sistema complesso di segni che lavorano dentro un codice non preordinato, non ideologico, con un suo ritmo scenico in cui la politicità sia nei significanti. Potrei dire che la mia aspirazione è di conferire un valore equivalente a significati politici e significanti poetici...*<sup>514</sup> Gastone Geron kommentierte dieses Bestreben ironisch. Während die Regie lauthals erkläre, sie interessiere weder Weiss, Brook, Brecht noch Artaud, unterliege ihre szenische Vision allerdings den Einflüssen des finstersten Shakespeare, des unverkennbarsten Pirandello, des Expressionismus *alla maniera* und einem ‚mumifizierten episch-belehrenden Kodex‘. Das Ergebnis sei ein Cocktail aus Regieübungen eines halben Jahrhunderts.<sup>515</sup>

Die Bühne war elementar und funktional, aus hellem Holz konstruiert mit beweglichen, multifunktional einsetzbaren Elementen.<sup>516</sup> Die der Epoche entsprechenden Kostüme waren

---

<sup>513</sup> Franco De Cuceis. In: PROSPETTIVE CULTURALI. Oktober 1979: *Cirino vuole cogliere le suggestioni drammaturgiche del testo, porsi nei suoi confronti come regista e come attore, con i propri compagni di lavoro, i propri mezzi e le proprie invenzioni teatrali. Vuole vivere il dramma come rappresentazione scenica, certo ricercando in essa la verità, sia pure la „propria verità“.* Cirino in einem Interview mit Tiziana Missigoi. In: L'UNITÀ. 6.2.1980: (...) *il nostro impatto, privo di pudori e legami ombelicali con il testo di Peter Weiss, vuole essere coerente con il modo di far teatro e di fare teatro politico della Cooperativa Teatroggi.*

<sup>514</sup> Cirino in einem Interview mit Tiziana Missigoi. L. c.

<sup>515</sup> Gastone Geron. In: IL GIORNALE. 8.2.1980: (...) *proprio mentre declama che „non gliene importa niente non solo di Weiss, ma neanche di Brook, di Artaud, di Brecht“, egli finisce col conservare la sua visione scenica ai richiami e alle suggestioni più disperate: dallo Shakespeare più truce al Pirandello più orecchiato, dall'espressionismo di maniera, all'epico didascalico mummificato in codice, misturando un „cocktail“ che sembra riassumere, a titolo dimostrativo, tutte le maniere di mezzo secolo di esercitazione registica.*

<sup>516</sup> Franco De Cuceis. L. c.: (...) *di luci, di colori, delle musiche e delle canzoni dal vivo, nel bellissimo impianto scenico di Bruno Garofalo, fatto di assi di legno chiaro, di piani mobili, tavole e corde come il traliccio di un patibolo, come la ghigliottina che vediamo avanzare sul proscenio a far cadere le teste dei fantocci, che sono le teste degli attori in maschere di perfetta verosimiglianza.* Maria Grazia Gregori. L. c.: *Im Hintergrund betreten durch eine Art Holzverblendung die Figuren die Bühne, bocca misteriosa che getta fuori una storia totalmente privata del contesto in cui si svolge e ridotta invece ai soli protagonisti.* Eine Anlage dem politischen Theater entsprechend.

streng stilisiert, rot, schwarz und weiß. Die Musik eine Mischung aus Requiem und der von der „Dreigroschenoper“.<sup>517</sup>

An den Seiten befanden sich zwei große, deformierende, konkave Spiegel – optische Tafeln von Cirino kreiert – um die Ebenbilder der Darsteller zu verzerren – *verso una specie di delirio liquido dell'identità perduta*.<sup>518</sup>

Im rasanten ersten Akt der Inszenierung wurde mit Lichtern, Livemusik, Masken und Spiegeln gearbeitet, die Handlung durch Bilder und Sequenzen intensiver Theatralik unterstützt.<sup>519</sup> So gab es einen austro-ungarischen Dompteur, der das Volk wie Zirkustiere peitschte. Oder das Niedersausen der Schläge etwa – während der Züchtigung Sades, die einen präzisen Kontrapunkt zu seinem Gebet bildeten – wurde vom Kreischen einer Violine umrissen.

Raffaele Medetti schrieb, die große dramatische Idee von Peter Weiss sei gewesen, das Geschehen in der Irrenanstalt von Charenton zu platzieren. Obwohl Cirino diese entferne, verliere die Inszenierung nicht an Kraft.<sup>520</sup> Denn wie Gastone Geron bemerkte, sprudelte die Darbietung von Einfällen, war prall von sinnbildlichen Darstellungen, randvoll von Verweisen, prunkvoll und äußerst bunt. Doch kritisierte Geron, sie sei weit entfernt von den geheimen Unruhen des Originals.<sup>521</sup> Mario Lunetta berichtete von einer außergewöhnlichen Spannung, dichter Raserei und skandierten Schreien.<sup>522</sup>

Im zweiten Akt wurden die Zügel der Phantasie angezogen, auf musikalische und choreographische Verzierungen verzichtet, um den Tod Marats als *urantiken Ritus* darzustellen.<sup>523</sup> Stark gekürzt bestand er aus einem einzigen verzweifelten Monolog Marats, dessen Rolle ungestüm, furchtbar, nah am Verfall, voll Todesgeruch interpretiert war. Ein totgeborener Marat, der aus den eigenen Schlachten mit Erinnerungen und Schimmel beladen heimkehrt.<sup>524</sup> Eine lehrhafte Konklusion und eine pessimistische Reflexion über die historischen Ereignisse.<sup>525</sup> Lunetta definierte ihn als *atto bianco*, geisterhaft und gespenstisch.<sup>526</sup>

---

<sup>517</sup> Um den Charakter der Niederlage zu unterstreichen, komponierte Cirino eine musikalische Collage aus Requiem und „Dreigroschenoper“ (Kurt Weill). In einem Interview erklärte er, der Revolutionär Marat sei im selben Moment auch Brecht. Also eine polemische und nostalgische Anspielung auf das politische Theater. Die Musik (Trompete, Geige und Klavier) war von Schipa-Piacente.

<sup>518</sup> Mario Lunetta. L. c.

<sup>519</sup> Vgl. Luigi Lunari. L. c.; Paolo Lucchesini. L. c.

<sup>520</sup> Raffaele Medetti. L. c.

<sup>521</sup> Gastone Geron. L. c.: (...) *quanto lontano dall'inquietudine più segreta del testo weissiano*.

<sup>522</sup> Mario Lunetta. L. c.

<sup>523</sup> Luigi Lunari. L. c.

<sup>524</sup> Mario Lunetta. L. c.

<sup>525</sup> Raffaele Medetti. L. c.

<sup>526</sup> Mario Lunetta. L. c.

Bruno Cirino schrieb, dass im zweiten Akt die starke Theatralität des ersten Aktes gestrichen werde, die szenische Kadenz selbst werde Wort, Leben tout court: Keine Mimesis, sondern gleichwertig autonom.<sup>527</sup>

In der Schlusszene beobachtete Marat aus einem Winkel der Bühne den eigenen Tod. Als Charlotte zustach, war die Wanne leer. Danach fügten sich die Figuren zu einem unbeweglichen, stummen Schlussbild zusammen, zu einem starren *tableau vivant*,<sup>528</sup> indem sie, bis der letzte Zuschauer den Saal verlassen hatte, verharrten.

Die verlorene Revolution ist bereit, schrieb M. G. Gregori, in das Wachsfigurenkabinett einzuziehen: (...) *la rivoluzione perduta è pronta per entrare nel museo delle cere, sembra dire Teatrooggi.*<sup>529</sup>

Ein Bild für den Kreislauf des immer Gleichen und damit die Verneinung des gesellschaftlichen Fortschritts.

Der drastische und vereinfachende Eingriff – die als Metapher angelegte Psychiatrieanstalt wurde zugunsten einer politischen Botschaft entfernt – lastete jedoch nach Auffassung vieler Kritiker auf dem Potential des Textes.<sup>530</sup> Robert De Monticelli monierte, die groteske Deformation und die kritische Verfremdung seien für das Stück stilistisch charakteristisch und auch dessen struktureller Träger. Verzichte man auf sie, bleibe nicht nur wenig von der klaren und verzweifelten Ambiguität Weiss', sondern auch seine Bedeutung werde verschleiert: (...) *così, tutta la deformazione grottesca e insieme l'affascinante distanziamento critico che Peter Weiss aveva dato a questi suoi dialoghi e che ne sono la caratteristica stilistica e la trave strutturale svaniscono. Le intenzioni stessi dell'opera e alcuni suoi grandiosi effetti teatrali ne risultano irrimediabilmente deformati.*<sup>531</sup> G. A. Cibotto kritisierte, dass durch die Schwächung der grotesken Deformation auch der szenische Effekt verarmt werde<sup>532</sup> und Giorgio Prosperi konstatierte, die Komponente des Irrsinns zu schwächen sei so viel, als behauptete man, die Schauspieler Pirandellos seien die wahren Protagonisten der Geschichte. So schweife das Stück in die Rhetorik und Demagogie ab, verliere seine ‚immanente Präsenz‘. Cirino hätte verstehen müssen, dass die Darstellung der Revolution, das

---

<sup>527</sup> Cirino im Interview mit Mario Lunetta. L. c.: *Esibisce in silenzio, immobilmente quasi, il senso della vita: cancellata la teatralità violenta del primo tempo, la cadenza scenica diventa essa stessa parola, vita tout court: non mimesi ma equivalente autonomo. Credo ...*

<sup>528</sup> Gastone Geron. L. c.

<sup>529</sup> Maria Grazia Gregori. L. c. Vgl. auch Roberto De Monticelli. In: CORRIERE DELLA SERA. 8.2.1980.

<sup>530</sup> Gottardo Blasich. In: LETTURE. Nr. 10. Juni-Juli 1980. S. 678.

<sup>531</sup> Roberto De Monticelli. L. c.

<sup>532</sup> G. A. Cibotto. L. c.

Zusammentreffen der Protagonisten sowie die Ermordung Marats nur so lange bedrohlich wirkten, wie die Darsteller durch ihre Instinkte getrieben an den Koordinaten der Vernunft rüttelten und in die Realität einzubrechen drohten. In dem Moment, in dem das Stück zu einem objektiv historischen Drama gemacht werde – wenn auch mit Kunstgriffen des modernen Theaters – schlitterte es in die Vergangenheit zurück. Das Wachsfigurenbild am Ende vermittelte noch mehr den Eindruck, dass man die ganze Zeit über ein Ölgemälde betrachtet habe.<sup>533</sup> Renzo Tian kritisierte die Inszenierung in Richtung historisches Drama ebenfalls. Cirino habe, das Stück auf die Gegenüberstellung Marats und Sades, *un po' storico e un po' didattico*, reduziert und damit seinen Kern entfernt. Die einzige politische Dimension aber liege in dem universellen Wahnsinn, der in dem Stück koche, hier aber nur noch als verblichene Spur sichtbar sei: *l'unica dimensione „politica“ che gli si potrebbe dare sta proprio nell'universale follia che gli ribolle dentro e di cui qui rimane solo traccia sbiadita.*<sup>534</sup>

Angelo Pizzuto vermisste die schmerzhaft und erschütternde Atmosphäre des Originals, die Assoziation an Sanitätslager. Cirino spiele das Stück auf ein politisches Oratorium herunter.<sup>535</sup>

Der Vollständigkeit halber sollen zunächst auch noch drei kleinere Inszenierungen erwähnt werden, die wenig Beachtung fanden.

### - „Gruppo Capricorno“, 1980

Ende 1980 inszenierte Vanni Valenza in Genua mit dem „Gruppo Capricorno“ „Marat/Sade“ in groteskem Stil: Mit Masken, greller Schminke, auffälligen Kostümen und in einem emotionalen und lauten Ton.<sup>536</sup> Auch in dieser Inszenierung wurde die politisch-philosophische Diskussion in einer brutalen, enttäuschten und ernüchterten Atmosphäre vermittelt.

---

<sup>533</sup> Giorgio Prosperi. In: TEMPO-Roma. 28.3.1980.

<sup>534</sup> Renzo Tian. In: IL MESSAGGERO-Roma. 28.3.1980.

<sup>535</sup> Angelo Pizzuto. In: LA SICILIA-Catania. 1.4.1980. Die Inszenierung des „Marat/Sade“ durch den „Gruppo Teatro Oggi“ wurde in Kooperation mit der RAI II auch als Film produziert und mehrfach im italienischen Fernsehprogramm gesendet. Dauer ca. 3 Stunden.

<sup>536</sup> M. Man. In: SECOLO XIX-Genova. 6.12.1980. Die Gruppe besteht aus über 20 jungen Darstellern. Musik von Bruno Colli. Aufführung im „Sala Berger di quarto“.



Der „Gruppo Capricorno“ trat mit dem Stück unter anderem im Rahmen des „Teatrando“ auf, einer Rassegna des *Decentramento culturale*, die 1981 13 experimentelle Theatergruppen miteinander konfrontierte und ihnen Aufführungsmöglichkeiten in Dörfern und Vierteln der Peripherie bot.<sup>537</sup>

#### - „Theaterlaboratorium“, 1981

1981 präsentierte das „Theaterlaboratorium“ der Gemeinde von Chivasso, koordiniert von der CSD unter der Leitung der Schwedin Ulla Alasjärvis und Beppe Bergamasco, in Turin im „Sala degli Infernotti“ eine Bearbeitung des Stückes unter dem Titel „A cena con Marat“.<sup>538</sup>

#### - „Compagnia Lo Spurgo“, 1983

Am 23.6.1983 debütierte im „Teatro Uno“ die „Compagnia Lo Spurgo“ aus Domossola unter der Leitung von Paolo Guidera.<sup>539</sup> Auch hier hatte der Regisseur den Ideen und Neigungen seiner Darsteller Raum geboten, um einen persönlichen Zugang zum Text zu finden und aktuellen Fragestellungen Platz einzuräumen. Wieder einmal versinnbildlichte der Text für die Gruppe die Enttäuschungen und Krisen der Post-achtundsechziger sowie die Geschichte der sozialistischen Staaten im Europa des 20. Jahrhunderts, ihre Kämpfe mit und um die Macht. Um der tragischen Aktualität des Werkes nachzuspüren, arbeiteten die Darsteller Parallelen zu der gegenwärtigen Gesellschaft heraus, die mit repressiven Mitteln listig ihre Macht ausübe, schrieb der Rezensent Vanni Oliva. Das Ergebnis sei interessant und alles andere als dilettantisch.<sup>540</sup>

---

<sup>537</sup> Etta Cascini. L. c.

<sup>538</sup> G. S. B. In: AVANTI! 26.3.1980. Die erste Arbeit der Gruppe war: „Jeu de la Feuillée“ von Adam de la Halle (Mai-Juli 1979). Am 6. März 1981 wurde die Inszenierung im Rahmen der Veranstaltung: „Le maschere di Marat“ in Turin aufgeführt.

<sup>539</sup> Musik: Tristano Lalomia, Sandro Salsi, Gabriella Scognamiglio (Blues, Reggae, Swing und Walzer).

<sup>540</sup> Vanni Oliva. In: ECO DELL'OSSOLA-RISVEGLIO OSSOLANO. 7.7.1983.

## - „Teatro Stabile di Parma“, 1985

Als im Februar 1985 die „Compagnia del Collettivo“<sup>541</sup> aus Parma den Text inszenierte, war in Italien das politische Theater so gut wie vergessen. Nach nunmehr 20 Jahren, erklärte der Kritiker Giuseppe Piacentino, erklinge „Marat/Sade“ – einer der Hauptvertreter des politischen Theaters – wie ein extrem gedämpfter Knall, was sein geringes Erscheinen auf den Spielplänen erkläre.

Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb errichtete Walter Le Moli, Intendant des Stadttheaters Parma, 1985 mit seiner Aufführung des „Marat/Sade“ ein Monument für das politische Theater.<sup>542</sup> Auf einer Art Altar stand im Zentrum der mit Marmor verkleideten Bühne feierlich eine ebenfalls von einem steinernen Perimeter umschlossene Wanne.<sup>543</sup> In ihr lag Marat – wie auf dem berühmten Gemälde von Jacques-Louis David – mit einer um die Stirn gewickelten Binde. Sade war auf einem imposanten Sessel rechts im Bühnenraum platziert. Im Hintergrund war ein Laubengang zu sehen, an den Seiten posierten hinter einer Absperrung auf einem Mäuerchen die zahlreichen Statisten/Zeugen – im Empirestil gekleidete Edelfrauen wie Edelmänner. Schwestern standen wie Statuen aus dem „Wachsfigurenkabinett Grévin“ im Raum verteilt. zwölf Mikrophone wurden an Stangen auf die Bühne herabgelassen. Der Anblick war von sakraler Strenge, der ohnehin starke Ausstellungscharakter fixiert. Die Equipe bestand aus Professionellen sowie Laien, zusammengesetzt aus Schülern und den Mitgliedern der lokalen Theaterschule.<sup>544</sup> Die Rezitation dauerte ca. zwei Stunden.

Ein auf der Bühne platziertes Orchester<sup>545</sup> spielte die „Vier Jahreszeiten“ von Vivaldi, was an die Streichquartette der nationalsozialistischen Lager oder an das Venedig des 18. Jahrhunderts erinnern sollte. Damals wohnte ein aus der besten Gesellschaft ausgewähltes

---

<sup>541</sup> Darsteller: Marat: Roberto Abbati, Sade: Giancarlo Illari, Simone: Christina Cattellani, Ausrufer: Silvano Pantescio, Corday: Laura Cleri, Coulmier: Giancarlo Andreoli. In weiteren Rollen: Gianni Valle, Milena Metitieri, Francesca Mora, Giovanna Pattonieri, Carlon Cantini, Sergio Filippa, Giorgio Tavlaridis, Lidia Boni, Cristiana Parisi, Rosella Farina, Cecilia Morelli, Rosalba Guidi, Pino L'Abbadessa, Elvira Pallone; Bühne: Dall'Aglio, Bruno Stori.

<sup>542</sup> Giuseppe Piacentino. In: IL GIORNALE. 25.2.1985: (...) *troppo tempo e troppa storia sono trascorsi da quando esso vide la luce; la staffilata che Weiss diede al cammino, del teatro politico dopo vent'anni risuona come uno schiocco estremamente attutito che giustifica la scarsa presenza del „Marat-Sade“ negli odierni cartelloni teatrali. (...) L'intenzione è quella di innalzare un monumento a quel teatro politico del quale „Marat-Sade“ è uno dei capisaldi (...).*

<sup>543</sup> Bühne: Gigi Dall'Aglio und Bruno Stori.

<sup>544</sup> Insgesamt waren 42 Darsteller auf der Bühne.

<sup>545</sup> Es musizierten sieben Mitglieder der Accademia Filarmonica „Renzo Martini“.

Publikum im „Ospizio della Pietà“ Aufführungen musizierender Waisenkinder unter der Leitung Vivaldis bei.

Die Musik unterstützte, als kontinuierlicher Klangteppich unter der klassisch strengen Rezitation, den Charakter des Oratoriums.<sup>546</sup> Rhythmus und Pausen fügten sich harmonisch mit den Sprachpartien zusammen.<sup>547</sup>

Walter Le Moli setzte auf die Aktualität der Diskussion, dabei verzichtete er auf Theatralität. Weder psychische Gewalt noch eine im Chor vollführte Rezitation im Stil Brechts bildeten die Grundlage der Interpretation. Stattdessen inszenierte Le Moli das Stück als weltliches und revolutionäres Oratorium, als eine statische feierliche Zelebration,<sup>548</sup> eine Reflexion über ein klar umrissenes Gestern.<sup>549</sup> Das Wort wurde zum Protagonisten, bemerkte Maria Grazia Gregori. In der klaren Regie von Walter Le Moli sei der Kontrast dialektisch, statt tobender Raserei ein hypothetisches Gericht, in dem die Zuschauer in Charenton jedoch wie schwächliche, halluzinierende, magere Larven mit von Sedativen gerötetem, stumpfem Blick stumm bleiben, bereit sich auf Kommando zu rühren.<sup>550</sup> Wie Le Moli formulierte, gab es statt Wahnsinn und Unterdrückung *de-menti* und eine ‚süße Gewalt‘.<sup>551</sup>

Die Inszenierung war, laut Presse, ein Beispiel für ein unorthodox inszeniertes politisches Theater, klar und höchst politisch, doch interessanterweise keineswegs belehrend im Sinne Brechts. Mit statischer Feierlichkeit, schritt sie gradlinig und hart voran, erbarmungslos und ironisch, bewusst der Eitelkeit jeder blutigen Revolution, aber auch bewusst, dass die Patienten die Wahrheit sprachen. Der Rahmen war gebrochen, geblieben das Wesentliche dieses Klassikers der Vor-achtundsechziger: Substanz und Frucht, schrieb Giorgio Polacco.<sup>552</sup>

---

<sup>546</sup> Guido Davico Bonino. In: LA STAMPA. 26.2.1985.

<sup>547</sup> Odoardo Bertani. In: AVVENIRE. 27.2.1985: *La musica eleva ad un'universale formale, suggerisce l'assolutezza tematica della favola, scorporandola di ogni peso fisico e di ogni particolare fisionomico, fissa ed emblemizza i personaggi e dà alla parola una limpida cassa di risonanza. È stupefacente la sincronia intima di questa dialettica, lo è l'astratta drammaticità che la rappresentazione acquista, come se poi la musica fosse la proiezione stessa della follia obbediente che la finzione teatrale attribuisce alle figure in campo.*

<sup>548</sup> Paolo A. Paganini. L. c.

<sup>549</sup> Maria Grazia Gregori. In: L'UNITÀ 26.2.1985.

<sup>550</sup> Maria Grazia Gregori. L. c.

<sup>551</sup> Da una conversazione con Walter Le Moli a cura di Vincenzo Segrato. In: Programmheft zur Inszenierung des „Marat/Sade“ durch das „Teatro Stabile di Parma“ in der Spielzeit 1985. In: Archiv des „Teatro Stabile di Parma“.

<sup>552</sup> Giorgio Polacco. L. c.: *Certo, molta acqua (teatrale e non) è passato sotto i ponti da allora. La pièce di Weiss, con la sua ruvida cupezza e la sua allucinata maniacalità, è ben poco di quel che si è visto in questo ventennio. Ma è rimasto quel che più conto, la sostanza, non la cornice, il frutto, non la scorza esteriore. È rimasto il dato storico – è il primo rilievo positivo che dà alla regia di Walter Le Moli. (...) Il suo spettacolo (...) è fortemente, dichiaratamente politico. Ma curiosamente non didascalico, nient'affatto brechtiano, come si*

Der leidende Marat lärmte, schrie und bewegte sich hoffnungslos auf den Untergang – eines längst überwundenen revolutionären Projektes – zu, während sich die Gewissheit von Sade im Gefrieren des Blutes, des Verstandes und der Leidenschaften äußerte.

Das Theaterstück sei die bestellte und ironische Ausstellung eines schon vergangenen Dramas, eines geistigen Konfliktes zwischen Lebenden und Toten, schrieb Maurizio Grande anlässlich einer Wiederaufnahme des Stückes 1989 im „Teatro Due“ von Parma.<sup>553</sup>

Die Inszenierung blieb von Februar bis Mai 1985 auf dem Spielplan. Im März 1986 gastierte sie für einen Monat im Theater von Bobigny in Paris und verbuchte einen großen Erfolg.<sup>554</sup>

---

*potrebbe supporre*. Weitere Rezensionen: Paolo A. Paganini. L. c.; anonym. In: GAZZETTA DI PARMA. 28.5.1985; Valeria Ottolenghi. In: GAZZETTA DI PARMA. 18.2.1985.

<sup>553</sup> Maurizio Grande. In: RINASCITA. Nr. 7. 25.2.1989.

<sup>554</sup> Vgl. anonym. In: GAZZETTA DI PARMA. 19.3.1986; Benoit Isorni. In: LA REPUBBLICA. 19.3.1986.

#### 2.2.4. Die Inszenierungen der späten 1980er und frühen 1990er Jahre

Leicht phasenverschoben zu der vierten internationalen Rezeptionswelle (1987-1990) des Stückes, anlässlich der 200-Jahresfeier der Französischen Revolution, setzte in Italien 1989-1993 eine dritte Rezeptionsphase ein. Thematisiert wurden nicht die Hoffnungen und Enttäuschungen der '68er, wie dies nun auf den anderen europäischen Bühnen geschah, sondern in Italien wurde in den späten achtziger Jahren von „Marat/Sade“ ein ganz neuer und ungewöhnlicher antitotalitärer Gebrauch gemacht. Künstlerische Ansprüche wurden mit sozialer Rehabilitation und therapeutischen Ansprüchen in Verbindung gebracht. Charakteristisch für diese Inszenierungen war eine erbarmungslose Aktualisierung durch die totale Identifikation von Schauspielern und Rollen.

##### - „Ritoteatro“, 1989

Am 28.2.1989 fand eine Premiere des „Marà-Sad“ in der Strafanstalt von Rebibbia in Rom statt. Die Gruppe „Ritoteatro“ bestand aus 30 römischen Gefängnisinsassen, Terroristen und Kapitalverbrechern. So befanden sich die Darsteller bereits in der Rolle der Inhaftierten, waren Fiktion und Realität zugleich. In verschiedenen Dialekten – wie bereits aus dem Titel ihres Stückes „Marà-Sad“ ersichtlich wird –, mit einer Dominanz der Körperlichkeit und mittels einer überwiegend choralen Rezitation machten die Schauspieler sprachlich, aber auch szenisch einen freien Gebrauch von dem Stück.

Zu Beginn der Inszenierung kamen die Gefangenen an die Bühnenrampe, stellten sich vor, teilten das Datum ihrer Freilassung mit.<sup>555</sup> Am Ende die Schlussworte: Glaubt ihr, dass es eine Legitimation für die Todesstrafe gibt? – „*Quanto pensate che giusto sia una sentenza che decreta morte?*“ Damit stand die damals stark diskutierte Forderung nach der Todesstrafe im Raum und wurde den Zuschauern mit auf den Weg gegeben.

Wenn die Schauspieler/Gefangenen schrien: *Chi ci tiene qui in cattività?/ Sani noi siamo e vogliam la libertà.* Oder: *Viva la libertà, abbasso la camicia di forza, abbasso le porte chiuse, abbasso le inferriate,* durchbrach die Realität die Bühnenfiktion.

---

<sup>555</sup> Sie wurden zwischen 1989 und 2014 freigelassen. Marat, ein Junge mit Brille, trägt einen *kaffiye*. Sade, ein eleganter Herr mit Zopffrisur, trug einen Smoking. Corday, weiß gekleidet mit einem Schlitz, der das schwarze Strumpfband zeigte, trug kurzes Haar. Der Priester wurde später zu einem athletischen gekreuzigten Christus. Der Ausrufer lud das Publikum zu einem symbolischen Kartenspiel ein, eine Anspielung auf die Prozesskarten. Die Gefängniswärter bewegten sich diskret um die Bühne herum, auf der drei Bänke und im Zentrum eine Wanne standen. Sämtliche Rollen wurden von Männern gespielt. Im Hintergrund lief psychedelische Musik.

Der Regisseur Antonio Campobasso begründete seine Arbeit mit den Häftlingen der Theaterwerkstatt des Gefängnisses sozial-therapeutisch: *Il teatro è un modo attivo per affrontare i problemi. Si impara a stare insieme agli altri, ad avere e rispettare un ruolo. Si sfoga l'aggressività, che in carcere tende a crescere. Infine si riempiono le ore lunghe e vuote facendo qualcosa di formativo. In prigione si rischia di lasciarsi andare. Il teatro serve a combattere questo atteggiamento.*<sup>556</sup>

Die Inszenierung wurde zu einem Politikum. Anwesend waren Parlamentarier, Soziologen, Justiz- und Verwaltungsangestellte, der Gefängnisdirektor von Rebibbia, Emilio Di Somma, Nino Manfredi, Virna Lisi, Rosa Russo Jervolino, Nicolo Amato (*Presidente degli istituti di prevenzione e di pena*), Maria Antonietta Sartori (*presidente del Amministrazione provinciale*).<sup>557</sup>

Auf Grund der außerordentlichen Leistung genehmigte der Gefängnisdirektor zunächst zwei weitere Aufführungen. Einige Abgeordnete, unter ihnen Masina und Aglietta, stellten an das Justizministerium den Antrag, das Stück in öffentlichen Theatern spielen zu dürfen.<sup>558</sup> Dazu kam es jedoch nicht. Erst einige Jahre später sollte einer anderen Gefängnisgruppe eine Tournee genehmigt werden.

### - „Teatro Studio Cral Sip“, 1989

Im Juli 1989 inszenierte Flavio Ambrosini mit einer höchst engagierten Amateurgruppe, dem „Teatro Studio cral Sip“ aus Turin, *an dem Ort, an dem der Verlust der Vernunft sanktioniert wird*,<sup>559</sup> 20 km von Turin entfernt, den „Marat/Sade“ in der ehemaligen Psychiatrie von Grugliasco.

Bei den Schauspielern handelte es sich auch um ehemalige Patienten der nicht mehr privat geführten und 1984 geschlossenen Nervenheilanstalt. Erst kurz zuvor trat das umstrittene Gesetz 180 in Kraft, das staatlich geführte geschlossene psychiatrische Heilanstalten abschaffte<sup>560</sup> (zum Zeitpunkt der Aufführung war sie noch von ca. 80 Patienten belegt). Die Bühne,<sup>561</sup> ein dreieckiges geneigtes Podest, war in die Ecke eines schmalen offenen Hofes

---

<sup>556</sup> Aurelio Magistà. In: IL VENERDI. 10.3.1989. Er arbeitete bereits seit zwei Jahren mit der Gruppe.

<sup>557</sup> Donata Marrazzo. In: IL MESSAGGERO. 2.3.1989. Die Generalprobe am 25.2.1989 war Schulen zugänglich.

<sup>558</sup> Aurelio Magistà. L. c.

<sup>559</sup> o. g. In: LA STAMPA. 9.7.1989.

<sup>560</sup> Das Gesetz wurde 1904 eingeführt. Zwischen 1950 und 1970 starben 100 000 Patienten wegen mangelnder Hygiene, nicht ausreichender psychiatrischer Betreuung und Überfüllung der Anstalten.

<sup>561</sup> Bühne und Kostüme: Valentina Luzzi; Musik: Gaetano Liquori.

montiert – zwischen zwei mit Fenstern und Türen durchbrochenen Fassaden (durch die das Refektorium, große Säle, lange Gänge, Betten, Sessel und Wannen flüchtig hindurchschauten).

Auch hier dominierte wieder ein choraler und heftiger Impetus die Inszenierung. LA STAMPA schrieb: *Tutti confluiscono in uno spettacolo corale a cui gli interpreti conferiscono una passionalità non da attori, ma da uomini che s'immergono in una sconvolgente pagina di storia.*<sup>562</sup> Ein kleines Orchester untermalte die Handlung mit Jazz-Musik.

### - „Compagnia della Fortezza“, 1993

1993 inszenierten Armando Punzo<sup>563</sup> und Annet Hennemann im Gefängnis von Volterra mit einer Gruppe von Sträflingen, die den ironisch anmutenden Namen „Compagnia della Fortezza“ trug,<sup>564</sup> noch einmal „Marat/Sade“. Das Projekt knüpfte an das von „Rebibbia“ an.<sup>565</sup>

Zunächst trat die Gruppe in der Gefängnisanstalt auf – dort war der Zuschauerraum, ein schmaler Korridor zwischen Eisenstangen, mit Stühlen bestückt. Später kam es dann auch außerhalb des Gefängnisses auf der Piazza dei Priori, im Rahmen des Theaterfestivals der Stadt zu Aufführungen. 16 (von 22) Insassen, Verbrechern mit Haftstrafen von mindestens zwanzig Jahren, genehmigte die Regierung,<sup>566</sup> das Gefängnis für zwei Tage zu verlassen, um in einem fünf mal fünf Meter großen Eisenkäfig – einer Zelle im Freien – ihre Darbietung zu präsentieren. Die Gruppe wurde zu einem festen Bestandteil des in Italien sehr bekannten Theaterfestivals in Volterra.

---

<sup>562</sup> o. g. L. c. Vgl. auch Nino Ferrero. In: L'UNITÀ. 15.7.1989; Maria Teresa Martinengo. In: LA STAMPA SERA. 7.7.1989.

<sup>563</sup> Regieassistentin war die Holländerin Annet Hennemann. Die Regisseure machten zuvor Erfahrungen mit dem „Parateatro“ von Grotowski. Weiteren Inszenierungen der Gruppe: „La Gatta cenerentola“ (Roberto De Simone), eine Reihe napolitanische Stücke: „Masaniello“, „O juorno“, „San Michele“ und „Il Corrente“ (Elvio Porta), „Polo Sud“ (Manfred Karge), „Die Geschichte Jacobs“ (Thomas Mann), „Senza terra“ (Giancarlo Biffi), „Images“ (zu Musik von Debussy), „L'uomo dal fiore in bocca“ (Luigi Pirandello), „Bustric Bustric“ (Sergio Bini). In diesen Stücken stehen soziale Konflikte im Vordergrund.

<sup>564</sup> Die Gruppe existierte bereits seit 1988. Vgl. dazu Enzo Moscato. In: IL MATTINO. 18.7.1993. Marat: Costantino Petito, Roux: Ariostino, Ausrufer: Capasso, Charlotte: Gulisano; Musik: Pasquale Catalano.

<sup>565</sup> Claudia Provvedini. In: CORRIERE DELLA SERA. 30.1.1994.

<sup>566</sup> Renzia D'Inca. In: HYSTRIO. Nr. 4. 1993. S. 38.

In der Mitte der Bühne<sup>567</sup> stand eine Holzwanne. Die Häftlinge trugen weiße, knielange Tuniken, Hemden, graue Mützen, Straßenschuhe, an der Seite Pfannen die als Trommeln dienten.<sup>568</sup> Roux war mit einem Kreuz und einer Krücke bewaffnet, während er die Revolte antrieb, ritt er ein Holzpferd. Charlotte Corday, ein Schauspieler mit männlichem Gesicht, trug einen Schal und Frauenschuhe. Der Ausrufer hatte einen Schwanz von scheppernden Töpfen und Glöckchen an der Weste hängen und sprach in grotesk skandierten Versen.<sup>569</sup> Im Hintergrund betete ein alter Araber einen Rosenkranz. Punzo, selbst in einen Talar gehüllt, war auf der Bühne stets präsent.

Der Napolitaner Armando Punzo arbeitete seit 1988 mit den Gefangenen. Bei „Marat/Sade“ handelte es sich um die 13. Inszenierung der „Compagnia della Fortezza“. Ein *evento umano e artistico*, wie L'UNITÀ kommentierte.<sup>570</sup>

Punzo kürzte das Stück auf knapp eine Stunde.<sup>571</sup> Im Vordergrund der Darbietung stand die chorale Dynamik der Darsteller: Eine Vermischung von mystischer und kollektiver Trance, eine Art Opferstück, gefärbt durch das Lokalkolorit des religiösen und profanen „Mezzogiorno“. (Die meisten der Gruppenmitglieder waren Südtaliener.)<sup>572</sup>

Eine direkte und höchst emotionale, intensive Rezitation, oft im Dialekt der Schauspieler, unterstrich die Identifikation zwischen dargestellter Rolle und autobiographisch motivierten Bestrebungen. Petito etwa, ein untersetzter Neapolitaner, proklamierte die Verse Marats vermischt mit meridionalen Totenklagen und melancholischen Volksweisen.<sup>573</sup> Die Schauspieler ließen so ihren unterdrückten Affekten, ihrem Schmerz und ihren Emotionen freien Lauf.

Gleich zu Beginn wurde eine Explosion unterdrückter Energien freigesetzt, ein rasendes Galoppieren. Zu den Rhythmen von Trommeln rannte die Masse der Patienten im Kreis. Mit ihrer expressiven Kraft und spontanen Kreativität erinnerten sie an den Stil Kantors, der durch den Wechsel zwischen exzessiven und meditativen Phasen, durch die Einbeziehung des

---

<sup>567</sup> Bühne: Valerio Di Pasquale und Giovanni Gronchi. Sie wurde von der Schreinerei des Gefängnisses hergestellt.

<sup>568</sup> Masolino D'Amico. In: LA STAMPA. 22.7.1993. Kostüme: Daria Guerrini und Giovanni Sutura.

<sup>569</sup> Franco Quadri. In: LA REPUBBLICA. 24.7.1993.

<sup>570</sup> Aggeo Savioli. In: L'UNITÀ. 24.7.1993.

<sup>571</sup> Carlo Maria Pensa. In: FAMIGLIA CRISTIANA. 23.2.1994.

<sup>572</sup> Aggeo Savioli. L. c. Der Chor wurde hier zum Protagonisten.

<sup>573</sup> Ebenda: *Efficace colonna musicale di Pasquale Catalano*. Vgl. auch Franco Quadri. L. c.



Publikums sowie die Befreiung des Theaters von der Dominanz des Textes geprägt war. *Spettacolo di atmosfera e visioni*, in dem das Wort überwunden wurde, schrieb Luchesini.<sup>574</sup>

Die Presse kommentierte, Punzo rechne direkt mit den Gefängnisbedingungen ab.<sup>575</sup> Der Schrei der Besessenen, die sich immer wieder gegen das Gitter warfen, nach „Revolution“ und „Freiheit-Freiheit“ brüllten, käme aus dem tiefsten Inneren der Darsteller und treffe uns wie ein Peitschenhieb, ein wilder Protest bilde das stechende Leitmotiv der Inszenierung.<sup>576</sup>

Die Worte Marats wurden fanatisch wiederholt: *Was ist eine Wanne voll Blut, wenn noch viel Blut fließen muss? Oder: Glaub nicht dem, der euch auf die Schultern klopft und sagt, die Revolution sei beendet, mit der Unruhe der Gedanken werden keine Mauern niedergerissen.*<sup>577</sup>

Die von Weiss vorgesehene Situation wurde in Volterra amplifiziert, für die Gefangenen zur Metapher der eigenen Situation, die Grenze zwischen Schauspiel und Autobiographie fließend, schrieb Paola Busnelli.<sup>578</sup>

Wie Rita Cirio bemerkte, war die Rezitation fortissima, necessaria, naturale, immediata. Der Schrei nach Freiheit, entstanden aus einer Lebensnot, klinge effizienter, größer, emotionaler als der der Theaterschauspieler, die sich mittels eines mentalen Prozesses, Sensibilität und Technik einen Zugang zu den rebellierenden Figuren erarbeiteten. Durch die Konfrontation mit Lebensängsten ihres Gefangenendaseins<sup>579</sup> entstand eine außergewöhnliche Intensität.<sup>580</sup> Während ein Schauspieler nur die Kondition eines Eingesperrten, der eine Figur rezitiert, spielen könne, rezitierten und lebten die Häftlinge von Fortezza in einer Überlagerung von Dargestelltem und persönlicher Situation, die eine Art emotionalen Kurzschluss bei sich und dem Publikum erzeuge. Durch die Deckungsgleichheit der Figuren mit den Häftlingen hätten die, die auf der Bühne stehen, denen, die im Parterre sitzen, diesmal wirklich etwas zu sagen, kommentierte Rita Cirio.<sup>581</sup>

---

<sup>574</sup> Paolo Lucchesini. In: LA NAZIONE. 22.7.1993.

<sup>575</sup> Terese Megale. In: L'UNITÀ. 16.7.1993.

<sup>576</sup> Franco Quadri. L. c.

<sup>577</sup> Paolo Fallai. In: LA CRONACA. 22.7.1993.

<sup>578</sup> Paola Busnelli. In: AVVENIRE. 1.2.1994.

<sup>579</sup> Rita Cirio. In: L'ESPRESSO. 12.9.1993; Claudia Provvedini. L. c.: Der Text von Weiss interessierte die Gruppe nicht nur wegen seines ideologischen Inhaltes: (...) *ci siamo noi come uomini, artisti e detenuti che si confrontano con il tema della rivoluzione, della censura e della paura della „vita“, spiega il regista.*

<sup>580</sup> Ugo Ronfani. In: IL GIORNO. 5.2.1994.

Giovanni Raboni bemerkte, die letzten Jahrzehnte hätten die Diskussion um den Text weder geklärt noch seine Aktualität bewahrt. Doch die leidenschaftliche und verzweifelte Interpretation der Gruppe, diese grauenhafte Identifikation, erzeuge eine außergewöhnliche Kraft und Klarheit. Der Schrei der Patienten von Charenton nach Freiheit und Revolution, der schnell, sinnlos und überholt klinge, gewinne in der Rezitation der Gefangenen eine schwer zu leugnende Authentizität, Einzigartigkeit und Konkretheit.

Plötzlich interessierte nicht mehr, ob Marat oder Sade recht hätten oder vielleicht beide unrecht, der Schrei nach Freiheit träfe direkt ins Herz: (...) *trasformato in verità fisica, in verità del corpo, la richiesta di riscatto inscritta in quelle parole travolge le ragioni e i torti di chiunque per colpirci direttamente al cuore.*<sup>582</sup>

Die Theaterzeitschrift SIPARIO schrieb, der ohnehin starke Text gewinne durch seine Interpreten an Schwung, werde zu einem tragischen chinesischen Schachtelspiel, in dem sich Realität und dramaturgische Fiktion überlappten: *Il testo, già forte di per sé, assume una carica ulteriore se si pensa che a interpretarlo sono uomini che svestono i loro reali panni di detenuti-attori solo per indossarli nuovamente come attori-detenuti. Non è più, semplicemente, teatro nel teatro: come in un tragico gioco di scatole cinesi, qui realtà e finzione drammaturgica si intersecano al punto che non si capisce più dove è l'inizio e la fine della matassa.*<sup>583</sup>

Für Armando Punzo bildete die Verflechtung sozialer und historischer Aspekte mit persönlichen Geschichten das kreative Ferment für seine Inszenierung im Gefängnis: *Ed è evidente che in carcere l'intreccio tra le storie personali e le ragioni sociali e storiche costituiscono il fermento creativo fondamentali per analizzare una realtà che favorisce la devianza ma poi la rinnega e la relega in un angolo.*<sup>584</sup>

Der Text, der Analogien zu einer geschlossenen Welt zeigte, bot seinen Interpreten die Möglichkeit einer politischen Reflexion über individuelle Freiheit, mittels einer Theateraufführung im Theater einer repressiven Anstalt. Franco Quadri, seines Zeichens

---

<sup>581</sup> Rita Cirio. L. c.

<sup>582</sup> Giovanni Raboni. L. c: *Geniale spunto di teatro nel teatro, naturalmente non privo di tangenze con il quasi coevo teatro dell'assurdo, su cui Weiss innesta tuttavia una complessa allegoria ideologico-politica, con Marat e Sade a rappresentare rispettivamente l'ideale di una rivoluzione fatta in nome della collettività e quello di una rivoluzione fatta in nome di valori anarchico-individualistici. Non si può dire che i decenni trascorsi dalla composizione del testo abbiano chiarito i termini del dibattito, e nemmeno, temo, che ne abbiano preservato l'attualità; e anche per questo, forse, l'interpretazione violentemente e disperatamente materica che del dramma – o, meglio, di qualche parte di esso – ci offrono gli attori-detenuti e che si esprime e sostanzia in un'ovvia, ma commovente quasi terrificante carica di identificazione, ci colpisce con una evidenza di supporre che nessun'altra lettura potrebbe oggi aspirare.*

<sup>583</sup> Mariangela Palazzi. In: SIPARIO. Nr. 545. Mai 1994. S. 48.

Regisseur und Kritiker der 1980er Jahre, schrieb, die Kraft der Inszenierung liege eben in der Fähigkeit des individuellen Protestes innerhalb eiserner Strukturen.<sup>585</sup> In diesem Sinnen schrieb auch Gianni Manzella: *Sorprendente è fin dall'inizio il modo in cui gli attori hanno fatto proprio il testo, mettendo subito in gioco la violenza della reclusione e della follia, unite l'una e l'altra da una rivendicazione di libertà.*<sup>586</sup>

Das Publikum war einer Salve von Emotionen ausgesetzt.<sup>587</sup> Der Schluss wirkte wie ein artistischer Schock. Die Häftlinge stürmten auf das Gitter zu, einige flohen, verfolgt von Wächtern aus einer geöffnet gebliebenen Tür in das Parterre zwischen die Zuschauerreihen. Schwarze Stoffe fielen und verhängten die Bühne, zwei Welten, die sich kurz berührten, wurden wieder voneinander getrennt. Jene, die ihre Wunden zeigt und die, welche der Wahrheit der Geschichte gegenüber bestürzt zurückbleibt, schrieb Oliviero.<sup>588</sup>

Dann ging der Vorhang wieder auf und die Insassen mischten sich für einen Moment unter das Publikum.

Ungefähr 100 geladene Gäste besuchten die Premiere; neben Kulturarbeitern, Priestern und Prominenten auch der Justizminister Giovanni Conso, dem die Gruppe eine Aufführung widmete und um Unterstützung ihres Gesuches um eine Tournee-Erlaubnis bat.

Des Weiteren waren der Generaldirektor der Gefängnisse, Capriotti, der Vizepräsident des Kontrollausschusses des öffentlich rechtlichen italienischen Rundfunks, Mauro Paissan, und der Abgeordnete der PDS, Salvatore Senese, anwesend. Sie regten an, das Stück im Programm der RAI TV auszustrahlen. Paissan: *Mi sembra un' esperienza straordinaria e chiederò che non solo non venga dispersa in occasione così limitate, ma che se ne renda testimonianza attraverso le telecamere della Rai e possa essere vista da tutto il paese.*<sup>589</sup> So wurde diese Inszenierung zwischen 1993 und 1995 mehrfach im Fernsehsender ausgestrahlt.

---

<sup>584</sup> Armando Punzo. In: LA NOTTE. 2.2.1994.

<sup>585</sup> Franco Quadri. L. c.

<sup>586</sup> Gianni Manzella. In: IL MANIFESTO. 27.7.1993.

Die Inszenierung bewirke auch eine Erziehung zum Sozialverhalten: (...) *serve a fare di noi persone migliori, serve ad avere nella mente uno spazio per i sogni, per le emozioni positive, un rifugio per la rabbia, affinché tutto non finisca in un gesto sbagliato, nell'oblio della coscienza.* Armando Punzo in einem Interview mit: Paola Busnelli. L. c.

Die Regisseure: *Siamo entrati nel carcere di Volterra cinque anni fa senza nessuna intenzione filantropica.* Der Rest sei von selbst gekommen, erst später hätten sie verstanden, dass das Gefängnis nützlich sein kann. Man müsse das negativ Erlebte in etwas Positives umwandeln. Susanna Ripamonti. In: L'UNITÀ. 1.3.1994.

<sup>587</sup> Masolino D'Amico. L. c.

<sup>588</sup> Ponte De Pino, Oliviero. In: IL MANIFESTO. 8.2.1994.

<sup>589</sup> Paolo Lucchesini. L. c.

Nach dem Premierenbesuch in Volterra diskutierte Justizminister Conso die Frage nach den Gefängnisbedingungen öffentlich. In einem Interview äußerte er, derzeit seien 50000 Insassen in italienischen Gefängnissen inhaftiert: *In tempi brevi dovrebbero essere costruite carceri prefabbricati che consentano di superare i gravi problemi di sovrappollimento.* Außerdem erklärte er seine Absicht die *prigioni da incubi* zu schließen,<sup>590</sup> die Gefängnisse San Vittore in Mailand und Regina Coeli in Rom, sowie die Zusicherung finanzieller Unterstützung, um die zivilen und humanitären Bedingungen und die Wiedereingliederungsmaßnahmen der Insassen zu verbessern.<sup>591</sup> Das Gesetz Gozzini wurde neu diskutiert<sup>592</sup> und der Erlass „41 bis“ annulliert, der den Insassen jeglichen Kontakt mit der Außenwelt untersagte: *Si tenta di ripercorrere le vie della legge Gozzini, e un rilancio delle attività risocializzante nel carcere, a anche alternative più ampie, nei casi in cui è possibile, per la conversione della pena in lavoro.*<sup>593</sup>

Die Gruppe ging tatsächlich, fünf Monate nach der Aufführung in Volterra, dank des für alle Gefängnisse zuständigen *magistrato di sorveglianza*, auf Tournee und gastierte mit „Marat/Sade“ auf berühmten toskanischen und lombardischen Bühnen. Zwischen Dezember 1993 und Juni 1999 trat sie u. a. in Mailand im „Teatro Porta Romana“ auf, in Perugia im „Morlachi“, in Pisa im „Teatro Verdi“,<sup>594</sup> in Prato im Theater „Il Fabbricone“ sowie in den Teatri Stabili in Turin und Genua. In Modena eröffnete sie die Rassegna Autunnale.

Während der Theateraufführungen wurde der Bühnenraum jeweils durch ein Eisengitter vom Publikum abgetrennt. Auf der Bühne des „Teatro Verdi“ in Pisa gab es zunächst keine trennende Vorrichtung zwischen Publikum und Darstellern. Erst nach der bedrohlichen Raserei der schreienden Gruppe im Bühnenzentrum veranlasste der norditalienische Darsteller, der Coulmier interpretierte, die Installation einer Absperrung zum Zuschauerraum. Ein künstlerisch effektvoller Kniff.

---

<sup>590</sup> Conso im Interview mit Alessandra Longo. In: LA REPUBBLICA. 9.8.1993.

<sup>591</sup> Vgl. A. m. In: L'INDIPENDENTE. 9.8.1993 und anonym. In: CORRIERE DELLA SERA. 8.8.1993.

<sup>592</sup> Valeria Caldelli. In: LA NAZIONE. 8.8.1993: Conso: *La condizione carceraria deve migliorare sia dal punto di vista del trattamento che da quello degli edifici. Per fortuna siamo riusciti a sbloccare un fondo rimasto fino ad oggi inutilizzato, grazie al quale potremo completare i lavori di edilizia penitenziaria a Castrovillari, Verona, Palermo e l'Aquila. Credo, inoltre che alcune carceri, come San Vittore e Regina Coeli, debbano assolutamente esser chiuse e sostituite con edifici prefabbricati aperti alla civiltà.*

<sup>593</sup> Conso im Interview mit Alessandro Agostinelli. In: L'UNITÀ. 8.8.1993.

<sup>594</sup> Vom 15.-16. Dezember 1993. Es wurde zugleich die Ausstellung eröffnet: „Le voci di dentro: cinque anni di attività teatrale nel carcere di Volterra“ mit Fotografien aus der Provinz von Pisa (Nedo Guerrieri), Bildern,

Wieder einmal war die Inszenierung ein voller Erfolg. Die Aufführung erhielt Anerkennung aus der politischen und kulturellen Welt. Nach dem Urteil der Presse handelte es sich um eines der bedeutendsten Ereignisse der letzten Spielzeit,<sup>595</sup> um die *più emozionante* Inszenierung der Saison,<sup>596</sup> um ein *lavoro appassionato e appassionante, un nucleo stabile, risultati eccezionali*.<sup>597</sup> Nicht zuletzt weil es ein einzigartiges didaktisch-therapeutisches Experiment in Italien konstituierte.<sup>598</sup> Die Presse verglich die außergewöhnlichen Leistungen der Darsteller mit der Rick Cluchey's, eines ehemaligen Zuchthäuslers von San Quentin, der wegen künstlerischer Verdienste frühzeitig entlassen worden war.<sup>599</sup>

Vor allem unter den Theaterkritikern verbuchte es einen großen Erfolg, auch sie konstatierten Professionalität. Unter anderem war Franco Quadri der Meinung, es handele sich keineswegs um ein *happening*, sondern um eine professionelle Bearbeitung und die *erste* geglückte italienische Inszenierung des „Marat/Sade“.<sup>600</sup>

Rita Cirio schrieb, das Theater erfülle mit dieser Inszenierung seine größte Aufgabe, die des höchsten weltlichen Rituals. Die Aufführung lasse erneut an die Kraft und den Sinn des Theaters glauben.<sup>601</sup>

Auf Grund des Erfolges beabsichtigte Punzo, das „Centro Teatro e Carcere“ ins Leben zu rufen. Auf nationaler Ebene sollten Theaterarbeiten in Gefängnissen gefördert werden. Geplant waren eine Zusammenarbeit mit der Dams in Bologna, Seminarveranstaltungen sowie Tourneen.<sup>602</sup> Heute gibt es in Italien eine Vielzahl solcher „Theatergefängnis“-Projekte.

Eine besondere Aktualität bekam die Inszenierung durch die Tatsache, dass kurz zuvor eine Reihe von Selbstmorden hinter den Gittern der höchsten Sicherheitsstufe stattgefunden hatte. Bereits kurz nach Beginn der Inszenierung hängelte sich einer der Insassen an den Gittern hoch, um Conso mit einer im neapolitanischen Dialekt gesungenen „carmela“: *Sciuglitemi, sciuglitemi; dateme, na pizza, na sigaretta*, um eine Zigarette anzuschmorren.<sup>603</sup>

---

Zeichnungen, Kostümen, Bühnenmaterialien. Zur Eröffnung des Festivals wurde ein Video gezeigt, das am 9. und 10. Juni 1993 von Stefano Marcelli (RAI III) von der Inszenierung gemacht wurde.

<sup>595</sup> Sergio Colomba. In: IL RESTO DEL CARLINO. 9.10.1994.

<sup>596</sup> Rita Cirio. L. c.

<sup>597</sup> Mimmo Coletti. In: LA NAZIONE. 29.10.1994.

<sup>598</sup> Ugo Ronfani. L. c.

<sup>599</sup> Rick Cluchey gelang eine überzeugende Interpretation der absurden Werke Becketts mit einigen Insassen von San Quentin in den USA.

<sup>600</sup> Franco Quadri. In: LA REPUBBLICA. 19/20.12.1993. Und Gianni Manzella. L. c.

<sup>601</sup> Rita Cirio. L. c.

<sup>602</sup> Giovanni Raboni. L. c.

<sup>603</sup> Vgl. Gianfranco Capitta. In: IL MANIFETSO. 10.8.1993.

So benutzten die Darsteller das Weiss'sche Stück als Sprachrohr ihres eigenen Anliegen. Antonella Faga schrieb in ihrer Rezension „Metafora della condizione umana e dramma attuale della censura“, auch derzeit sei das Werk noch eine aktuelle Metapher für die herrschende Zensur. Ein aktuelles Stück über das Drama aller Helden, die sich für Freiheit einsetzten, *dramma della censura, di tutte le censure del mondo, il vero manicomio, dove trionfa la paura di ogni nuovo fermento di vita.*<sup>604</sup>

Die Witwe des Autors, Gunilla Palmstierna-Weiss, äußerte sich in einem Interview mit Piero Sanavio ausgesprochen positiv zur Inszenierung: *Ogni Troupe, ogni Paese ha le sue esigenze. Peter avrebbe amato la crudeltà e la violenza di questa regia.*<sup>605</sup>

„Marat/Sade“ zeigt sich somit als ein außerordentliches Beispiel für ein lebendiges Theater, für die Kraft des Theaters und seine Realitätsbezogenheit, da es die verschiedensten Interpretationsansätze zulässt und der jeweiligen sozialen und politischen Wirklichkeit eines Aufführungsortes auf den Leib geschnitten werden kann.

Es diente in den 1990er Jahren sozial-therapeutischen und didaktischen „Experimenten“ – unter anderem mit Gefängnisinsassen – thematisierte in den 1960er Jahren die Revolutionsbestrebungen der '68er – wie auch die folgenden Enttäuschungen in den 1980ern, die verloren gegangenen Hoffnungen und Illusionen einer ganzen Generation. Es wurde für die Diskussion über das Gesetz 180 in Anspruch genommen, das staatlich geführte geschlossene Psychiatrien abschaffte, oder benutzt, um auf die Haftbedingungen in den Gefängnissen aufmerksam zu machen. In den 1970ern fand man einen psychoanalytischen Zugang zu dem Werk und führte es auch mehrfach im Rahmen der Dezentralisierungsbewegung auf. Ästhetische und gesellschaftliche Fragestellungen wurden immer wieder aufs Neue zur Wirkung gebracht. Nicht zuletzt wurde es auch von engagierten Schülergruppen aktualisiert. Schließlich fanden mehrere Fernsehausstrahlungen der Inszenierungen des Stadttheaters von Parma, des Gefängnisses von Volterra und des Mailänder „Piccolo Teatro“ statt. Bis heute wurden knapp 22 000 Werkausgaben in Italien des „Marat/Sade“ verkauft.

---

<sup>604</sup> Antonella Faga. In: LA PROVINCIA. 31.1.1994.

<sup>605</sup> Piero Sanavio. In: HYSTRIO. Nr. 2. 1994. S. 34.

### 2.3. „Nacht mit Gästen“

Das Werk „Nacht mit Gästen“ trägt den Untertitel „Eine Moritat“ und entstand 1963 in einer Phase großer schriftstellerischer Produktivität. Weiss publizierte zwischen 1960 und 1963 den Mikroroman „Der Schatten des Körpers des Kutschers“, die autobiographischen Erzählungen „Abschied von den Eltern“ und „Fluchtpunkt“, das „Gespräch der drei Gehenden“ sowie das Theaterstück „Der Turm“. Zudem beschäftigte sich der Autor bereits mit dem „Marat/Sade“-Stoff.

Bei dem Werk „Nacht mit Gästen“ handelt es sich um kein psychologisierendes Theater mehr<sup>606</sup> wie bei dem 1948 entstandenen Stück „Der Turm“, sondern um eine Synthese älterer Theaterformen und -elemente, die Weiss der japanischen Tradition des Kabuki-Theaters und der Tradition des Kasper-Theaters entlehnte.<sup>607</sup> Gemeinsam sollten sich diese Formen in einem Theater der Schaubude ergänzen, das er 1963 wiederzubeleben beabsichtigte: (...) *Dies sind einige der Einzelheiten, die den Hintergrund ausmachen zu einer Theaterform, die ich wiederbeleben möchte: der Schaubude./„Nacht mit Gästen“ ist der erste Versuch in diese Richtung.*<sup>608</sup> In diesem „Theater der Schaubude“ versuchte Weiss, *das Theater aus seiner bildungsbürgerlichen Engführung zu befreien und sich auch von den vergleichsweise modernen Formen des absurden, existentialistischen oder individualistischen und psychologischen Theaters der vierziger und fünfziger Jahre zu distanzieren.*<sup>609</sup> Die Spielorte für dieses Werk waren in den 1960er Jahren die Straßen.

Die Handlung ist sehr einfach. In etwa 600 Knittelversen und einigen Madrigalversen erzählt Peter Weiss, wie in einer stürmischen Nacht ein Einbrecher<sup>610</sup> in die Unterkunft einer armen

---

<sup>606</sup> Peter Weiss: Zu „Nacht mit Gästen“. In: Peter Weiss. Werke in 6 Bänden. Dramen 1. Frankfurt am Main 1991. S. 261: *Es gab keine Intrigen und es wurden keine Seelen geschildert, die Probleme wurden mit Ohrfeigen und Messerstichen gelöst.*

<sup>607</sup> Im Programmheft zur Uraufführung vom 16.11.1963 schreibt Weiss zu den thematisch-formalen Charakteristiken des Werkes: *Als Inspirationsquelle für eine Inszenierung können das Kabuki-Theater sowie die volkstümlichen Kasper-Spiele dienen./Vom Kasper-Spiel wäre hier das Grobschlächtige, Possenhafte zu entnehmen, die starken Effekte, das laut Herausgerufene, oft falsch Betonte, das Aggressive und Grauenhafte unter der scheinbaren Lustigkeit./Vom Kabuki-Theater die akrobatische Beherrschtheit der Bewegung, das Unnaturalistische, die verfremdete Stimmenbehandlung (...).* In den sechziger Jahren öffnete sich allgemein die europäische Dramatik außereuropäischen Theaterformen. Zitiert nach Peter Weiss: Werke in 6 Bänden. L. c. S. 262.

<sup>608</sup> Peter Weiss. Werke in 6 Bänden. Dramen 1. L. c. S. 262. Zuerst erschien das Werk als Beitrag im Programmheft der Uraufführung des Schillertheaters.

<sup>609</sup> Juliane Kuhn. In: Peter Weiss' Dramen. Hrsg. von Martin Rector/Christoph Weiß. Opladen, Wiesbaden 1999. S. 53.

<sup>610</sup> Der Gast in der Moritat führt sich folgendermaßen ein: *Ich bin der Kasper Rosenrot mit meinem Messer stech ich euch tot.* Etwas später äußert dieser: *Hals Maul und bind deiner Frau die Hände/meine Geduld ist jetzt bald zu Ende.*

Familie eindringt und nach einer Reihe von Morden schließlich vor den Augen zweier boshafter Kinder selbst umkommt. Die Figuren, allesamt Typen ohne Charakter, haben ein holzschnittartiges Profil. Schlicht heißen sie Mann, Frau, Gast, Kinder und Warner.

Noch im Jahr seiner Entstehung erschien das Werk im Suhrkamp-Verlag. Nach seiner Uraufführung am 16. November 1963 durch die Werkstatt des Schillertheaters in Berlin rezensierte Eugenio Bernardi das Stück in der vierteljährig erscheinenden Literaturzeitschrift *IL VERRI* neben Theaterwerken von Friedrich Dürrenmatt („Ein Engel kommt nach Babylon“, 1954), Else Lasker-Schüler („Die Wupper“, 1909), Hans G. Michelsen („Stienz“, 1963) und Martin Walser („Überlebensgroß Herr Krott“, 1964). Peter Weiss, hieß es, höre nicht auf, für literarische Überraschungen zu sorgen: *Peter Weiss, uno scrittore che continua a sorprendere pubblico e critica per la varietà delle forme su cui si modella la sua ispirazione. (...) tenta ora il teatro rinnovando sul palcoscenico le esilaranti vicende dei burattini da baraccone. (...) I versi a rime accoppiati fra la satira e l'assurdo con qualche spunto moraleggiante („Il denaro ci ha guastato, il denaro ci ha ammazzato“) e un po' di Wilhelm Busch. (...) in una capanna alla Grimm. Teatro antinaturalistico, antiassurdo, antisurreale, pieno di urla sangue morte speranza delusione. (...) inserisce nel gioco della pantomima il dialogo politico-filosofico fra l'individualismo esasperato di Sade e le idee sociali di Marat, convogliando il teatro dell'assurdo, sulle tracce di Adamov e Mrozek, verso significazioni politiche.*<sup>611</sup>

Im Sommer 1968, fünf Jahre nach seinem Erscheinen in Deutschland, publizierte Einaudi das Werk in der Übersetzung Magnarellis unter dem Titel „Notte con ospiti“.<sup>612</sup> Die Übersetzung war, laut Presse, nicht gelungen. Elio Pagliarini kritisierte: *Suppongo che il testo di Peter Weiss, tradotto in versi rimati da G. Magnarelli, abbia perso per strada spessore e ambiguità.*<sup>613</sup>

Zwischenzeitlich waren auch die programmatisch-politischen Werke des Autors erschienen und stark rezipiert worden, so dass die Kritiker „Nacht mit Gästen“ in das bis dahin erschienene Gesamtwerk einordneten. Alberto Blandi schrieb rückblickend Ende des Jahres 1967, nach dem Durchbruch des Autors mit den Stücken „Die Ermittlung“ und „Marat/Sade“, das Werk sei als Visitenkarte des Theaterautors Peter Weiss zu verstehen. Man könne bereits die Themen seiner größeren Werke erahnen: (...) *la commedia è ora considerata come il biglietto da visita con cui il Weiss, prosatore già affermato, si accostava al teatro. (...) Ma la*

---

<sup>611</sup> Eugenio Bernardi. In: *IL VERRI*. Nr. 13. 1964. S. 135.

<sup>612</sup> Peter Weiss: *Notte con ospiti*. Torino 1968. Übs.: Giovanni Magnarelli.



*materia gronda lagrime e sangue, orrore e crudeltà traboccano dalla cornice ironicamente ingenua, il buio è il simbolo della vita umana. Già s'intravedono alcuni temi che Peter Weiss svilupperà nelle opere maggiori.*<sup>614</sup>

In den 1970er Jahren erfuhr das kleine Werk eine enorm positive Bewertung.

Alberto Perrini zählte es 1975 neben „Marat/Sade“ und der „Ermittlung“ sogar zu den besten Werken des Autors: *„Nacht mit Gästen“ è la prima opera teatrale che Weiss scrisse ed è anche senza dubbio tra le sue più felici e riuscite. Un piccolo capolavoro da antologia.* Das raffinierte stilistische Spiel des jungen Peter Weiss erreichte ein bemerkenswert poetisches Niveau: *Il raffinato gioco stilistico del giovane Peter Weiss non è fine a se stesso ma approda a un notevole livello di poesia, ed è quel che conta. Conta più dell'originale e coerente contaminazione di generi teatrali antichissimi. (...) La morale della favola è dunque questa: „Tanta fatica per nulla.“ È una morale amara. Specie se si pensa che è stato proprio l'autore a non farne tesoro.*<sup>615</sup> Durch die Bezugnahme auf literarische Quellen wie das Theater der „cruauté“ Artauds, das Theater des „Grand Guignol“, die „Commedia dell'Arte“ und die „Moritat“, die auch in Italien eine lange Tradition hatte – dort lassen sich bis heute Restformen des Bänkelsangs finden –<sup>616</sup>, erweckte der Text in Italien ein besonderes Interesse: *Per noi italiani, infine, questo testo dovrebbe destare un interesse particolare perché vi si ravvisa come i Tedeschi abbiano acquistato la nostra Commedia dell'arte e quali nuclei ne abbiano estratto*, schrieb Alberto Perrini.<sup>617</sup> Italo A. Chiusano bezeichnete das Stück in seiner „Storia della letteratura tedesca“ (1976) sogar als ein Meisterwerk: *(...) il terzo lavoro, la „Moritat“ o cantafavola „Nacht mit Gästen“ (...) si può già tranquillamente definire un capolavoro. Si ha un bel ricordare il grand guignol, le teorie e la prassi di Artaud,*

---

<sup>613</sup> Elio Pagliarini. In: PAESE SERA. 27.3.1977.

<sup>614</sup> Alberto Blandi. In: LA STAMPA-Torino. 14.12.1967. A. Blandi lobte seine einschneidenden Verse und szenische Wirkung: *Versi brevi e incisivi. Weiss (...) ha saputo cogliere il momento adatto per ottenere l'optimum anche dal lato spettacolare e scenico.* Mit gepaarten Reimen im Rhythmus eines Wiegenliedes und der Struktur einer Fabel, hieß es weiter, hätte das Stück wahrscheinlich Bela Bartók oder Alban Berg gefallen. Vgl. auch Maricla Boggio. In: AVANTI!-Roma. 14.8.1969; V. T. In: CARLINO SERA. 26.10.1968. 1990 erschien zum Werk die Oper des Komponisten Reinhard Febel. Als Überschrift schlug dieser vor: *Der Einbruch von Brutalität, von nackter Gewalt in das normale Leben.* Reinhard Febel. In: Programmheft zu „Nacht mit Gästen“ vom 21.9.1990. Oper der Stadt Köln 1990. S. 2.

<sup>615</sup> Alberto Perrini. In: LO SPECCHIO. 13.7.1975. Jetzt allerdings sei die Zeit des großen Schriftstellers vorbei. Nach einem Jahrzehnt in Diensten marxistischer Propaganda hätten ihn auch seine Genossen entlassen: *(...) ex „grande“ del teatro europeo. Il successo gli fece perdere la testa e finì per gettarsi nelle braccia della più impegnata intelligenza scrivendo, uno dopo l'altra, opere teatrali di sfacciata e dozzinale propaganda marxista: Il fantoccio lusitano (mediocrissimo pamphlet contro il colonialismo portoghese, rappresentato in Italia da Strehler, per conto del Piccolo Teatro di Milano, tra le proteste e le beccate del pubblico stomacato), i mediocrissimi Discorsi sul Vietnam, Hölderlin e Trotskij in esilio, finché i padroni, seccati dallo zelo di codesto loro servo, l'hanno mollato, e Peter Weiss, appena a un decennio dai suoi trionfi, s'è ridotto ad essere soltanto un giubilato poeta dalla livrea stretta, cioè un „ex“, un „compagno di strada“ in mezzo a una strada?*

<sup>616</sup> Vgl. Theaterlexikon 1. Hrsg. von Manfred Brauneck. Reinbek bei Hamburg. unter ‚Bänkelsang‘. 1986. S. 133.

la soave crudeltà di certe favole dei fratelli Grimm: è il tono che fa la musica, e il tono di Weiss, qui, è assolutamente originale. Un interno fiabesco. (...) Weiss (...) ci fa tremare nel più profondo, e insieme ci fa godere come a ogni spettacolo d'arte realizzata. (...) Con la tensione straordinaria del linguaggio, con l'uso abilissimo (ma direi di più: ispirato) dei versetti popolari a rima baciata, che soprattutto raggiungono effetti di perfida, smaccata musicalità nei commenti continui dei bambini, formulati maliziosamente nelle strofette scampanellati, tra melense e fiabesche, dei „nursery rhymes“ di antica ascendenza germanica. Non c'era modo migliore per farci sentire la stupida crudeltà del mondo, l'infantilismo avido e sanguinario che governa il nostro pianeta e ne fa un campo di assurde lotte fratricide.<sup>618</sup> Arnaldo Mariotti lobte die linguistische Anmut des Werkes: Si tratta di una breve fiaba, liberissima della sua fantasia, che possiede una leggiadria linguistica (...) evidentemente esemplata sulla tradizione letteraria infantile, e che proprio da ciò trae efficacia nella sottesa sovrapposizione dell'allegoria alla favola. Vor allem aber erschließe „Nacht mit Gästen“ bereits eine wesentliche Thematik des späteren Gesamtwerkes – die „Solidarität mit den Unterdrückten“. Der Text sei eine poetische Mimesis zeitgenössischen Lebens: „Notte con ospiti“ (...) rappresenta, per così dire, la preistoria drammaturgica di Peter Weiss, (...) quasi una prova generale in un terreno che lo avrebbe poi altrimenti impegnato. (...) A ben vedere, v'è nel testo una poetica mimesi della vita del nostro tempo: i simboli provocatori, ancorché usati ironicamente, evidenziano le incombenti minacce che spesso impassibilmente sopportiamo senza trovare il modo di reagire. Che è poi, in sostanza, la tematica di Peter Weiss, quale si coglie anche da un' affermazione contenuta in „Rapporte“, l'ultima sua raccolta di scritti: „Siamo capaci di abbandonare i nostri dubbi e la nostra prudenza, di esporci per esprimere in modo univoco: siamo solidali con gli oppressi“.<sup>619</sup> In diesem Sinne sprach auch Ettore Zocaro anlässlich einer Inszenierung des „Teatro della Convenzione“ 1977 von einem politischen Präludium der engagierten Dramen: Ci si chiede se era il caso di andare a pescare un testo minore (...) La risposta è che ne valeva la pena per il suo carattere crudele e per il suo sottofondo cupo con chiari riferimenti alla violenza, al potere e all'oro che lasciano prevedere il Weiss successivo. Da questo schema di trama ognuno può trarre la sua morale e valutare se nella vita è il caso di dannarsi tanto. (...) Opera giovanile che è una specie di preludio alle impegnative fatiche de

---

<sup>617</sup> Alberto Perrini. L. c.

<sup>618</sup> Italo A. Chiusano. In: Storia del teatro tedesco moderno. Torino 1976.

<sup>619</sup> Arnaldo Mariotti: « Notte con ospiti » di Peter Weiss. Februar 1977. In: Arnaldo Mariotti: Spettacoli di una poltrona: cronache del teatro di prosa/ Mariotti. Firenze 1987. S. 105-106.

„L'istruttoria“, „Marat-Sade“ e „Cantata del fantoccio lusitano“.<sup>620</sup> Angelo Pizzuto bemerkte, die Reimform verzerre das Geschehen ins Groteske, so dass die Thematik hochbrisant werde. In dem Stück gehe es um materielle Gier, moralische Verdorbenheit, die Auflösung einer bürgerlichen familiären Gemeinschaft, um ihre Zerstörung durch äußere und innere Kräfte: *La struttura del testo ricorda le filastrocche dell'infanzia ma la carica allusiva della „tiritera“ esprime in nucleo tempi specifici dell'autore tedesco: la solfa, spietata e grottesca, che dà cadenza, alla disputa del potere, la frantumazione dei ruoli ufficiali che fondano l'istituto familiare, il falso vessillo di innocenza che equivoca il comportamento infantile. (...) In fondo sono proprio i tabù di argilla gli attentatori più temuti della pace domestica, nel senso di fenomeni insopprimibili e naturali (la sessualità, l'autodeterminazione, il disancoraggio dai conflitti edipici) ben distinti da Weiss pur nel calvario della persecuzione nazista (si legga in proposito qualche brano di Congedo dai genitori). Lo smascheramento di false paure trascina una buona dose di anarchicità a briglia sciolta, decisamente utile per un nuovo rifacimento all'antididattica, che vive oggi da noi un momento di pericolosa flessione.*<sup>621</sup> Nach dem Tod des Autors 1982 schrieb Guido Davico Bonino, dieses frühe Werk sei nicht zufällig *radicalmente tedesca nella forma* gewesen e *coraggiosamente antitedesca nella sostanza, in quella rappresentazione di una società di solo adulti, votati alla carneficina e all'autodistruzione, guardati da due paia d'occhi puri di bambini, due Hänsel e Gretel dei nostri giorni, nel cui candore, dalla lontana Stoccolma, Weiss si ostinava a specchiarsi.*<sup>622</sup>

1980 unternahm Antonio Pasinato eine gründlich politische Interpretation des Werkes in seiner Weiss-Monographie „Invito alla lettura di Peter Weiss“. „Nacht mit Gästen“ richte den Blick kritisch auf die Institution Familie und die deutsche Gesellschaft: *Una favola? Senza dubbio, i cui simboli soddisfano approssimativamente un'interpretazione storico-politica delle vicende della famiglia e della società tedesche (i due termini appaiano sempre in stretta correlazione in Weiss) „cadute“ nelle grinfie del nazismo. Lo scrittore riprende così la questione delle responsabilità individuali di un uso sbagliato della libertà, concentrando la sua attenzione sulla generazione che non ha vissuto da protagonista la catastrofe hitleriana. Weiss kritisiere den Verlust von Werten. In einer Situation extrem eingeschränkter persönlicher Freiheit, reagiere hier eine Familie auf eine drohende Gefahr mit brutaler Logik, mit Anpassung und Verstellung. Im Vordergrund stehe die persönliche Rettung, die die individuellen Beziehungen einer bürgerlichen Gesellschaft durchdringe. I membri della*

<sup>620</sup> Ettore Zocaro. In: MOMENTO SERA-Roma. 31.3.1977.

<sup>621</sup> Angelo Pizzuto. In: SIPARIO. Nr. 372. Mai 1977. S. 15.

famiglia, rivelaasi vana la speranza in un intervento solidale di „Peter Kruse/mit der roten Bluse“, reagiscono con logica rigorosa alla natura totalitaria del pericolo. E poiché essi non conoscono altra ragione all'infuori di quella funzionalizzata, fanno appello ai sentimenti solo per farne trappole e lacci, in cui sperano s'impigli Kaspar. Nella lotta per l'autoconservazione quella razionalità getta a mare ogni valore morale, ritenendolo infondato. In „Notte con ospiti“ non vi sono perciò tracce di reali legami d'affetto tra i minacciati: ciascuno di essi compie azioni finalizzate alla propria salvezza. L'adattamento all'ingiustizia, che non esclude, però eventuali colpi di mano, è dato come ineluttabile. Il dramma non è così più evitabile. Solo le sue dimensioni restano imprevedibili.<sup>623</sup> Besonders auffällig sei die Kälte der Kinder, ihre perfekt kontrollierten Emotionen und ihr Verstand.<sup>624</sup> Solleticano la bontà e la compassione per indebolire la posizione dell'assassino, ma alla fine dell'opera non danno mostra di riconoscere al sentimento alcuna oggettiva necessità. Doch ihre Rettung am Ausgang des Stückes sei zufällig, was verständlich mache, dass Weiss das für das Schillertheater geschriebene lehrhafte Ende ablehne.<sup>625</sup> Weiss verlasse das Terrain autobiographischer Bezüge, um gesellschaftliche Prozesse sowie den allgemeinen Verlust von Gewissen und Kultur zu thematisieren. Mittels Versen ironisiere Weiss die artifizielle Idylle. Die stilistischen Elemente spiegelten durch Kontrastierung radikal die Realität primitiver Unmoral des kleinbürgerlichen Selbsterhaltungstriebes. *Tutto questo è crudeltà sadiana,*

---

<sup>622</sup> Guido Davico Bonino. In: LA STAMPA. 12.5.1982.

<sup>623</sup> Diese Interpretation entspricht auch den Erkenntnissen der Literaturwissenschaft der letzten Jahre. Die Kinder sind sofort bereit, den Eindringling als neuen Vater zu akzeptieren, die Mutter nimmt ihn im Bett auf – um zu überleben, was bereits an die später in der „Ermittlung“ aufgegriffene Auschwitz-Thematik erinnert. Alle, auch die Kinder, sind bereit zu morden. Es liegt also nahe, die Gesellschaftsverhältnisse zu ändern. Alle sind potentielle Verbrecher, jeder nimmt wie die KZ-Häftlinge seine Lebenschance wahr. Die in den Notizbüchern aufgeschriebenen Verse zu „Nacht mit Gästen“: *lachte, verzog Backen, mit gespannter Haut – weil sie hat gelegen in diesem Lager Buchenwald* nahm Peter Weiss in seiner endgültigen Fassung nicht auf. Da diese Verse in keiner Weise gesellschaftskritisch oder historisch eingebettet waren und somit der deutliche Bezug auf die Verbrechen des Nationalsozialismus fehl am Platze gewesen wäre. Allerdings deutet *diese Variante (...) an, in welche Richtung das Stück hätte gehen können und das bei Weiss zu diesem Zeitpunkt die Beschäftigung mit der Auschwitz-Thematik einsetzte*. Peter Weiss: Notizbücher 1960-1971. 2 Bände. Frankfurt am Main 1982. Band 1. S. 104. Vgl. dazu Juliane Kuhn. L. c. S. 53.

<sup>624</sup> Auch Juliane Kuhn gibt zu bedenken, dass sie *nicht weniger unsympathisch und gehässig als die Erwachsenen [sind]. Sie sind vor allem pragmatisch. Sie neigen, wenn es sein muss, genauso zu Schmeichelei und Verstellung*. Juliane Kuhn. L. c. S. 49. 1966 waren viele Interpreten der Versuchung erlegen, die Kinder zu Hoffnungsträgern einer besseren Zukunft zu machen.

<sup>625</sup> Für die Berliner Uraufführung im Schillertheater wurde auf Wunsch des Regisseurs Deryk Mendel von Peter Weiss folgende Schlussmoral geschrieben: *Ihr seht wie's uns ergangen ist/in ihrem Blute seht sie an/die Frau die Mörder und den Mann/Das Gold hat uns verdorben/für's Gold sind wir gestorben*. Peter Weiss merkte 1967 an, er wünsche, dass diese Schlussmoral nicht in den Abdruck des Stückes aufgenommen werde: *Mir ist der offene Schluß lieber*. Die Schlussmoral ideologisierte rückwirkend das Stück und gab dem Spiel eine klare politische Position. Vgl. Peter Weiss: Werke in 6 Bänden. L. c. S. 261.

*conoscenza lucida e narrazione ambigua, provocazione ed edificazione culturale, sintesi e divertito camuffamento.*<sup>626</sup>

Die einzige kritische Bemerkung, die sich finden ließ, ist die Giorgio Zampas. Die Beachtung, die das Werk erfahre, verdanke es ausschließlich „Marat Sade“. Im Feld der Puppenspiele und Moritaten sei es keineswegs besonders, wo es vielleicht durch Eleganz herausrage, doch nicht durch Expressivität: *„Nacht mit Gästen“ (...) Non fosse venuto, dopo, il „Marat Sade“, le sgrammaticature preziose, i solecismi con la bilancetta di „Notte con ospiti“ avrebbero lasciato, probabilmente, indifferenti; nell'ambito del Puppenspiel, della Moritat e derivati, prodotti simili non si fatica a trovarne. Meno smaltati, fermi di segno, con una cornice non altrettanto elegante, ma a un livello espressivo pari o superiore. / Bellino, bellino dicono a Firenze per lasciare intendere che va tutto bene, solo che manca il più.* Das Stück sei lediglich eine Fingerübung des Autors für seine folgenden Werke gewesen. Erst im „Marat Sade“ beherrsche Weiss die metrische Form der Knittelverse meisterhaft: *(...) le linee sono marcate, i colori forti, gli atteggiamenti truci o supplichevoli. (...) L'operetta, se si vuole, può considerarsi un esercizio per le dita, di poco precedente la composizione del „Marat-Sade“, ma forse anche qualcosa di più. (...) Nel grosso, brillante, scaltrissimo pastiche che mostra il Divino Marchese in veste di autore teatrale e di regista, Weiss impiega magistralmente i „Knittelverse“.*<sup>627</sup>

Das Werk bot dem experimentierfreudigen italienischen kulturellen Leben in den sechziger und siebziger Jahren eine interessante Ausgangsbasis. Erstmals vorgestellt wurde das Stück dem italienischem Publikum als Hörspielfassung im Mai 1967 in der Rundfunkanstalt RAI III, unterlegt mit elektronischer Musik und psychedelisch anmutenden Klangeffekten.<sup>628</sup>

Als am 13. Dezember 1967, einen Monat nach der Ausgabe des „Marat/Sade“ am Mailänder „Piccolo Teatro“, die erste *lettura-spettacolo* in der Magnarelli-Übersetzung durch den „Teatro-Gruppo“ aus Genua unter der Leitung Carlo Quartuccis<sup>629</sup> in Turin all'„Unione Culturale“ gegeben wurde, war das Werk noch unveröffentlicht. Neben „Nacht mit Gästen“ wurden Texte von Picabia, den Dichtern des „Tel Quel“ und Gaetano Testa vorgetragen. Die

---

<sup>626</sup> Antonio Pasinato: Invito alla lettura di Peter Weiss. Milano 1980. S. 86-90. In diesem Sinne schrieb auch Gottardo Blasich. L. c.: *Notte con ospiti in svelti quadri espone l'onirico oscuro incubo di una famiglia che subisce la visita di un omaccio. (...) La morte che illogicamente si avventa sul misero nucleo umano non trova resistenza e ostacoli. È favorita dall'ignavia e dal terrore opaco di tutti.*

<sup>627</sup> Giorgio Zampa. In: LA FIERA LETTERARIA-Roma. 8.8.1968.

<sup>628</sup> Zwischen dem 11. und 15. November 1966 wurde der Einakter „Nacht mit Gästen“ durch die Interpreten Gianfranco Bellini, Paila Pavese, Anna Rosa Caratti, Manuela Fallini, Luigi Vanucchi, Alessandro Sperli. Musik: elektronisches Akkordeon (Solist: Licinio Assandri). Ausgestrahlt wurde das Werk am 13.5.1967 um 22:30 in der RAI III. Der Inszenierung lag die Übersetzung von Giovanni Magnarelli zugrunde.

Lesung eröffnete den Zyklus „I materiali“, einen Zyklus, der die wichtigsten und charakteristischsten Werke der Avantgarde vorzustellen beabsichtigte.<sup>630</sup>

### 2.3.1. „Teatro Uomo“, 1968

Eine erste Bühnenumsetzung bot die experimentelle Avantgardegruppe „Teatro Uomo“<sup>631</sup> am 25.10.1968 in der Via Renzo e Lucia auf den schmalen Pisten eines Bowling-Salons, dem Club „Tricheco“ in Mailand.

Die Gruppe, die aus Studenten und Arbeitern bestand, lobte Gottardo Blasich in LETTURE, sei eine der wenigen Mailänder Formationen, die in der faden Theatersaison 1968/69 den Mut aufbringe, experimentelles Theater zu machen und dem starrhalsigen Bühnenleben kategorisch die Stirn biete, sie habe verstanden *che non esistono spazi refrattari alla scoperta scenica e specificamente teatrale* und zeige *che è possibile ottenere una vera partecipazione, e che la qualifica non-pubblico è oltremodo impropria, è un traguardo non disprezzabile*.<sup>632</sup>

Während im Club eine Jukebox lief und Bowling-Kugeln rollten, präsentierte „Teatro Uomo“ in einem Nebenraum des Lokals eine Dokumentation über Kriegsverbrechen und Freiheitsberaubung, über familiäre Tragödien sowie über die menschliche Gleichgültigkeit gegenüber schrecklichen Ereignissen im Alltag. In dialektischer Kontraposition, schrieb Maricla Boggio, stelle die Gruppe dem Originaltext eine Collage aus selbst geschriebenen Texten und Passagen der Berichterstattung über Gewalt und Tod gegenüber.<sup>633</sup> So sprach Antonella Cremonese von einem „Oratorium“ über das Thema Gewalt: (...) *nella seconda parte del lavoro (...) la Compagnia ha voluto richiamarsi al più recente periodo del drammaturgo tedesco componendo con pezzi di cronaca una specie di „oratorio“ sul tema della violenza*.<sup>634</sup> Die Bedrohungen, kommentierte Gottardo Blasich, gingen in dieser Inszenierung von alltäglichen lebensnahen Situationen aus: (...) *la minaccia di morte, che sussiste in tanti aspetti del sistema di vita contemporanea, è documentata dalla cronaca giornalistica, è percepita nella familiarità con cui fatti, in se stessi atroci, sono sopportati*

---

<sup>629</sup> Theater-Avantgardist der 1960er und 1970er Jahre.

<sup>630</sup> Carlo Quartucci im Interview mit Alberto Blandi. L. c. Carlo Quartucci: (...) *si intende presentare al pubblico le opere più importanti, o più caratteristiche, delle avanguardie di ieri e di oggi*.

<sup>631</sup> Regie: Virgilio Bardella; Schauspieler: Massimo Mirani, Fiorenzo Grassi, Giancarla Bardella, Antonello Catacchio, Daniele Maino. Das „Teatro Uomo“ inszenierte bereits „Adriano Zakaria's“ von E. Marconi und „Pittura su legno“ von Igmarr Bergman.

<sup>632</sup> Gottardo Blasich. In: LETTURE. Nr. 12. 1968. S. 836.

<sup>633</sup> Vgl. Maricla Boggio. In: AVANTI!-Roma. 6.4.1969.

*nell'indifferenza del vivere quotidiano, dentro e fuori la mura della casa, nella coazione oppressiva e metodica della libertà. I luoghi dove la morte può legalmente imperversare sono naturalmente la strada, il lavoro, la guerra, da tutti deprecata e insieme giustificata. (...) L'accostamento risulta efficace e legittimo.*<sup>635</sup>

Der Regisseur Bardella erläuterte: *Abbiamo cercato di prendere alcuni testi esemplificati tipici su come si muore oggi e abbiamo tenuto come sottofondo sempre la presenza di un „omaccio“, cioè di una forza estranea che a volte è intima a noi e a volte è estranea alla nostra volontà di vivere e che ci colpisce e ci fa morire.*<sup>636</sup>

So war der Kehrreim der Inszenierung, nicht mehr *Ene meine mink mank/pink pank pink pank/ene meine eia weia/ache wacke weck*, sondern: *Un omaccio, miccio, maccio, anghingoro, anghingà – Un omaccio, miccio, maccio, trallalera, trallalla*. Ein *Omaccio*, „schlimmer Kerl“, „schlechter Mensch“ tritt in das Leben einer Familie. Ihm folgen Übeltaten, Morde und Tote. Diese beiden Elemente, der „schlechte Mensch“ und der „Tod“, standen im Zentrum der Inszenierung.

### **2.3.2. „Werkraumtheater Wuppertal“, 1975**

Am 13.5.1975 führte das Werkraumtheater Wuppertal „Nacht mit Gästen“ unter Regie von Frank Jungermann auf dem Mailänder Domplatz in deutscher Sprache auf.<sup>637</sup> Die Aufführung organisierte die Stadt Mailand in Zusammenarbeit mit dem Direktor des „Centro Culturale Tedesco“, Johannes Vandenrath, und dem „Teatro Uomo“.

In der Art des Jahrmarkttheaters standen die Darsteller auf einem Pritschenwagen und rezitierten den Einakter vor einem heterogenen Laufpublikum: (...) *è stato rappresentato degli attori tedeschi con l'immediata vivacità in un linguaggio popolaresco da lunapark o da teatrino delle marionette.*<sup>638</sup> Am Ende warfen die Darsteller Münzen aus Schokolade ins Publikum, danach sammelten die Schauspieler, wie die Ädilen im alten Rom, Geld im Hut.

Im Vordergrund der Darbietung standen die boshaften Kinder, die vergnügt versuchten Profit aus der Tragödie zu schlagen, um am Ende schadlos davonzukommen. Die Moral, mit der

---

<sup>634</sup> Antonella Cremonese. In: L'ITALIA. 26.10.1968. Die Rezitation war naiv (*ingenuo*); im Hintergrund lief Jahrmarktsmusik (*musica da fiera rude, monotona, martellata*). Vgl. auch Giorgio Zampa. L. c.

<sup>635</sup> Gottardo Blasich. L. c.

<sup>636</sup> Bardella in einem Interview mit: V. T. L. c.

<sup>637</sup> Darsteller: Dieter Oberholz, Sigrun Kaethner, Peter Henze, Mareike Hoffmann, Frank Jungermann, Elma Kronberger; Bühne: Renate Schnitzer. Am 13.4.1968 traten sie auf der Mailänder Piazza Gramsci di Cinisello Balsamo auf und am 12.7.1968 im Park der Accademia Germanica in der Villa Massimo in Mailand.

<sup>638</sup> R. P. In: CORRIERE DELLA SERA. 14.5.1975; anonym. In: IL GIORNO. 14.5.1975.

auch die Uraufführung im Schillertheater endete, wurde von einem der Opfer verkündet. Nachdem die Kinder Karotten in der Schatzkiste entdeckt hatten, proklamierte der Vater, von den Toten auferstanden: *das Gold hat uns verdorben/ für's Gold sind wir gestorben.*<sup>639</sup>

### 2.3.3. „Teatro della Convenzione“, 1977

Im Frühjahr 1977 kam es zu einer Aufführung von „Nacht mit Gästen“ durch das „Teatro della Convenzione“.<sup>640</sup> Wie schon einige Jahre zuvor – damals mit dem Werk „Mockinpott“ – zog dieses Theater im Rahmen der Dezentralisierungsbewegung mit einer montierbaren Bühne übers Land und präsentierte unter der Regie von Attilio Corsini das Stück in einer knapp fünfzig Minuten dauernden Inszenierung auf etwa vierzig öffentlichen Plätzen,<sup>641</sup> den Bühnen des „Affrattellamento“ – einer alternativen Kulturvereinigung – sowie im „Politecnico“ in Rom mit Unterstützung des Centro Teatrale ARCI (*Associazione ricreativa culturale italiana*) und in Zusammenarbeit mit der *Associazione culturale italo-tedesca*. Besonderes Interesse weckte die Inszenierung beim Schülerpublikum.<sup>642</sup> In der Spielzeit 1977/78 kam es zu weiteren Aufführungen. Insgesamt wurde das Stück 124 Mal in 78 verschiedenen Zentren gespielt.<sup>643</sup>

Die Tatsache, dass das Werk auch in einem öffentlichen Theater in Rom aufgeführt wurde, bedurfte einer Erklärung. Elio Pagliarini schrieb dazu: *La Compagnia „Teatro della Convenzione“ ritiene giusto far presente che lo spettacolo „Notte con ospiti“ presentato da stasera al Teatro Flaiano, non è qui nella sua giusta collocazione, essendo stato studiato per spazi decentrati non strettamente teatrali.*<sup>644</sup>

---

<sup>639</sup> Das Ende ist in der italienischen Ausgabe noch expliziter, das Gold verdirbt nicht einfach, nein es bringt Korruption, Tod und Verdammnis: *La storia dolorosa è qui finita – marito e moglie hanno perso la vita – e pure gli assassini che spavento – giacciono a terra sopra il pavimento – Dall'oro venne in noi la corruzione – e ricavammo morte e dannazione.*

<sup>640</sup> Die Gruppe formierte sich, nachdem sie einige Jahre zuvor auseinandergebrochen war, 1977 unter der Leitung von Attilio Corsini neu. Musik: Silvano Spadaccino; Bühne: Bruno Garafolo; Kostüme: Maurizio Balò; Schauspieler: Viviana Toniolo (Frau), Ugo Maria Morosi (Gast), Attilio Corsini (Mann), Anna Casalino (Kind), Silvano Spadaccino (Kind), Adriano Amidei Migliano (Warner).

<sup>641</sup> U. a. in: Ostuni (3x), Alimini (2x), L'Aquila, Franca Villa D'Ete, Città di Castello, Umbertide, Perugia (3x), S. Arcangelo di Romagna (2x), Varano Melegari, Perugia, Città della Pieve, Tivoli, Spotorno, Arezzo, Sarzana, Monterosso, Vernazza, Castelnuovo Magra (Festival delle cinque Terre), Pistoia, Roma.

<sup>642</sup> Schreibmaschinenseite aus dem Archiv des Centro Stabile Torino, ohne weitere Angaben: *Particolarmente di notevole interesse risulta essere inoltre il fatto che lo spettacolo, nato per rappresentato in circuiti con pubblico adulto, ha suscitato un grosso successo ed un vivo interesse anche fra il pubblico della scuola.*

<sup>643</sup> Dies besagt eine Statistik aus dem Archiv des „Teatro Stabile di Torino“.

<sup>644</sup> Elio Pagliarini. L. c.



Wie schon bei der Mockinpott-Inszenierung von 1973 bildete das Bühnenbild ein zweistufiges Marionettentheater mit sparsamen Requisiten. Wieder agierten die Schauspieler unter Bezugnahme auf die heimische Tradition, geschminkt und gekleidet, wie die Holzfiguren des sizilianischen Marionettenspiels. Für Angelo Pizzuto war die szenische Umsetzung ausgesprochen gelungen: *Cinquanta minuti di intelligente stesura. Stringata e accuratissima la versione del gruppo toscano, soprattutto per quel idea di leggere, in un gioco di finti uomini e reali marionette, il testo originale come „zona“ di passaggio fra teatro di pupazzi e teatro di attori, in rapporto credo alla drammaturgia di Weiss.*<sup>645</sup> Elio Pagliarini lobte, die Inszenierung bewirke eine Wiederaufwertung des sizilianischen Puppentheaters: *La traccia impressa dal Teatro della Convenzione dovrebbe condurci, prima o poi, alla rivalutazione storica di un patrimonio drammatico ben ricco in Italia, prima fra tutti i pupi di Sicilia.*<sup>646</sup>

Musikeinlagen beherrschten weite Strecken der Inszenierung, so dass sich die Aufführung, laut Presse, an den Grenzen zum Melodrama bewegte.<sup>647</sup>

Einige Kritiker kommentierten, die Darbietung sei politisch: *Fra l'ingenuità dell'esibizione da cantastorie e la meccanica del teatrino di marionette, lo spettacolo scorre piacevolmente verso la sua severa conclusione politica. (...) Diciamo una controfiaba esemplare da raccontare ai bambini non perché si addormentino tranquilli ma perché tengano gli occhi bene aperti su un realtà fatta di violenza, sfruttamento e buoni sentimenti che, viceversa, sono pessimi.*<sup>648</sup>

Andere hingegen bedauerten, dass eine politische Interpretation unterblieben sei: (...) *accuratissima, con grazia, misura e concessione, (...) grande impegno e bravura (...) ma (...) scarica un pó il lavoro di Weiss, lo riduce a una rappresentazione in cui formalisticamente luci, colori e costumi servono quasi esclusivamente a sottolineare una certa fissità fiabesca, sacrificando così le ambiguità del testo che qua e là si intravedono.*<sup>649</sup>

Das kurze Drama wurde damit, wie dies auch in Deutschland der Fall war, in Italien zu einem Übungsstück für Schauspieler, Regisseure und freie Theatergruppen.

---

<sup>645</sup> Angelo Pizzuto. L. c. S. 15.

<sup>646</sup> Elio Pagliarini. In: PAESE SERA. 27.3.1977.

<sup>647</sup> Auszug aus: IL TEMPO ohne Datumsangabe, aus den Archivmaterial des "Teatro Stabile di Torino": (...) *la regia di Attilio Corsini, avvalendosi di gradevoli musiche di scena di Silvano Spadaccino ha allargato lo spettacolo quasi al limite di un piccolo melodramma dove anche i brani non musicali hanno i loro interni ritmi.*

<sup>648</sup> Ghigo De Chiara. In: AVANTI!-Roma. 29.3.1977. Vgl. Renzo Tian. In: IL MESSAGGERO. 23.2.1977: (...) *scioccante come una fucilata e grintoso come uno sketsch.*

<sup>649</sup> Ettore Zocaro. L. c.

## 2.4. „Gesang des Lusitanischen Popanz“, 1969

Die italienischsprachige Erstszenierung des „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ fiel in das Jahr 1969, ein Jahr in dem das italienische Theater in einer tiefen Krise steckte.

Der „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ entstand 1966 vor dem Hintergrund des portugiesischen Kolonialkrieges in Angola und Mocambique.

Dass das Werk jedoch, wie auch später der „Viet Nam Diskurs“, mehr als aktuelle Information zu einem speziellen politischen Problem bieten möchte, zeigt die Tatsache, dass der historische Bericht bereits mit dem Beginn des Befreiungskrieges im Jahr 1961 abgebrochen wird. So lag bei Erscheinen des Dramas 1967 der behandelte Vorgang bereits sechs Jahre zurück. Eine nur äußerliche Aktualität ist damit als Ziel der Darstellung ausgeschlossen. Vielmehr soll das Dargestellte einen Modellcharakter annehmen.<sup>650</sup>

In elf Bildern und zwei Akten skizziert Peter Weiss die portugiesische Kolonialpolitik in Angola und Mocambique, deren Mechanismen und ideologischen Hintergründe. Dabei verschwindet die traditionelle Bühnenfigur. Sie wird durch Schauspieler ersetzt, die jeweils mehrere, nicht individuell gestaltete Rollen einnehmen. Die Figuren tragen statt Namen Nummern. Derart wird die geschichtliche Situation, ein Gedanke der schon der „Ermittlung“ von 1965 zu Grunde lag, nicht aus der Perspektive einzelner Akteure erzählt, sondern als kollektive und begründbare Erfahrung sichtbar gemacht.

Gestützt ist die Erörterung auf historische Dokumente, die, allerdings freier als in der „Ermittlung“, in den aus verschiedenen Spiel- und Stilformen bestehenden Text mosaikartig eingearbeitet werden.<sup>651</sup>

Mit Mitteln des Agitproptheaters ergreift Weiss in seiner Politrevue unmissverständlich Partei für den antikolonialistischen Kampf Schwarzafrikas.<sup>652</sup> Denn, so erklärt er in den „Notizen zum dokumentarischen Theater“ 1968, in denen er sich erstmals restlos zur marxistisch-leninistischen Geschichtsschreibung bekennt: (...) *bei der Schilderung von Raubzug und Völkermord ist die Technik einer Schwarz-Weiß-Zeichnung berechtigt, ohne jegliche*

---

<sup>650</sup> Vgl. Klaus Harro Hilzinger: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters. Tübingen 1976. 1. Auflage. S. 102. Vgl. auch Peter Hanenberg: Peter Weiss vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben. Berlin 1993.

<sup>651</sup> Pantomime, Chor, lyrische Wechselgesänge, Lehrtheater, statistische Daten und Knittelverse.

<sup>652</sup> Peter Weiss in einem Interview mit Giorgio Polacco. In: Gesang vom Lusitanischen Popanz. Frankfurt am Main 1974. S. 87 f.: Auf die Frage, welche Beziehung zwischen dem Popanz und all den anderen Popanzen, dem Lusitanien und all den anderen Lusitanien bestehe, antwortet er: (...) *wir alle [sind] nur durch die Ausbeutung dieser Länder zu unserer Macht, unserer Überlegenheit und unserer technischen Entwicklung gekommen. (...)*

*versöhnliche Züge auf Seiten der Gewalttäter, mit jeder nur möglichen Solidarität für die Seite der Ausgeplünderten.*<sup>653</sup>

Im Zentrum der Bühne befindet sich ein errichteter „Popanz“, eine Blechgestalt, derart konstruiert, dass die Figur *am Ende des Stückes an Scharnieren vorn überfallen kann.*<sup>654</sup> Sein Text ist aus Redepassagen des damaligen portugiesischen Ministerpräsidenten António Salazar montiert und damit Ausdruck der portugiesischen Politik: *Mein Ziel ist/den Menschen (...) zu retten/und ihn zu erziehen (...) Unsere Grundbegriffe sind/Gott Vaterland und Familie.*<sup>655</sup>

So führte die Uraufführung des Werkes am 20.2.1967 im „Scala Theater“ in Stockholm unter Regie von Etienne Glaser zu Protesterklärungen Portugals, die ein Aufführungsverbot auf portugiesischem Territorium und eine bis in die 1990er Jahre andauernde Verkaufszensur bewirkten.<sup>656</sup>

Zwischen 1967 und 1969 kam es noch in Deutschland, Schweden, Österreich, Uruguay, Norwegen, Holland, Italien, in den USA und in der Schweiz zu Aufführungen.

Knapp ein halbes Jahr nach seiner Erstveröffentlichung,<sup>657</sup> erschien das Werk im Januar 1968 gemeinsam mit „Nacht mit Gästen“ in einem Band der „collezione di teatro“ des renommierten italienischen Verlages Einaudi unter dem Titel „Cantata del fantoccio lusitano/Notte con ospiti“.<sup>658</sup> Nach dem einschlägigen Erfolg der „Ermittlung“ wurden die Werke von Peter Weiss nunmehr nahezu unmittelbar ins Italienische übersetzt und gedruckt. Noch im selben Jahr erschienen „Der Schatten des Körpers des Kutschers“, „Das Gespräch der drei Gehenden“ und der „Viet Nam Diskurs“.

Im Vorwort der italienischen Ausgabe erklärte der Übersetzer Giovanni Magnarelli das Werk zu dem „ersten“ rein politischen Theaterstück des Autors nach der „Ermittlung“. Es stehe in

---

*Schreibend habe ich mich selbst erzogen (...) Wie der Guerillero seine Waffe ergreift und fest unklammert, muß auch der Schriftsteller seine Position klar fixieren, ohne etwas zu verheimlichen. Weder sich noch den anderen.*

<sup>653</sup> Peter Weiss: Das Material und die Modelle, Notizen zum dokumentarischen Theater. In: THEATER HEUTE. Velber bei Hannover. 3/1968.

<sup>654</sup> Peter Weiss: Gesang vom Lusitanischen Popanz. Frankfurt am Main 1974. S. 10.

<sup>655</sup> Peter Weiss: Werke in sechs Bänden. Fünfter Band: Dramen 2. Frankfurt am Main 1991. S. 205/206.

<sup>656</sup> Vgl. Maria Manuela Gouveia Delille: Die portugiesische Rezeption des „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ von Peter Weiss. In: Peter Weiss Jahrbuch. Band 9. St. Ingbert 2000. S. 87-101. S. 87-101. Bis in die neunziger Jahre war das Werk in Portugal nur unter den Ladentischen erhältlich. Es war die einzige Inszenierung, gegen die Portugal durch seine zuständige Gesandtschaft offiziellen diplomatischen Protest einlegte.

<sup>657</sup> Peter Weiss: Gesang vom Lusitanischen Popanz. In: THEATER HEUTE. Heft 6. Velber bei Hannover. 1967.

<sup>658</sup> Peter Weiss: Cantata del fantoccio Lusitano, Notte Con Ospiti. Übersetzung: Giovanni Magnarelli. Casa di editrice: Giulio Einaudi. Torino. 1968.

Umkehrung – d.h. in freier antikolonialistischer Interpretation – zum portugiesischen Nationalepos von Camoes „Die Lusiaden“ (1572). Mittels Analogien und Aufzählungen zeige es, dass die Barbarei nicht Privileg, kein Sonderrecht des Nazismus, sondern des Rassismus und Kolonialismus überhaupt sei: (...) *una sorta di poema epico alla rovescia, l'antipoema della conquista: il rovescio della medaglia, paradossalmente, dei Lusiadi, che cantava „le gesta gloriose dei sovrani che andarono dilatando la fede e il regno e devastando le terre infedeli d'Africa e d'Asia“*. *Essa ci mostra infatti la brutalità e l'ipocrisia di quella gesta, lo squallore delle conseguenze, insinuando al medesimo tempo, per via di analogie, anziché di enunciazioni, un'idea terribile: nazismo uguale barbarie razzista e colonizzatrice. Attenzione, dice implicitamente Weiss: la barbarie non è una prerogativa soltanto dei personaggi dell'Istruttoria. (...) „Cantata del fantoccio lusitano“ viene dopo „L'istruttoria“ (1965), cioè dopo il superamento da parte di Weiss del conflitto iniziale tra esigenze personali ed esigenze oggettive e storiche. Ogni ombra di ambiguità è risolta.*<sup>659</sup>

Mit dieser Interpretation hat Magnarelli erkannt, was noch einmal die 1982 veröffentlichten „Notizbücher“ von Peter Weiss bestätigen. Dort heißt es: *Die Amerikaner in Vietnam: wie die SS-Leute, die auf Befehl Menschen abschlachten. Sie tun es einfach.*<sup>660</sup> Damit stellte Peter Weiss eine Beziehung zwischen Faschismus<sup>661</sup> und „Dritter-Welt“-Problematik her.<sup>662</sup>

Die ersten Pressestimmen, die sich 1967 in Italien vernehmen ließen, waren bemerkenswert positiv. Bruno Argenziano etwa, Kritiker der konservativen Theaterzeitschrift IL SIPARIO, sprach anlässlich der Uraufführung in Stockholm von einer einzigartigen Bühnenwirksamkeit des Werkes: *Immediatezza del linguaggio, carica polemica del testo. Scarno, addirittura protocollare nella sua destinazione documentaristica di accusa, politica, questo primo musical dell'autore tedesco si rivela di una singolare validità scenica.*<sup>663</sup> Lodovico Mamprin, Kritiker der ITALIA, verkündete nach der deutschen Erstszenierung im Rahmen der Berliner Festwochen in seinem Artikel „Il teatro politico nelle due Berlino. Un autentico successo di Peter Weiss col 'Canto dei Popanz nella Lusitania““, Peter Weiss sei der einzige Schriftsteller, dem es gelinge, innerhalb des Genres tatsächlich Theater zu machen und Poesie

---

<sup>659</sup> Vorwort von G. Magnarelli. Peter Weiss: *Cantata ...* L. c. Vgl. auch Attilio Mauro Caproni. L. c.: *La prima piece decisamente politica di Peter Weiss l'avremo nel '67 con „Gesang vom Lusitanischen Popanz“, subito seguita nello stesso anno da „Discorso sul Vietnam“*.

<sup>660</sup> Peter Weiss: *Notizbücher 1960-1971*. Zweiter Band. Frankfurt am Main 1982. S. 397.

<sup>661</sup> Vgl. dazu Peter Weiss: *Die Luftangriffe der USA am 21.11.1970 auf die Demokratische Republik Viet Nam*. In: *Rapporte 2*. Frankfurt am Main 1971. S. 132 f.

<sup>662</sup> Vgl. dazu Rüdiger Sareika: *Peter Weiss' Engagement für die „Dritte Welt“*. In: Peter Weiss. Hrsg. von Rainer Gerlach. Frankfurt am Main 1984. S. 250.

<sup>663</sup> Bruno Argenziano. In: *SIPARIO*. Nr. 252. 1967.

zu schreiben. Während Grass und Hochhuth versagten, habe Weiss mit einem schwierigen Thema das politische Theater erneut bestätigt: *Se Hochhuth al suo secondo lavoro è crollato, tanto che la critica berlinese lo demolisce, Peter Weiss è stato una conferma. Ed è molto significativo che si tratti di una conferma con un tema che non concedeva molto.* „Canto del Popanz della Lusitania“ *Se nella struttura delle brevi scene successive ricorda „Die Ermittlung“, nella sostanza si rilaccia al realismo fantastico del „Marat-Sade“.* (...) *Si tratta di uno spettacolo di una bellezza e di una efficacia straordinarie. (...) il testo è di grande lirismo, (...) è davvero bello (...).* Teatro politico a tutto spiano a Berlino. (...) *Questo genere di teatro, nella città dove operò per tanti anni Piscator, interessa ancora moltissimi, appassiona. Ma a patto che sappia andare oltre gli schemi, che sia davvero teatro, poesia. E in questo senso sembra per ora riuscirci solo Peter Weiss. Grass ed Hochhuth sono falliti.* „Il Vicario“ *continua a essere stancamente rappresentato – i motivi sono ovvii.*<sup>664</sup> Corrado Augias äußerte 1968 im ESPRESSO anlässlich der amerikanischen Aufführung des „Negro Ensembles“ in New York anerkennend, Weiss habe aus Nichts Theater gemacht und zugleich einen Großteil der westlichen Welt zur Rechenschaft gezogen. Seit langer Zeit habe keine Uraufführung mehr so brennende und kontrastierende Reaktionen bewirkt: *Un lungo oratorio laico e brechtiano, ostinato e provocatorio, che prende spunto dalla dominazione coloniale portoghese in Angola e Mozambico per coinvolgere buona parte del mondo occidentale, Europa e Amerika, in un gioco di atroci responsabilità. Questa volta dopo „Marat-Sade“ e „L'istruttoria“, Weiss ha fatto teatro con niente: uno stralcio di discorso, un articolo di regolamento, un'usanza locale, pretesti che sarebbero parsi fragili o inadeguati ai testi populistici di fine secolo. Si arriva all'estremo di una scena montata unicamente sulla scansione ritmica di cifre, medie statistiche e titoli di società per azioni: Union Minière, Società Agricola Angolana, First National City Bank. Eppure da molto tempo una prima teatrale non suscitava reazioni così accese e contrastanti, né preoccupazioni più profondi.*<sup>665</sup> Im Gegensatz zur deutschen Kritik, die dem Werk poetische Kraft absprach, lobte die italienische Presse neben der politischen Aussagekraft zunächst auch die Sprache, Schönheit, Phantasie und Überzeugungskraft des Stückes.

---

<sup>664</sup> Lodovico Mamprin. In: L'ITALIA. 14.10.1967. Zum Premierenabend schrieb er: (...) *attori semplicemente fantastici. (...) grande lirismo e davvero bello. Uno spettacolo che, per quanto di argomento epico, è stato proposto in chiave lirica, fantastica, con una regia svelta, precisa che ha tenuto il pubblico avvinto dal principio alla fine, cavandone anche molti applausi a scena aperta.* Die deutschsprachige Erstaufführung fand am 6. Oktober 1967 in der Westberliner Schaubühne am Halleschen Ufer statt.

Der Titel des Werkes wird von den italienischen Kritikern immer wieder unterschiedlich übersetzt: „Il canto dello stregone lusitano“. Bruno Argenziano. L. c.; „Trombonata di un mostro lusitano.“ Luciano Cirri. L. c.

Doch bereits ein Jahr später lassen sich kritische Kommentare derselben Rezensenten und Zeitschriften vernehmen. Das Gastspiel von Hans Anselm Perten mit dem Rostocker „Volkstheater“ im „Berliner Ensemble“ habe keine Begeisterung hervorgerufen, kommentierte nun Lodovico Mamprin. Nach einer gründlichen Lektüre des Werkes und dem Besuch zweier exzellenter Aufführungen<sup>666</sup> frage man sich, ob das Werk tatsächlich so mitreißend sei: (...) *non saremmo pronti a giurare sulla efficacia del „Popanz“, proprio per la difficoltà che incontra ognuno nel realizzare il proprio e per quella maligna sapienza di Peter Weiss nell'offrire la possibilità di fare uno spettacolo decisamente contemporaneo, addirittura al corrente con le ultime esperienze. (...) se si tratti davvero di un testo entusiasmante.*<sup>667</sup> Im SIPARIO wurde, nachdem dort zwei Jahre zuvor in höchsten Tönen geschwärmt worden war, anlässlich der italienischsprachigen Erstszenierung 1969 eine niederschmetternde Kritik veröffentlicht: Totale Langeweile!, hieß es. Der Abscheu erleichtere nicht, einen derart nichtigen und aufwieglerischen Text zu rezensieren. Wolle man sich nicht übergeben, sollte man frühzeitig den Saal verlassen. Enthülle der Autor, dass die tatsächlichen Herren der portugiesischen Provinzen jenseits des Meeres die Vereinigten Staaten seien, sei das Publikum bereits unter die Stühle geglitten, usw.: (...) *mostro focomelico partorito dalla mentalità borghese tedesco-italica.*<sup>668</sup>

Corrado Augias sprach schließlich im L'ALTRA ITALIA von unerhörten Scheußlichkeiten des Textes/*inaudite brutture del testo di Weiss*, von Propaganda und Infantilismus und von einer *riunione da parrocchia*.<sup>669</sup>

Wie kam es zu dieser Wendung? Kurz vor dem Erscheinen der Buchausgabe des „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ präsentierte der jüdisch-italienische Regisseur Virginio Puecher am 25. Februar 1967 im Palazzo dell'Esposizione in Pavia seine Aufsehen erregende Mammut-Inszenierung des Holocaust-Dramas „Die Ermittlung“. Die ungeheuerliche Sprengkraft, die diese Darbietung auslöste – Peter Weiss avancierte auch in Italien zu dem Nachkriegsdramatiker Europas – nahm mit Sicherheit Einfluss auf die Rezeption des „Gesang

---

<sup>665</sup> Corrado Augias. In: L'ESPRESSO. 14.1.1968. S. 11. Ein Kritiker der New York Times habe geschrieben: Als Amerikaner und weißer Mann habe ich mich während eines großen Teils der Aufführung geschämt, und das passiert nicht oft im Theater.

<sup>666</sup> Er bezieht sich auf die Inszenierung der Berliner Schaubühne und die Genfer Aufführung des „Théâtre de l'Atelier“.

<sup>667</sup> Lodovico Mamprin. In: L'ITALIA. 30.10.1968.

<sup>668</sup> Rodolfo Wilcock. In: SIPARIO. April 1969: *Non è detto che il ribrezzo renda entusiasmante il compito di recensire un testo così inane e rivoltante (...) Conviene appunto lasciare la sala un quarto d'ora almeno prima della fine, perché quel malessere non sfoci nel vomito, quando tra accorti balletti e seducenti cantanti l'autore muta bersaglio per rivelare a un pubblico ormai quasi interamente scivolato sotto le poltrone che i veri padroni delle province portoghesi d'oltremare – Guinea, Angola e Mozambico – sono gli Stati Uniti.*

vom Lusitanischen Popanz“, so dass das eher bescheidene Werk geradezu mit hemmungsloser Begeisterung aufgenommen wurde. Italien befand sich geradezu in einer „Weiss-Euphorie“. Bei genauerer Betrachtung dann, hielt das Werk einem Vergleich mit den früheren Werken des Autors nicht stand. Der „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ konnte weder mit der strengen, zur Poesie gewordenen Dokumentation der „Ermittlung“, noch mit der theatersprachlichen Genialität des „Marat/Sade“ konkurrieren. Außerdem lag nach den zwei exzellenten Inszenierungen der „Ermittlung“ und des „Marat/Sade“ durch das „Piccolo Teatro“ von Mailand, die Messlatte hoch.

Hinzu kam, dass Strehler in seiner Inszenierung vom 25.3.1969 einen eindeutig marxistischen Interpretationsansatz wählte und Anspielungen auf Verwicklungen Italiens in die Kolonialpolitik einarbeitete, was insbesondere unter den konservativen Kritikern heftige Kritik hervorrief.

So folgte nach einer zweiten intensiven Auseinandersetzung von Seiten der italienischen Kritiker anlässlich der Inszenierung von Giorgio Strehler eine Korrektur ihres Urteils zum Negativen hin.

Wie im Folgenden zu sehen sein wird, steht im Vordergrund der Inszenierungsbesprechungen immer auch der „Maestro“ des italienischen Theaters mit seiner künstlerischen und politischen Entwicklung.

Im September 1968 trug das Mailänder Studentenensemble „Compagnia dei quattro“ erstmals Textpassagen des Werkes vor. In Zusammenarbeit mit Franco Cuomo<sup>670</sup> lieferte es auf dem Festival der Biennale in Mestre im „Teatro Corso“ eine zwischen „Historie“ und „Hanswurstiade“ angesiedelte Collage aus Dokumenten und Zitaten von Cohn-Bendit, Mauro Rostagno, Mao, Marcuse, Peter Weiss, Artaud, Camilo Torres, Che Guevera und Auszügen aus „Lettera a una professoressa“.<sup>671</sup> Diapositive von Tabellen mit statistischen Daten, Graffiti sowie Aufnahmen französischer und italienischer Demonstranten begleiteten die Lesung. Das Resultat war ein Glaubensbekenntnis an die Studentenbewegung, doch, so kommentierte Franco Quadri,<sup>672</sup> ohne Wirkung: (...) *la comunicazione col pubblico, è destinato ancora una volta ad essere catechizzato ex cathedra.*<sup>673</sup>

---

<sup>669</sup> Corrado Augias. In: L'ALTRA ITALIA. Juli 1969.

<sup>670</sup> Autor von „Il caso Matteotti“ (1968).

<sup>671</sup> Das Stück wurde von der Schule in Barbiana geschrieben.

<sup>672</sup> Mitglied der Organisation der Zusammenkunft in Ivrea 1967.

<sup>673</sup> Franco Quadri: In: La politica del regista. Il teatro 1967-1979. Milano 1980. S. 193. Franco Enriquez e Compagnia dei Quattro. Mitglieder: Franco Cuomo, Franco Enriquez, Emauele Luzati, Giancarlo Chiaramello, Valeria Moriconi, Tino Carraro, Renzo Montagnani, Adriana Innocenti, Silvana De Santis, Umberto Ceriani,

Die erste szenische Darbietung in Italien folgte am 20. Oktober 1968 durch das Genfer „Théâtre de l'Atelier“ im „Gobetti“.<sup>674</sup> Das Turiner „Stabile“ eröffnete mit dieser Interpretation des „Chant du fanteche lusitanien“ das Programm „Incontri del lunedì“ – ein Programm, das sich zeitgenössischen Autoren verpflichtete.

Die Regie des politischen Kabarett mit musikalischer Untermalung von Guy Bovet führte Francois Rochaix. Die Inszenierung wurde gut aufgenommen, sie sei einfallsreich, stilistisch präzise und erstklassig, lobte etwa Gian Maria Guglielmino.<sup>675</sup>

Obwohl das Mailänder „Piccolo Teatro“ die italienischsprachigen Aufführungsrechte für den „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ bereits 1967 erworben hatte,<sup>676</sup> wurde das Stück erst knapp zwei Jahre nach der deutschen Premiere an der Berliner Schaubühne (6.10.1967) in Italien aufgeführt. Allerdings nicht wie erwartet durch das Mailänder „Piccolo Teatro“, sondern durch den noch unbekanntenen „Gruppo Teatro e Azione“.

Die Presse kommentierte, es sei bezeichnend, dass ein international anerkanntes Stück erst zwei Jahre nach der Weltpremiere in Italien inszeniert werde. L. Mamprin schrieb: „*Popanz ha invaso il mondo*. Seit der Welturaufführung im Scalatheater in Stockholm scheine eine Art *Popanzmanie* ausgebrochen zu sein. *Quest'opera è stata rappresentata dappertutto*. Die Tatsache, dass dieses Werk in Italien zuletzt rezipiert werde, überrasche jedoch nicht: *[È] diventata una amara abitudine*.<sup>677</sup>

Im Mai 1968 gab es, wie in Paris auch in Bologna, Mailand, Rom und Turin auf den Straßen und öffentlichen Plätzen, in Schulen, Universitäten und Kirchen *una festa dello spirito*. Die Ereignisse des französischen Mai hatten auf Italien übergegriffen. Man suchte nach neuen Möglichkeiten eines kollektiven Lebens, Unabhängigkeit von Staat und Bürokratie. Wie Giulio Scabia feststellte, infizierte diese Stimmung auch das Theater: (...) *il mese di maggio*

---

Alberto Gagnarali, Piero Nuti, Giuseppe Pambieri, Giovanna Pelizzi, Ireneo Petruzzi, Alfredo Piano, Giuditta Saltarini, Carlo Valli, Luciano Virgilio.

<sup>674</sup> Regie: Francois Rochaix.

<sup>675</sup> Gian Maria Guglielmino. In: LA GAZZETTA DEL POPOLO-Torino. 21.10.1968: (...) *carica pungente attraverso certe sue apparenti morbidezze, un significato lucido e incisivo al di là di certa sua gradevole finezza: uno spettacolo, in conclusione, che nella fertilità delle sue invenzioni e nel suo preciso segno stilistico testimonia una classe teatrale di prima ordine*. Vgl. auch Augusto Romano. In: L'ITALIA. 23.10.1968.

<sup>676</sup> Vgl. anonym. In: L'UNITÀ. 17.11.1967; Notizen zur Inszenierung des „Lusitanischen Popanz“ von Giorgio Strehler aus dem Archiv des „Piccolo Teatro“ in Mailand.

<sup>677</sup> Lodovico Mamprin. L. c.



1968 ha provocato una crisi del teatro: che ha reso impossibile il ritorno a certe formule codificate ed ha aperto delle vie nuove.<sup>678</sup>

Die Theaterschaffenden suchten nach neuen Wegen, lösten sich von den etablierten Strukturen und traten mit experimentellen Gruppen an die Spielfläche. Auch der renommierte Regisseur Giorgio Strehler erlebte diesen Moment, in dem revolutionäre Stücke in Mode kamen,<sup>679</sup> viel von Selbstverwaltung und Theaterkollektiven gesprochen wurde und die Bezeichnungen „teatro oratorio“, „teatro inchiesta“, „teatro cronaca“, „teatro dibattito“, „teatro comico“, „teatro fantastico“, „teatro rivoluzionario“, „teatro documento“, „giornalismo teatrale“ oder „teatro guerriglia“ durch die Zeitschriften geisterten.

#### 2.4.1. „Gruppo Teatro e Azione“, 1969

Am 19.7.1968 ging eine Schlagzeile durch die Presse, die das italienische Theaterpanorama in Aufruhr versetzte: Giorgio Strehler hat sich vom „Piccolo Teatro“ getrennt.<sup>680</sup> Nach 25jähriger Theateraktivität und über 150 Inszenierungen verließ Italiens bedeutendster Regisseur des Nachkriegstheaters, bekannt durch seine Goldoni- und Brecht-Interpretationen,<sup>681</sup> das Mailänder „Piccolo“ *con gesto clamoroso*, wie Gian Maria Guglielmino kommentierte.<sup>682</sup> Es handelte sich um einen Akt der Polemik gegen das System der Teatri Stabili, das sich nicht zuletzt durch sein Werk und Beispiel gegründet hatte.<sup>683</sup>

So zog er sich aus seiner vorrangigen Position am „Piccolo Teatro“ zurück, schlug unmittelbar folgende Stellenangebote am „National Theatre“ in London und am „Berliner

---

<sup>678</sup> Giuliano Scabia. In: RENDICONTO. Nr. 26/27. Januar 1974; Giuliano Scabia. In: GIOVANE CRITICA. Nr. 19. 1968/69. Giuliano Scabia forderte 1968 vor dem Hintergrund der gescheiterten sowjetischen Revolution ein revolutionäres Theater, als Alternative zum traditionellen. Ein Theater, außerhalb der etablierten Strukturen, aber auch außerhalb der alternativen Case del Popolo, oder den Festen der UNITÀ und der „Camere del lavoro“: *La rivoluzione culturale deve correre parallelamente alla rivoluzione politica, altrimenti si dissolve. Fare uno spettacolo in una casa del popolo oggi non è molto diverso che farlo in un teatro tradizionale. Tutte le forme di comunicazione culturale si inscrivono all'interno del sistema. (...) il fallimento della rivoluzione sovietica coinvolge tutta la sinistra italiana (...) soprattutto la sinistra ufficiale (...) l'intellettuale militante di base, non più privilegiato dalla presenza di un partito che pensa per lui (...) deve reimparare la lotta politica in propria. Gli istituti ufficiali della sinistra sembrano colpiti dalla paralisi. Non hanno più argomenti. Lo spazio della lotta, da tempo, si è spostato altrove. A questo punto è possibile che torni buona un'arte politica. Non più apologetica, appoggiata ai partiti e in particolare al partito comunista, ma pienamente autonoma – come strumento di penetrazione per costruire una nuova fase della lotta.*

<sup>679</sup> Corrado Augias. L. c. Eines der aufsteigenden Phänomene 1969 war das „Teatro rivoluzionario“. Klassiker, wie Büchners „Woyzeck“ dienten uminterpretiert dem Anspruch „revolutionäre Subkultur“ zu machen.

<sup>680</sup> Paolo Grassi. Quarant'anni palcoscenico. L. c.

<sup>681</sup> Giorgio Strehler e il suo teatro. Roma 1997. A cura di Federica Mazzocchi und Alberto Bentoglio.

<sup>682</sup> Gian Maria Guglielmino. In: LA GAZZETTA DEL POPOLO-Torino. 25.3.1969.

<sup>683</sup> Strehler gründete 1947 das erste Teatro Stabile, das Mailänder „Piccolo Teatro“, dessen Leitung er sich mehr als zwei Jahrzehnte mit Paolo Grassi teilte.

Ensemble<sup>684</sup> aus und gründete noch im Herbst 1968 mit einem Text von Weiss und einem Gorkij<sup>685</sup> im Beckett'schen Stil in der Tasche den „Gruppo Teatro e Azione“.<sup>686</sup> Arturo Lazzari kommentierte das Ereignis am Tage nach der italienischen Premiere des „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ folgendermaßen: *C'era, dunque, a Milano un grande regista. Meschini interessi politici e amministrativi, cecità e ignoranza (parliamo dei colpevoli veri: della Giunta di centro-sinistra; quanto a noi comunisti, ne siamo indenni) lo hanno „costretto“ ad andarsene dal Piccolo Teatro. L'altra sera, alla „prima“ della Cantata del mostro lusitano, gli è stato chiesto a gran voce di tornare.*<sup>687</sup>

Bereits im Namen der Gruppe fand das ambitionierte Programm eines Volkstheaters Ausdruck, das Bertolt Brecht zum Ausgangspunkt seiner Arbeit wählte.<sup>688</sup> Als Instrument „revolutionärer Arbeit“ sah der „Gruppo“ seine Aufgabe in der Veränderung des Theatersystems und der italienischen Gesellschaft.<sup>689</sup> Theatrales und politisches Handeln waren gleichermaßen von Bedeutung: (...) *dimostrazione concreta di possibilità di azione teatrale e politica, politica di teatro e politica di vita.*<sup>690</sup> Auf dem Spielplan standen politische Stücke. Zugleich sollte durch niedrige Eintrittspreise und populäre Aufführungsorte, im

---

<sup>684</sup> Vgl. Irene Arconti. In: PARAGONE-Firenze. April 1969. S. 161: (...) *ha rifiutato i posti senatoriali che li offrivano - dal National Theater al Berliner Ensemble (...).*

<sup>685</sup> Maksim Gorkij war der Begründer des literarischen sozialistischen Realismus.

<sup>686</sup> Die Gruppe bestand aus 25 Mitgliedern. Ursprünglich versuchte Strehler, Interpreten unterschiedlicher Herkunft wie Gian Maria Volente, Paolo Villaggio (Kabarettist aus Genua), Enzo Jannaci (*cantautore*), Carmelo Bene, Carmen Scarpitta und Maria Monti für das Cast zu gewinnen. Doch Paolo Villaggio bekam Angebote für lukrative Fernsehauftritte, und Volente ging kurz nach Probenbeginn wegen ideologischer Meinungsverschiedenheiten. Bühnendiva Milva hingegen verzichtete auf lukrativste Liederabende und schloss sich der Gruppe an.

<sup>687</sup> Arturo Lazzari. In: L'UNITA-Milano. 1.5.1969. Arturo Lazzari: Età di Brecht. Milano 1977. S. 292-294.

<sup>688</sup> In seinen privaten Notizen hielt Strehler fest: Einziger fester Bezugspunkt in der zeitgenössischen Dramaturgie sei die Theaterarbeit Brechts: *Si. Ancora Brecht. E non per „comodità“, o per „abitudine“ o per una specie di troppo voluto coerenza. Ma per due ragioni „principali“, di fondo, tra altra la prima: il valore estetico permanente, al di là e al di qua della moda o della contramoda. La seconda: la convinzione delle necessità e della attualità del lavoro di teatro brechtiano (attualità e necessità di metodologia e di ideologia, nel nostro mondo, quello di oggi e non quello di ieri.) (...) La problematica teatrale brechtiana è ancora uno, se non l'unico „punto fermo“ della drammaturgia contemporanea. Ed è aperta sul domani. (...) nostro piccolo gruppo di teatro ha deciso di iniziare la sua storia proprio prendendo Brecht come „punto di partenza“. Così il progetto di allestire il fantoccio di P. Weiss.* Notizen von Strehler zur Inszenierung des „Lusitanischen Popanz“ aus dem Archiv des „Piccolo Teatro“ in Mailand. Der 1934/35 veröffentlichte Aufsatz „Fünf Schwierigkeiten für den, der die Wahrheit schreibt“ in der antifaschistischen Zeitschrift „UNSERE ZEIT“, in dem Brecht Sinn und Zweck von Poesie als politische Waffe erklärt, war im Programmheft zur Inszenierung des „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ abgedruckt. Vgl. Programmheft zur Inszenierung des „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ durch den „Gruppo Teatro e Azione“ in der Spielzeit 1969. In: Archiv des „Piccolo Teatro di Milano“; Giorgio Strehler: Per un teatro umano. Hrsg. von Sinah Kessler. Milano 1974. S. 135-136. Dem Anspruch des Theaters als „pubblico servizio“ hat Strehler mit der Realisation des Werkes Brechts am besten Genüge geleistet. Auch Peter Weiss bezieht sich in seiner berühmt gewordenen Weimarer Rede vom 19.5.1965 auf diesen Aufsatz Brechts, der für ihn verbindlich war.

<sup>689</sup> Albero Blandi. In: LA STAMPA-Torino. 25.3.1969.

<sup>690</sup> Giulio Cesare Castello. In: BIANCO E NERO. März/April 1969.

Namen einer *politica culturale popolare*, eine demokratische Verbreiterung der Publikumsbasis bewirkt werden.<sup>691</sup>

Als Strehler nun sein „Come Back“ 1969 mit diesem neuen theaterpolitischen Programm und dem „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ von Peter Weiss ankündigte, löste das hohe Erwartungen aus. In einem Moment der Orientierungslosigkeit – es war nicht abzusehen, welche Richtung das Theater einschlagen würde – hoffte man auf ein neues sozialpolitisches Engagement und stilistische Innovationen.<sup>692</sup> In diesem Sinne kündigte etwa Alberto Blandi die Inszenierung zunächst als eines der bedeutendsten Stücke der Saison an: *Lo spettacolo si annuncia uno dei più significativi della stagione per la personalità del regista e per le esperienze che egli rappresenta – ampiamente rimaneggiato il testo originale.*<sup>693</sup>

Am 10.2.1969 begannen die Proben in der Via della Vittoria, in einer alten, zum Teatrino der „Accademia d'arte drammatica“ umfunktionierten Kirche im Zentrum Roms.

Die Hauptstadt, damals Zentrum für das „Teatro di avanguardia e di rottura“, bot mit ihren zahlreichen verlassenen Kellern, unterirdischen Gewölbehallen, Magazinen und säkularisierten Kirchen experimentellen Gruppierungen viel Raum.

Strehler entwickelte ein Bühnenkonzept, das ihm eine schnelle Verbreitung seiner Ideen erlauben sollte.<sup>694</sup> Die einfach gestaltete Bühne war mühelos an beliebigen Spielstätten montierbar: Eine aus Brettern aufgeschlagene Plattform, im Zentrum ein Popanz aus Schrott. Strehler: *Vedo la nostra pedana. La possiamo montare dovunque. E la monteremo dovunque. Anche in una piazza o in una sala qualunque. Il resto ci serve poco.*<sup>695</sup>

Der Popanz, die Verkörperung Antonio Salazars und seines Regimes, war den Regieanweisungen entsprechend aus Abfallprodukten der westlichen Zivilisation konstruiert.<sup>696</sup> Die Materialien, schrieb Strehler, seien *Fetische der weißen Rasse.*<sup>697</sup> Auf der drohend nach vorn gerichteten Pranke des einarmigen Monsters saß ein Baseball-Handschuh.

---

<sup>691</sup> Notizen zur Inszenierung des „Lusitanischen Popanz“ von Strehler aus dem Archiv des „Piccolo Teatro“ in Mailand.

<sup>692</sup> Vgl. Renzo Tian. In: IL MESSAGGERO. 26.3.1969.

<sup>693</sup> Alberto Blandi. L. c. Vgl. auch Bruno D'Alessandro. In: GIORNALE DELLO SPETTACOLO. 5.4.1969 (...) *senza dubbio uno degli avvenimenti teatrali più importanti di questa stagione.*

<sup>694</sup> Ziel war, ganz nach den Vorstellungen des Autors, in Schulen, Sportarenen, auf Straßen, Marktplätzen, in Off-Theatern und in der Provinz aufzutreten.

<sup>695</sup> Das Eingangs-Bühnenbild sowie die Musik griffen das Bühnenbild seiner letzten Inszenierung am „Piccolo“ der „Giganti della Montagna“ von Pirandello auf. Mit diesem Werk resümierte Pirandello am Ende seines Lebens, dass die Menschheit ‚taub‘ für Kunst sei.

<sup>696</sup> Kanister, Strohsäcke, Zahnräder, Eisenschrott, Schlacke, Konservenbüchsen, Porzellan, Motor- und Waschmaschinenteile, Glühbirnen und Autoplanen bildeten den Korpus.

Auf seinem Körper stand ein großes L für Lusitanien. Über dem Gesicht – ein ausgespartes Visier – steckte ein Polizeihelm, unter dessen Saum ein Mikrofon. Eine dunkle metallene Stimme donnerte autoritär und bedrohlich die amerikanisch-imperialistischen Phrasen, Stoßgebete der weißen „Zivilisatoren“ aller Zeiten und aller Länder, kommentierte A. Savioli.<sup>698</sup> Für Strehler verkörperte der Popanz die weiße Zivilisation mit ihren Pissoirs und kurzlebigen Kanons.<sup>699</sup>

Das Werk der „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ bietet keine geschlossene Dramenvorlage. Vielmehr stellt es einen „szenischen Vorschlag“ dar, der Regisseuren und Schauspielern die Möglichkeit gibt, das Bühnenmaterial sowohl aus ästhetischer als auch politischer Sicht neu zu erfinden. Die im Text aufgestellten historischen und geographischen Bezugspunkte können und sollen auf die an den Aufführungsorten gesellschaftlich wirkenden Kräfte zugeschnitten werden.<sup>700</sup>

Wie Odoardo Bertani formulierte, liefert Weiss mit diesem Stück ein *poetisch szenisches Ereignis*: *La „poesia“ qui non è data, ma è possibile. Non è data la poesia romanticamente intesa (...) ma è ipotizzabile un corpo poetico lucido, un evento poetico scenico. Si tratta quindi di una opera aperta, in misura ben maggiore di quanto non lo sia come copione, agli uomini e al tempo, Weiss ha per così dire consegnato la sua opera al teatro.*<sup>701</sup> Auch im Vorwort der italienischen Werkausgabe wird das Stück expressis verbis nicht als Drama im klassischen Sinne, sondern als ein Theaterstück, das erst auf der Bühne entsteht, angekündigt: *(...) dal punto di vista teatrale è interessante rilevare come la Cantata sia uno spettacolo costruito in scena, cioè un'azione scenica e non già, secondo la tradizione, una imitazione scenica.*<sup>702</sup> Erst in der szenischen Realisierung entfaltet sich das Werk vollends.

---

<sup>697</sup> Notizen zur Inszenierung des „Lusitanischen Popanz“ von Strehler aus dem Archiv des „Piccolo Teatro“ in Mailand.

<sup>698</sup> Aggeo Savioli. In: L'UNITÀ. 26.3.1969. Die Konstruktion von Ezio Fregerio regte die Phantasie der Kritiker an. Placido Cesareo. In: IL GIORNALE DI SICILIA-Palermo. 26.3.1969: (...) *orco, mostro, fantasma, spaventapasseri, fantoccio, totem, idolo*; V. b. In: OGGI ILLUSTRATO. 14.5.1969: (...) *moderno Lucifero: simbolo del potere bianco schiavista*; De Chiara, Ghigo. In: Avanti! 26.3.1969: (...) *supermann stravitaminizzato*; Raul Radice. In: CORRIERE DELLA SERA. 26.3.1969: (...) *regolatore traffico*; Gian Maria Guglielmino. In: LA GAZZETTA DEL POPOLO-Torino. 26.3.1969: (...) *mostro-supereuropeo*; u. s. w.

<sup>699</sup> Notizen zur Inszenierung des „Lusitanischen Popanz“ von Strehler aus dem Archiv des „Piccolo Teatro“ in Mailand: (...) *la civiltà bianca con i suoi pissoir ed i suoi canoni che funziona ancora per poco. Sotto il suo mantello di sangue.*

<sup>700</sup> Zunächst hatte Peter Weiss das Stück ganz ohne Bühnenanweisungen geschrieben. In den Notizbüchern 1960-1971. Zweiter Band. L. c. S. 527 schrieb Peter Weiss: *Dieses Stück (Popanz) wurde ohne Bühnenanweisungen geschrieben. Die Absicht war, in der praktischen Theaterarbeit die Form zu finden, die zu dem Text paßte.*

<sup>701</sup> Odoardo Bertani. In: AVVENIRE. 26.3.1969. Vgl. auch Antonio Pierantoni. In: POLITICA-FIRENZE. 13.4.1969.

<sup>702</sup> Vorwort zu Peter Weiss: Cantata ... L. c.

Auch Giorgio Strehler begriff das Werk als offenen Text: (...) *un testo totalmente libero, totalmente „aperto“, totalmente pieno di sollecitazioni, ma „senza rete“, senza sostegno. Nemmeno l'aiuto della poesia.*<sup>703</sup> Im Frühjahr 1968 traf er sich mit Peter Weiss in Berlin, der ihm erklärte, sein eigenes Stück erinnere ihn an Humor, Phantasie und Freiheit der „Commedia dell'arte“,<sup>704</sup> wobei Strehler *impegnata* hinzufügte, eine engagierte „Commedia dell'arte“ mit klarer ideologischer Position.<sup>705</sup> Erst später, wie aus seinen Notizen zur Inszenierungsarbeit ersichtlich wird, begriff Strehler die Bedeutung seiner Worte.<sup>706</sup> So verfolgte er den offenen Charakter des Werkes in doppelter Hinsicht: in ästhetischer und politischer. Nackte nüchterne Dokumentation sei zu Poesie geworden, kein schönes und kein 'fertiges' Schauspiel, es solle sich an jedem Abend wandeln.<sup>707</sup> Die Premiere sollte nicht ein zum Abschluss gebrachter Inszenierungsprozess sein, sondern der Anfang einer öffentlichen Theaterwerkstatt. So entstand ein Aktionstheater, allerdings nicht im Sinne des Living-Theaters, Brooks oder Grotowskys, das eine direkte Umsetzung psychischer Impulse zum Ziel hatte, sondern ein Aktionstheater das eine politische Linie verfolgt; eine engagierte „Commedia dell'arte“, *ideologisch präzise (...), in ihren Einzelheiten aber andeutend.*<sup>708</sup> Benutzte Strehler für Brecht dieselben Konzepte, die er für Goldoni verwandte, so setzte er in Weiss beide um. Theater als *cosa legata al mondo, Teatro e mondo insieme*. Brecht und Goldoni in Weiss vereint.<sup>709</sup>

---

<sup>703</sup> Notizen zur Inszenierung des „Lusitanischen Popanz“ von Strehler aus dem Archiv des „Piccolo Teatro“ in Mailand: *Weiss ci ha dato nelle mani (...) qualcosa di più di una traccia e qualcosa di meno di un dramma o di un oratorio laico come pure è stato giustamente definito (...) una cosa nuda (...) testo estremamente aperto, mobile, incerto, compiuto in certe parti ma incompiuto in altre (...). Una proposta di spettacolo, (...) non-poesia, cosa nuda. (...) Noi tutti abbiamo cercato di dare vita a uno spettacolo 'libero', composito, vario, perfino scorretto, pieno di citazioni, pieno di invenzioni magari arbitrarie. Abbiamo cercato di realizzare non 'lo spettacolo' che risolve tutto, il punto fermo per la drammaturgia di domani o di oggi, ma semplicemente 'uno' spettacolo, uno studio al vivo di uno spettacolo. Senza cadere possibilmente nel 'pastiche', dico possibilmente, perché il 'collage' ha sempre dietro di sé l'agguato del 'pastiche'. È proprio questa la caratteristica del nostro lavoro: di non essere completo, di non voler quasi esserlo, di volersi proporre continuamente come materiale di lavoro, per il domani.*

<sup>704</sup> Vgl. Giorgio Strehler: Un cadavere nella stiva. In: Programmheft. L. c. In einem Interview mit Giorgio Polacco, das sowohl im Anhang der deutschen Erstausgabe als auch im Programmheft zu Strehlers Inszenierung abgedruckt ist, sagte Weiss: *Die Stockholmer Aufführung hat in keiner Weise „Modellcharakter“. (...) Aber ich kann mir sehr wohl ein anderes, viele andere vorstellen: zum Beispiel ein derbes, lebhaftes, starkes, einfaches Jahrmarktstheater.* Giorgio Polacco: Paesi sottosviluppati e mondo rivoluzionario. In: Programmheft. L. c.

<sup>705</sup> Vgl. Giorgio Strehler: Un cadavere nella stiva. In: Programmheft. L. c. In einem Fernsehinterview erklärte Strehler noch einmal: *Una commedia dell'arte intesa nel senso della libertà concessa all'interprete, che però vuole dire alcune cose, e vuol dirle alla gente divertendo.* Strehler im Interview mit Giancarlo Giannetti. In: CITTÀ NUOVA. 25.4.1969.

<sup>706</sup> Vgl. Notizen zur Inszenierung des „Lusitanischen Popanz“ von Strehler aus dem Archiv des „Piccolo Teatro“ in Mailand; Giorgio Strehler. Für ein menschlicheres Theater. Hrsg. von Sinah Kessler. Frankfurt am Main 1977. S. 207 f.

<sup>707</sup> Strehler, Giorgio: Un cadavere nella stiva. In: Programmheft. L. c. S. 18-24.

<sup>708</sup> Giorgio Strehler. Für ein menschlicheres Theater. Hrsg. von Sinah Kessler. Frankfurt am Main 1977. S. 208:

<sup>709</sup> Die leichtfertige Bezugnahme von Peter Weiss auf Goldonis „Commedia dell'arte“ rief Kritik hervor. Zwar biete der Text Regisseuren und Schauspielern Rohmaterial für eine Darbietung, erreiche aber nicht die zügellose

Der Gedanke, der der Inszenierung zu Grunde lag, war laut Strehler nicht weit entfernt von Sartres im Vorwort zu dem Buch „Die Verdammten der Erde“ von Frantz Fanon formulierter These,<sup>710</sup> das während des Algerienkrieges herauskam. Dort heißt es, die westliche weiße Zivilisation, ihre Kultur und Ideale, Paläste, Kathedralen, Industriestädte, Künste und Wissenschaften seien auf Jahrhunderten der Unterdrückung errichtet: auf Raub, Völkermord, Zerstörung von Zivilisationen, auf 2500 Jahren Barbarei.<sup>711</sup> Peter Weiss selbst berief sich auf Fanon in seinem Aufsatz „Enzensbergers Illusionen“ über die Ausbeutung der „Dritten Welt“. Dort verlieh er auch seiner idealistischen Haltung Ausdruck: *Indem wir uns soviel Kenntnisse wie möglich verschaffen über die Zustände in den von 'Reichen' am schwersten bedrängten Ländern, können wir diese Länder in unsere Nähe rücken und unsere Solidarität mit ihnen entwickeln.*<sup>712</sup> Diese Stellungnahme fand im Rahmen einer Kontroverse mit Hans Magnus Enzensberger statt, der im Gegensatz zu Weiss die Ausbeutung der „Dritten Welt“<sup>713</sup> nicht ausschließlich durch die kapitalistischen Staaten begründet sah, sondern als einer der ersten in der BRD den Nord-Süd-Konflikt, den er als Konflikt zwischen reichen und armen Ländern

---

Phantasie der C.D.A., ihre plumpen wie wirkungsvollen Einfälle: (...) *materiale grezzo offerto al regista e agli attori perché realizzano una forma di „teatro aperto“ (...)* Ma dov'è, qui, la sfrenata fantasia della commedia dell'arte? Dove sono, in questo lugubre testo infarcito di citazioni e di statistiche, in questo „collage“ faziosamente didascalico, le invenzioni, i sarcasmi, le illuminazioni, le „trovate“ sceniche, le grossolane ma efficaci invettive della commedia dell'arte? Parlando con Strehler, Weiss ha accostato la sua „Cantata“ all' „Arlecchino servitore di due padroni“. Accostamento imprudente, che avrà fatto sussultare, immagino, l'ombra di papà Goldoni. V. b. L. c. Ebenso äußerte sich E. Pagliarani, Theaterautor der Gruppe 63, des sprachlichen unpolitischen Sektors: (...) *il testo di Weiss è modesto, di un brechtismo notevolmente ridotto e riduttivo, soltanto dopo che non abbiamo potuto verificare, come nel nostro caso, né un'ipotesi di teatro azione comune, né di rinnovata commedia dell'arte. Perché non si può certo dire che questo mostro funzioni come un Arlecchino alla rovescia.* Elio Pagliarani. In: PAESE SERA. 26.3.1969. L. Cirri schrieb, nachdem Weiss vergeblich nach einem Funken formaler und technischer Neuheit gesucht habe, greife er schließlich zur „Commedia dell'arte“: *Prima di tutto ha raggranellato alcuno delle solite „idee fatte“ che hanno ancora due soldi di quotazione nei mercatini periferici, come la condanna del colonialismo, della violenza, e l'esaltazione della „negritudine“ in ogni sua sfumatura cromatica. Si è poi accorto, in una crisi di lucidità che si potesse definire teatrale; allora, ha rispolverato la tecnica del „collage-verità“, che, per fare un solo nome, John Dos Passaos aveva adottato, con ben altro vigore e intelligenza, sei or sette lustri or sono (...).* Luciano Cirri. L. c.

<sup>710</sup> Fanon analysiert, ausgehend von der Situation in Algerien, die Bedingungen der politischen und kulturellen Befreiung in den kolonisierten Ländern. Fanon propagiert die gewaltsame Befreiung als Reaktion auf die gewaltsame Unterdrückung.

<sup>711</sup> Vorwort von Jean Paul Satre. In: „Die Verdammten der Erde“ von Frantz Fanon. Frankfurt am Main 1968. S. 20-21.

<sup>712</sup> Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger. Eine Kontroverse. In: KURSBUCH 6. Frankfurt am Main 1966. S. 168.

<sup>713</sup> Weiss lehnte den Begriff „Dritte Welt“ ausdrücklich ab, da er auf einem Klassendenken beruhe. Stattdessen sollte man ihr jeden beliebigen Namen geben, der auf ihren *militanten, dynamischen explosiven* Charakter hinweise. Wie zum Beispiel *Welt des revolutionären Kampfes*. Denn aus diesen Ländern würden die Veränderungen der nächsten Jahre hervorgehen. Ja, man solle sogar die revolutionären Länder als *entwickelte Länder* und die Länder, die auf einem Klassendenken und der Ausbeutung beruhen, als *unterentwickelte Länder* bezeichnen. Vgl. Giorgio Polacco: *Unterentwickelte Länder und revolutionäre Welt. Eine Begegnung mit Peter Weiss*. In: *Gesang vom Lusitanischen Popanz*. Frankfurt am Main 1974. S. 87 f.

definierte, als den bestimmenden Konflikt der Gegenwart ins Bewusstsein rief.<sup>714</sup> Strehler bewegte sich zwischen den Positionen Weiss' und Enzensbergers. In seinem die Inszenierung begleitenden Aufsatz rückte er Rassismus und Ausbeutung der „weißen Zivilisation“ im Allgemeinen ins Blickfeld: *Noi razza bianca siamo i grandi colpevoli del pianeta. (...) Siamo tutti Lusitani. Inconsciamente lo sono anch'io nei confronti dei meridionali.*<sup>715</sup>

Schon die Veränderung des Werktitels in „Mostro Lusitano“ – mit klarer polemischer Konnotation – gab Aufschluss über die Intention, den monströsen, diktatorischen, rassistischen, kolonialistischen Charakter des Popanz hervorzuheben.<sup>716</sup> Dabei richtete Strehler aber den Fokus nicht allein auf die in Angola betriebene Ausbeutungspolitik, sondern zielte auf eine allgemeine Analyse des „weißen“ Rassismus, eines *rassismo inconscio e segreto, un cadavere nella stiva*. Am Ende der Inszenierung erschien ein Band mit der Aufschrift „*La Lusitania siamo anche noi*“,<sup>717</sup> während die Darsteller das Publikum in einen Schrei verwickelten: *Lusitani siamo tutti noi*. Im Vordergrund der Inszenierung stand damit eine Selbstkritik der weißen Zivilisation, wie es Sartre formulierte: *(...) durch eine blutige Operation wird der Kolonialherr ausgerottet, der auch in jedem von uns steckt.*<sup>718</sup> Die geschichtlich konkrete Situation innerhalb geographischer Grenzen wurde zu einem allgemeinen Diskurs über Intoleranz ausgeweitet. Strehlers Lusitanien war überall.<sup>719</sup>

Zu Beginn der Inszenierung bedeckte Müll der Konsumgesellschaft die Bühne. Fünf Schauspieler/Innen traten auf und kehrten ihn in einen Sack, der nach oben gezogen wurde

---

<sup>714</sup> Vgl. Friedemann Weidauer: *Beteiligter Beobachter, beobachteter Beteiligter*. Hans Magnus Enzensberger *Essay zur „Dritten Welt“*. In: *Schriftsteller und „Dritte Welt“*. Tübingen 1998. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. S. 32.

Enzensberger entdeckte diese Risse auch als koloniale Einsprengsel in der „Ersten Welt“. Vgl. dazu H. M. Enzensberger: *Europäische Peripherie*. In: *KURSBUCH 2*. Frankfurt am Main 1965. S. 156: *Die Scheidelinie der Weltpolitik (...) kann zwischen zwei Häuserblocks in Chicago ebenso verlaufen wie zwischen zwei Weltreichen*.

<sup>715</sup> Vgl. Programmheft. L. c. Das im Programmheft abgedruckte Statement der politisch engagierten Gruppe gibt Aufschluss über ihre Einstellung gegenüber der westlichen Zivilisation: *Siamo tutti colpevoli (...) Siamo i grandi sterminatori, i grandi massacratori delle migliaia di Auschwitz e Mauthausen. ...La civiltà bianca – noi crediamo – si è fatta tale con solo per sua virtù industriosa, per la sua intrinseca capacità di lavoro (...) Anche quando siamo tutti d'accordo che i bianchi hanno commesso orrori senza assoluzione, verso la metà di un mondo civile (diverso, ma civile, o più civile del nostro), anche quando siamo d'accordo che il 'colonialismo brutale' non ha più senso. Anzi. Forse proprio allora siamo più razzisti che mai. Senza saperlo. Proprio guardando i rotocalchi e compiangendo le povere creature uccise, i bambini del Biafra dal ventre enorme e voltando poi la pagina. O i massacri del Congo. E poi aprendo il televisore dove penosamente sgambettano i bambini del Tic-Tac. O altro. È proprio il razzismo nascosto, segreto, annidato nel fondo del bianco, come un „cadavere nella stiva“, che ci fa più paura. Riusciremo a estirparlo da noi stessi? E quando?*

<sup>716</sup> Biancamaria Mazzoleni. In: *SELENIA*-Roma. April 1969. S. 41-42.

<sup>717</sup> Luigi Barbara. In: *CORRIERE DELLA SERA*. 13.1.1969. Strehler: *Il processo va al di là della piccola Lusitania, è un problema più vasto che si allarga a macchia d'olio. Non per nulla ho immaginato una grande scritta che apparirà alla fine e che dirà pressappoco: „La Lusitania siamo anche noi“*

<sup>718</sup> Vorwort von Jean Paul Sartre. In: „Die verdammten der Erde“. L. c.

<sup>719</sup> Laura Morbelli. In: *LAVORO*-Genova. 27.3.1969: *Il Popanz non è solo il dittatore sproloquante, invasato nei suoi fiumi mistico-politici, ma è anche il mostro che si annida in ognuno di noi bianchi, in quanto bianchi e non consci del suo significato politico, cioè il razzismo*.

während der Popanz herab glitt. Den Hintergrund bildete eine blutrote Wand aus Plastik. Am Ende der Inszenierung zerrten die Schauspieler den Beutel herab und kippten den Zivilisationsunrat auf die Bühne. Dann stürzten sie sich als Weiße und als Schwarze auf den Popanz, um ihn und damit einen Teil ihrer selbst zu zerstören. Giorgio Strehler kommentierte: *Si tratta effettivamente, di distruggere una „mentalità“.*<sup>720</sup> Übrig blieb die Eisenstruktur des Popanz, Symbol des Zusammenbruchs der weißen Zivilisation, der Niederlage des Rassismus und Kolonialismus, schrieb Odoardo Bertani.<sup>721</sup>

Das „Mostro“ war in Strehlers Inszenierung ort- und zeitlos geworden, ein Ungeheuer, das für alles Unrecht stand, das der Mensch den Menschen antut.

Seinen Impuls, Theater zu machen, fasste Strehler mit den Worten zusammen: *Cerco, cerchiamo anche con questo spettacolo di 'muoverci con la storia che si muove'.* Theater bedeutete also für ihn, sich mit der Geschichte bewegen, in seinem Fall seine marxistische Einstellung zu vermitteln. Denn zur Grunderkenntnis des Marxismus gehört auch, dass es keinen geschichtlichen Automatismus gibt, sondern dass die Menschen die Geschichte machen und diesen damit eine große gesellschaftliche Aufgabe zukommt. Varianten, die er dem Text hinzufügte, thematisierten das Klassendenken und beinhalteten Kritik an der Konsumgesellschaft. Durch rationale „Beispiele“ beabsichtigte er, die Realität zu spiegeln und die Möglichkeit sie zu verändern dem Publikum vor Augen zu führen.<sup>722</sup> Der Glaube an Literatur und Kunst als gesellschaftsumwälzende Kraft prägte seine Arbeit.

Strehler übersetzte das mittlerweile bei Einaudi erschienene Werk noch einmal selbst. Dabei überarbeitete und kürzte er großzügig, stellte Szenen um, veränderte Chöre und Episoden – wenn er sie nicht neu schrieb. Allein die dokumentarischen Bausteine ließ er unberührt, behielt die beispielhaften Statistiken bei und ergänzte weitere, wie zum Beispiel in der episch-belehrenden IV. Szene des ersten Akts. Eine schwarze Sklavin rechnet auf der Bühne ihren Monatsverdienst vor. Dann spricht sie zum Publikum: *Pare impossibile. Ma è così. Le cifre riguardano statistiche ufficiali degli anni 1961-62.* Die Aussage, dass die Daten auf offizielle Statistiken aus dem Jahre 1961/62 zurückgehen, ist neu. Der authentische dokumentarische

---

<sup>720</sup> Giorgio Strehler. In: Programmheft. L. c.

<sup>721</sup> Odoardo Bertani. L. c.

<sup>722</sup> Gian Maria Guglielmino. L. c. Strehler: *Non stiamo scoprendo la luna. Non siamo l'esempio di un „nuovo teatro“.* *Non abbiamo messaggi sconvolgenti e fondamentali da offrire. (...) l'insegnamento rinnovato e coerente tanto di un professionismo ad alto ed anzi altissimo livello quanto di un impegno morale, profondamente sincero, che nell'ambito del palcoscenico (ma solo in quello, bene intendendone i limiti) si propone di scuotere la coscienza del pubblico non con fastidiose provocazioni ma con razionali „esempi“ o „modelli“ di una condizione umana da modificare, da migliorare, e magari anche da rivoluzionare secondo la logica e gli stimoli*



Charakter des Rechenbeispiels wurde durch konkrete Jahreszahlen und Bezugnahme auf Fakten gezielt betont.<sup>723</sup>

Thematisch erweiternder Natur war die erfundene Brecht'sche Straßenszene „Ana e gli operai“, zugleich eine Schlüsselszene. Hier interpretierte Strehler den Schwarzen in Angola als Entrechteten schlechthin: Entrechteten Sizilianer, entrechteten Arbeiter des Apollon<sup>724</sup>, entrechtete Frau, entrechtetes Kind etc. Zwei italienische Gastarbeiter – ein pugliesischer und ein sardischer Bauer – kennen ihre soziale Identität mit schwarzen Arbeitern nicht. Vom Hunger getrieben, solidarisieren sie sich mit den Kolonialherren und werden zu Komplizen am Mord einer schwarzen Sklavin. Währenddessen verkündet eine Lautsprecherstimme den marxistischen Satz: *Proletari di tutto il mondo unitevi*. Danach richten sich die Schauspieler an das Publikum und sprechen im Chor: *Gli operai bianchi, la serva negra, il poliziotto negro o bianco erano e sono tutti eguali. Hanno in comune la stessa miseria. La nostra domanda è questa: perché la frase proletari di tutto il mondo non è stata ascoltata? Ad ognuno di noi, la sua risposta*“. Während der Vorhang fällt, steht die Frage im Raum, warum sich kein Klassenbewusstsein unter den Unterdrückten gebildet hat?<sup>725</sup>

Während bei Weiss der Ost-West-Konflikt im Vordergrund stand – die sozialistischen Länder standen für ihn solidarisch zu den Unterdrückten –, behandelt Strehler darüber hinaus das Thema des Rassismus innerhalb einer Klasse. Die Beziehung zwischen entrechtetem Schwarzen und entrechteten Weißen, die Klassensolidarität. Indem er auch auf den Nord-Süd-Konflikt in Italien anspielte fand er Berührungspunkte zum eigenen Land.<sup>726</sup>

---

*che possono e debbono parteciparsi ad una rappresentazione intesa come testimonianza di una storia sempre ammonitrice o meglio ancora come specchio di una realtà presente.*

<sup>723</sup> Sowohl die Zahl der Schauspieler als auch die Anordnung des Textes variiert, aus sieben Darstellern werden zehn. Insgesamt gibt es zwölf statt elf Szenen:

- 1: *Dio, patria e famiglia* (Die Ideale Salazars werden in einem Gesang dargestellt)
- 2: *Ballata di Diego Cao* (Geschichte Angolas der letzten 500 Jahre)
- 3: *Terra violentata e del parto* (Die Geburt eines Kindes wird vom Geschrei der Sklavenhändler kontrapunktiert)
- 4: *Le foreste non sono più nostre* (Die Ausbeutung der Schätze Afrikas)
- 5: *Coltivatori di arachidi* (Anklage gegen die Ausbeutung der schwarzen Arbeiter)
- 6: *Conti della spesa* (Eine schwarze Frau rechnet ihren Verdienst gegen ihre Ausgaben)
- 7: *Lavoro coatto* (Ein Sklave flieht und wird ermordet)
- 8: *Uomo antilope* (Ein schwarzer Sklave flieht in den Wald, wird aber bald ermordet)
- 9: *Ana e gli operai* („Straßenszene“, von Strehler erfunden: Weiße Arbeiter zeigen keine Klassensolidarität)
- 10: *Negro di Nuovo Lisabon* (Zeigt die Lebensbedingungen des Schwarzen in der Großstadt)
- 11: *La gente di Cabinda/Sequenza della rivolta* (Dramatischer Höhepunkt: die Geschichte der Sklaven, die Schulbildung fordern, daraufhin ermordet und ins Meer geworfen werden)
- 12: *Tortura* (Quälerei und Aufstand)

<sup>724</sup> 1968/69 war die römische Fabrik Apollon für ein Jahr von Arbeitern besetzt.

<sup>725</sup> Ein weiteres Beispiel: Ans Ende der Szene VII, die die Ausbeutung durch Zwangsverpflichtung der Arbeiter durch die Firmen Krupp, Morgen De Beers, Guggenheim und Shell thematisiert, fügt Strehler die Worte an: *Mezzo milione di esseri umani lavorano per voi. Lavorano per noi. Per noi, per voi, per noi, per voi. Per tutti noi!* So dass es auch der Letzte begreift.

<sup>726</sup> Vgl. Irene Arconti. In: PARAGONE-Firenze. April 1969.

Das Manuskript, das der Inszenierung zu Grunde lag, umfasste 20 DinA4-Schreibmaschinenseiten, die eine Neugewichtung der Szenen erkennen lassen. Die Sequenz „Wir Frauen aus Cabinda“ mit den Schwarzen, die ihren Willen zur Revolte ankündigen, zog Strehler kurz vor den Schluss, so dass sie besonders ins Gewicht fiel.<sup>727</sup>

Des Weiteren gab es eine Reihe epischer Eingriffe, um die Illusion zu zerstören, wie beispielsweise die direkte Ansprache der Schwarzen an das Publikum, um auf die Missstände aufmerksam zu machen. In Szene XI des zweiten Aktes bitten die Gefangenen das Publikum um Hilfe: *Noi siamo i carcerati rinchiusi a Fort Peniche (...) Nelle nostre celle entra acqua (...) la muffa cola dal soffitto (...) A tutti voi aiuto – aiuto per noi, per tutti coloro che, negri e bianchi e studenti e preti e operai, si sono battuti per una Lusitania diversa da questa – aiuto per tutti coloro che ancora si battono per una Lusitania migliore – aiuto per noi – aiuto loro.*<sup>728</sup>

Ein weiteres Beispiel einer freien Bühnenumsetzung ist Szene XII, die den Aufstand von 1961 thematisiert. Unterdrückte Schwarze und unterdrückende Weiße tanzen zu der Musik eines Jazzorchesters des „ancien régime“, während ein Sänger *I love* wiederholt. Gegen Ende der Szene, am Höhepunkt der Gewalttaten, singt eine Soubrette zum Charleston Couplets, die die politischen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Angola und den an den atlantischen Pakt gebundenen Ländern offenlegen. Ein Knabenchor kommentiert währenddessen die Couplets der Solistin: *E avvenne tutto questo – per gli accordi firmati – del Patto detto Atlantico – tra fedeli alleati!* Vor den Augen der Zuschauer spielen sich Krieg, Zerstörung, Mord und die Napalmbombardierung ab. Es folgt ein politischer Diskurs des Popanz, stark abgeändert, im Vergleich zum Original: *Signori ufficiali, abbiamo reclutato 50.000 uomini. Ora le masse miserabili spinte alla ribellione, accecate dalla propaganda bolscevica sono state battute, sbaragliate, bruciate vive. Soltanto qualche banda isolata si è rifugiata nella foresta e non conta più niente. Con l'aiuto di Dio, abbiamo vinto!*<sup>729</sup> Dann schlägt die Szene um, ein Gefolterter beginnt zu lachen, dann zu schreien. Der zuvor heruntergelassene Sack wird zerstört und der Müll der imperialistischen Konsumgesellschaft quillt auf die Bühne. Das Monster im Hintergrund bricht in sich zusammen. Die Stimme Strehlers kommentiert aus dem Off: *Quest'è la storia assai divertente – di un negro che per caso fu ammazzato. In cento anni uno su cento a scrivere ha imperato. Su un milione e mezzo di bambini novantamila finiscono in missione. Per gli altri, è meglio che restino cretini. È*

---

<sup>727</sup> Vgl. Peter Weiss: *Gesang ...* L. c. Szene VI. S. 47.

<sup>728</sup> Vgl. Peter Weiss: *Gesang ...* L. c. Szene XI. S. 68.

<sup>729</sup> Vgl. Peter Weiss: *Gesang ...* L. c. S. 60/61.

*molto meglio per fare i contadini. Dodicimila vanno alla scuola elementare. A due soltanto poi capiterà di andare all'Università. Questa è la storia di una civiltà.*

Die letzten Worte der Inszenierung stammen aus dem Manifest von Karl Marx: *La terra è di chi lavora – le case sono di chi le costruisce – le scuole sono di tutti per tutti – i mezzi sono di chi li sa usare – i beni debbono essere di coloro che li producono. – Questo semplicemente, noi vogliamo.* Der Vorhang fällt. Mit diesem Zitat verweist Strehler zugleich auf den „Kaukasischen Kreidekreis“ von Bert Brecht. Dort diskutieren in dem ‚Vorspiel‘: Streit um das Tal Mitglieder zweier Kolchosen über den Besitz eines Tales, das zum Schluss denen zugesprochen wird, die es am besten zu nutzen versprechen.

Doch bei aller ideologischen Begeisterung stand Strehler dem Werk keineswegs kritiklos gegenüber. In seinen privaten Notizen kommentiert er etwa Szene IX („Der Besuch des ausländischen Justizministers“) folgendermaßen: (...) *sequenza abbastanza oscura. Le donne lavorano perché gli uomini sono deportati. Non è un pezzo lirico. Né sufficientemente enumerativo. Non capisco che cosa si vuole comunicare.* Szene VI („Ein Schwarzer in Nova Lisboa“), heißt es, sei unter jedem Gesichtspunkt schwach, weder begründet noch motiviert: *Qui però si arriva al 'cattivo per il cattivo' un negro viene ucciso perché vuole entrare a vedere come è fatto un albergo! – tutto ciò è primitivo, infantile, non agitatorio ma oratoriale.* So strich er kurzerhand die Seiten 42 und 43 der Originalausgabe.<sup>730</sup>

In einem Interview mit Giovanni Antonucci äußerte er: *Mi domando ancora cos'è questo testo di Peter Weiss! E cosa abbia creduto di trovarci dentro io, che cosa abbiamo realizzato tutti noi (...) testo estremamente aperto, mobile, incerto (...) Una proposta di spettacolo (...). Dunque un testo quasi ideale per iniziare un „esperimento di lavoro collettivo non sul vuoto o sul nulla ma su una base solida che non sia però troppo vincolante (persino testualmente).<sup>731</sup>*

Eine elegante Formulierung, um sein mangelndes Vertrauen in das Werk auszudrücken.

Dass sich Strehler trotz kritischer Haltung gegenüber dem Text eine Inszenierung vornahm, ist kein Widerspruch. Die italienische Theatertradition verfügte seit Ruzzante über Bühnenaufsteller, deren Werke erst in der Aufführung im vollen Glanz erstrahlten. Dario Fo – mit dessen Arbeiten immer wieder wechselseitige Inspirationen stattfanden – war schließlich einer der radikalsten Vertreter dieser Auffassung: *Das Theater hat nichts mit Literatur zu tun.*<sup>732</sup>

---

<sup>730</sup> Peter Weiss: Gesang ... L. c. S. 43: *Hallo/in einem Hotel möchte ich auch wohnen.*

<sup>731</sup> Giovanni Antonucci. In: STUDIUM-Roma. Mai 1969.

<sup>732</sup> Dario Fo zitiert nach Henning Klüver: Dario Fo. Hamburg 1998. S. 107.

Die Schauspieler arbeiten in Strehlers Inszenierung stark mit choreographischen Bewegungsabläufen und greifen auf das epische Modell Brechts zurück. Fünf Männer und fünf Frauen wechseln ständig die Rollen zwischen Unterdrückten und Unterdrückern. Sie sind, im Sinne von Weiss, allein durch ihre Spielweise und Requisiten zu identifizieren. Ihre Gesichter sind weiß geschminkt, ihre Lippen rot, die Augen schwarz umrandet. Ein Strohhut auf dem Kopf zeigt den ausgebeuteten Schwarzen, militärische Schulterstücke sind Symbole für den Kolonialherren. Strehler vermerkt in seinen Notizen zur Inszenierung: *Il costume non deve essere un 'finto abito da lavoro' (vedi Living) il costume deve essere una realtà. Un oggetto epico, realistico che condensi in 'modo visibile' il concetto del bianco. Della civiltà bianca.* Ein Beispiel für diese Arbeitsweise ist das Folgende. Die Schauspieler kommen als Weiße nach vorne und gehen als Schwarze zurück, allein ihr Schritt wechselt. Durch die in einem einzigen Bewegungsablauf dargestellte Verteilung von zwei Rollen auf einen Schauspieler findet eine Entmythologisierung statt, die noch einmal die theatralische Illusion zerstört und beim Zuschauer einen Reflexionsprozess einleiten soll.

Stark eingesetzt wurde die epische Rezitation des Brecht-Theaters, in der der Sinn erst durch die Gestik zum Ausdruck kommt. So wird etwa Szene VIII „Uomo Antilope“ vom Regisseur aus dem Zuschauerraum skandiert: *Sotto la pioggia sono venuto („Disse“) – nella foresta ad abbattere gli alberi („Disse“).* Oder die mimische Darstellung eines Schauspielers wird durch einen anderen kommentiert: *Ora il negro non è nient'altro che un uomo umiliato, e i bianchi i quali intervengono, „Abbatti gli alberi, abbatti gli alberi – nelle foreste piovose – perché gli alberi sono nostri“, si identificano con tutti gli oppressori del mondo: con tutti i ladri di uomini.* Ein anderes Beispiel wäre, dass ein Weißer trotz seiner liberalen Beteuerungen durch seine Gestik entlarvt wird.

In der Sequenz „Il negro di Nuova Lisabon“ (bei Weiss Szene VI im zweiten Akt) kommt ein Schwarzer in die Stadt, bestaunt alles und wird erschossen. Bei Strehler kommentiert der Getötete die Szene selbst: *Dicevo voglio una stanza in un albergo, farmi portare come i bianchi un letto bianco per dormire e fare un bagno in una vasca azzurra di una fontana! Adesso invece vorrei soltanto poter cacciare i leoni, in paradiso, rivedere le mie cascate, le mie grotte, le mie foreste vergini, le montagne altissime. Mai più vorrei dimenticare i miei paesaggi indimenticabili mente belli.*

Siegfried Melchinger schrieb einmal „Strehler ringt mit Brecht wie Jacob mit dem Engel“. Die Brechtsche Intonation dominierte, und Anliegen dieser Inszenierung war, auf die Möglichkeit, Zustände zu verändern, aufmerksam zu machen.

So bot die Offenheit des Materials Strehler nicht nur idealen Raum, um seine politischen Ideen zu verbreiten, sondern auch die Möglichkeit szenischer Studien. Die historischen Ereignisse und ihre politische Interpretation wurden im Wechsel von Prosa und Lyrik, mittels Pantomime und Masken, Kabarett und epischer Rezitation, gesungener Geschichtsbalden, grotesker, tragischer und einfühlsamer Lieder, Couplets mitteleuropäischer Music-Halls, amerikanischer Musikkomödie, Revues, Marilyn Monroe Songs, Folk und Schlager,<sup>733</sup> durch Fernsehstudioimitationen, Zeitungsnachrichten, Statistiken, Zitaten sowie mittels Zirkusparodien und Clownsketchen dargeboten.<sup>734</sup>

Placido Cesareo schrieb, nach der Weltpremiere sei das Stück auf Grund der vielen Gesang- und Tanzeinlagen von einigen schwedischen Kritikern als „Musical“ definiert worden, was bei den Aufführungen in Schweden, Deutschland und Amerika naheliege. In den Händen Strehlers jedoch werde das Werk zu einem „totalen“ Theaterstück: *Giorgio Strehler, inscenando il lavoro di Weiss ed interpretando nella maniera più estesa le indicazioni contenute nel „canovaccio“ (...) ne ha fatto uno spettacolo „totale“ che costituisce senza dubbio, un punto di partenza verso una strada che non era stata mai battuta dal teatro italiano.*<sup>735</sup>

Der triestinische Regisseur spielte das komplette Register seiner 20-jährigen Theatererfahrung. Das Resultat war eine *splendida antologia di generi teatrali*,<sup>736</sup> *una gamma di evoluzione drammatiche*, schrieb die Presse.<sup>737</sup>

Sinah Kessler bemerkte, die Inszenierung kenne keinen *Präzedenzfall*.<sup>738</sup>

Die „Cantata dello spaventacchio lusitano“ wurde bereits Monate im vorhinein als das italienische Theaterereignis des Jahres 1969 angekündigt und in den Zeitungen als *miracolo* dem Publikum verkauft.<sup>739</sup>

---

<sup>733</sup> Die Musik war von Fiorenzo Capri und Bruno Nicolai. Ein Klangkaleidoskop aus Urwald, prasselndem Regen, Großstadtklängen, Beat, Jazz, Spirituals, Triangel, Amboss und Flöte imitieren Vogelgesang, das Blöcken einer Ziege, das Bellen eines Hundes, aber auch Songs im Stil Kurt Weills durchmischt mit elektronischen Klängen. Die Liedtexte von Milva hatte Strehler geschrieben. Milva sang mit rauer Stimme das bitter-ironische Lied der „Schwarzen Magd“ oder das verzweifelte der „Roten Hände“. Am Ende sang Milva zu der Melodie „I want to be loved by you“ in der Art Marylin Monroe's: *Ecco com'è il napalm, fuoco che piove dal cielo, ah! Ahhh!*

<sup>734</sup> Strehler. In: Programmheft. L. c.: *Sono parole canzoni, scene tragiche, scene grottesche, c'è il lampeggiare del circo, il raggio a carbone del „Music-hall“, il dato statistico, la furia, la indignazione, l'ingenuità – persino – dell'indignazione che non fa mai i conti con le date precise e anagrafiche (...)*. Vgl. u. a. Giuseppe Di Marca. In: ESPRESSO SERA-Catania. 3.4.1969.

<sup>735</sup> Placido Cesareo. L. c.

<sup>736</sup> Odoardo Bertani. In: AVVENIRE-Milano. 1.5.1969.

<sup>737</sup> Corrado Augias. L. c.

<sup>738</sup> Sinah Kessler. In: FAZ. 27.3.1969.

<sup>739</sup> Giorgio Zampa. In: FIERA LETTERARIA-Roma. 8.8.1968.

Die Premiere am 25. 3.1969 fand nicht im traditionellen Ambiente des „Piccolo Teatro“ statt, sondern im etablierten „Teatro Quirino“ im Herzen Roms.<sup>740</sup> Nach nur 35 Proben folgten ca. 50 Aufführungen, u. a. in den Case del Popolo, auf öffentlichen Plätzen, in Circoli ARCI – eine von Kommunisten und Sozialisten kontrollierte Kultur- und Freizeitorganisation mit Niederlassungen in ganz Italien<sup>741</sup> – und auf Veranstaltungen linker Tageszeitungen wie dem PAESE SERA. Aber es kam auch zu Aufführungen in etablierten Theatern, unter anderem im „Piccolo Teatro“ in Mailand, im „Teatro Duse“ in Bologna und in der „Pergola“ in Florenz, wo es paradoxerweise die fünfte Internationale Rassegna der Teatri Stabili eröffnete.<sup>742</sup>

Das die Inszenierung begleitende Programmheft war eine bibliophile Kostbarkeit in überdimensionalem Format. Zwischen auf Silber gedruckten stilisierten Landkarten und auseinanderfaltbaren Fotomontagen von Unabhängigkeitskämpfen fanden sich unter anderem Brechtzitate, Biographien von Freiheitskämpfern, ein ausführlicher Begleittext des Regisseurs: „Un cadavere nella stiva. Il razzismo nascosto, secreto“, gewidmet Eduardo Mondlane und Agostino Neto, das Vorwort Sartres zu den „Verdammten der Erde“ von Fanon sowie ein Interview Giorgio Polaccos mit Giorgio Strehler. Das aufwändige Format des Heftes stand im Widerspruch zum politischen Programm der Inszenierung, das mit einfachsten Mitteln beabsichtigte, breite Zuschauerkreise zu erschließen. Dieser Widerspruch zeigte sich auch dann, wenn es zu Aufführungen in luxuriösen Theatern kam.

Bittere Polemiken folgten, aber auch begeisterte Stellungnahmen. Insgesamt erschienen zwischen März 1969 und April 1970 an die 200 Rezensionen; eine beachtliche Zahl.

Im Folgenden soll ein Fischzug durch die Fülle der Äußerungen geboten werden.

In den Tagen nach der Premiere berichtete die Presse, der Autor Weiss werde den Ansprüchen eines Regisseurs wie Strehlers keinesfalls gerecht. Die Überschriften der Rezensionen

---

<sup>740</sup> Übersetzung und Bearbeitung: Giorgio Strehler; Regie: Giorgio Strehler; Szene und Kostüme: Ezio Frigerio; Musik: Fiorenzo Carpi, Bruno Nicolai; Choreographie: Marise Flach; Regieassistent: Raffaele Maiello; Schauspieler: Milena Vukotic, Saviana Scafì, Marisa Minelli, Milva, Marisa Fabbri, Giorgio Del Bene, Giancarlo Dettori, Giustino Durano, Franco Graziosi, Massimo Sarchielli; Produktion: „Gruppo Teatro e Azione“.

<sup>741</sup> Sie besaß zwar keine Theatersäle, aber Räume in den Gewerkschafts- und Parteihäusern, außerdem alte Fabrikhallen oder Zelte.

<sup>742</sup> Im „Teatro Comunale“ in Bologna (14.-24. März) in der „Pergola“ in Florenz (10.-13. April).

1600 Abonnenten bezeugten das Interesse an der fünften internationalen Rassegna der Teatri Stabili. Der Umstand, dass sich Strehler vom „Teatro Stabile di Milano“ eben erst getrennt hatte und nun an der Rassegna der Stabili teilnahm, rief Kritik hervor: Eine private Gruppe habe nichts mit öffentlichen Theatern zu tun. Vgl. Enrico Mazzuoli. In: NAZIONE SERA-Firenze. 11.4.1969; Lodovico Mamprin. In: IL NOSTRO TEMPO-Torino. 27.4.1969.

lauteten: „Strehler inietta fantasia nelle didascalie di Weiss“.<sup>743</sup> *Il miglior Strehler per un debole di Weiss!*<sup>744</sup> *Ha sprecato tonnellate di talento.*<sup>745</sup> Oder: *Strehler delude con Weiss.*<sup>746</sup>

G. A. Cibotto schrieb, Strehler habe sich des *spettacolo più banale della sua carriera* angenommen, habe verzweifelt gegen die *inconsistenza di un testo 'non scritto'* angekämpft.<sup>747</sup> Nicola Chiaramonte fragte, wie ein Regisseur von Ruf in die Falle eines so dummen Textes geraten konnte: (...) *come mai un regista di fama può esser caduto nel tranello di un testo così imbecille e, aggiungo io, controproducente (...).*<sup>748</sup> Claudio Valentini kommentierte in seinem Artikel „Muore un grande regista nasce un 'rivoluzionario': *Credevo innanzitutto che Strehler fosse superiore a quel genere di teatro politico o da comizio (...).*<sup>749</sup> Guido Ammirata zeigte sich verblüfft, der *validissimo artista Strehler* habe sich auf einen *orrendo, volgare, prolisso 'Canto'* (...) *con una insistenza che a definire indecente è poco* eingelassen.<sup>750</sup> Alberto Blandi äußerte, wenigstens sei die Inszenierung besser als ihre Vorlage: (...) *assai diverso dall'originale ma, per fortuna, vale molto di più, nonostante le sue manchevolezze, anche vistose.*<sup>751</sup>

Ghigo De Chiara schrieb: *Applausi chilometri, grida di „bravi, bravi“.* (...) *il risultato (...) era largamente previsto: Uno spettacolo firmato da Strehler e appoggiato a un testo di Weiss non può non suscitare emozioni politiche e civili di rilievo. (...) Il meglio di Strehler si incontra, forse, col peggio di Weiss: diciamo l'incontro (o il tormento) dialettico, del primo con la furia testimoniale del secondo.*<sup>752</sup>

Sowohl die politisch links stehenden Rezensenten als auch die konservativen waren einer Meinung. Der Maestro Strehler habe sich im Werk vergriffen. Die Frage, was Strehler dazu veranlasste, den „Lusitanischen Popanz“ zu inszenieren, wurde zusammen mit den qualitativen und ideologischen Merkmalen des Textes diskutiert.

---

<sup>743</sup> Roberto De Monticelli. In: IL GIORNO. 26.3.1969.

<sup>744</sup> Ghigo De Chiara. L. c.

<sup>745</sup> V. b. L. c.

<sup>746</sup> Lodovico Mamprin. In: IL NOSTRO TEMPO-Torino. 6.4.1969.

<sup>747</sup> G. A. Cibotto. In: IL GIORNALE D'ITALIA-Roma. 25.5.1969.

<sup>748</sup> Nicola Chiaramonte. In: L'ESPRESSO. 5.4.1969.

<sup>749</sup> Claudio Valentini. In: LA LUNA SERA-Roma. 27.3.1969.

<sup>750</sup> Guido Ammirata. In: LA STANZA LETTERARIA. 30.4.1970.

<sup>751</sup> Alberto Blandi. L. c. Giuseppe Antonelli merkte an, die Inszenierung bekräftige die Annahme, dass den besten italienischen Regisseur der letzten Jahre eine tiefe Krise plagte: *Lo spettacolo che ne ha ricavato ci conferma nella convinzione della profonda crisi che travaglia il più famoso e forse il più bravo regista del teatro italiano di questi anni.* Irene Arconti. L. c.: *Nella, scelta supponiamo, deve aver passato i peggiori momenti: Uno pensa che abbia scelto l'Angola di Weiss in mancanza di altro, in mancanza di meglio.* Vgl. auch Giuseppe Antonelli. In: MONDO DOMANI. 13.4.1969; M. G. In: AVVENIRE. 23.5.1969.

<sup>752</sup> Ghigo De Chiara. L. c.

Die Kritiker suchten die Beweggründe Strehlers, neben dessen künstlerischen Ambitionen – der Text bot ihm große szenische Freiheit – vor allem im ideologischen Feld. Während Alberto Blandi eine ästhetische Motivation bemerkte: (...) *questo „Canto del fantoccio Lusitano“ è poco più di un canovaccio che lascia libero campo all'estro e alla passione di un regista. Figuriamoci ad uno Strehler,*<sup>753</sup> schrieb Giovanni Antonuccio, der Grund für die Inszenierung sei offensichtlich ideologischer Natur: (...) *quasi tutti alla fine si sono chiesti i motivi della scelta di un testo mediocrissimo come questo. (...) Evidentemente il primo è di ordine ideologico: e su questo piano si può notare che il marxismo di Strehler è infinitamente più disponibile, più aperto, oserei dire più candido di quello solo opportunistico di Weiss.*<sup>754</sup> Auch Achille Fiocco kommentierte, da die ästhetische Abstinenz im Werk offensichtlich sei, habe Strehler das Stück augenscheinlich aus politischen Gründen gewählt: *La nullità estetica risulta lampante, la ragione della scelta dovrà misurarsi, evidentemente, con altri criteri. Quelli forse, schematici ma a questo punto assai pertinenti, della „spiegazione dei fatti politici mostrando la realtà della lotta di classe“ e dell'uso strumentale, al fine di „informare“, stimolare e far crescere politicamente le masse“, secondo il linguaggio del movimento studentesco nella contestata Pesaro 1968.*<sup>755</sup>

Es liegt auf der Hand, dass Giorgio Strehler die vom Mailänder „Piccolo Teatro“ angefangene Weiss-Rezeption fortzuführen beabsichtigte. Denn er war es auch, der schon das politische Werk Brechts in Italien bekannt gemacht hatte. In diesem Sinne schrieb CIVITAS, es sei kein Wunder, dass Strehler – berühmtester Verbreiter des Brecht'schen Werkes in Italien – das Stück inszenierte, da der Autor Peter Weiss in den letzten fünf Jahren, seinen Landsmann Bertolt Brecht von den Weltbühnen langsam verdränge.<sup>756</sup>

Gerade aber im Vergleich zu den Werken Brechts und auch zu den früheren Arbeiten des Autors vermissten viele Kritiker eine poetische wie inhaltlich sachliche Ausarbeitung des Themas. Sie kamen zu dem Urteil, dass es sich bei dem „Lusitanischen Popanz“ um einen dürftigen Theatertext handele, dem es an Stringenz, dramaturgisch überzeugendem Aufbau, Einheitlichkeit und expressiver wie poetischer Kraft fehle.

In diesem Sinne schrieb Giulio Cesare Castello: (...) *la „Cantata“ non ha nulla di poetico (...) Il guaio è che alla Cantata manca da un lato la fantasia del „Marat-Sade“ (per tacere del grande modello brechtiano, il quale resta irraggiungibile, anche se si avverte quanto l'autore*

---

<sup>753</sup> Alberto Blandi. In: LA STAMPA SERA-Torino. 21/22.10.1968.

<sup>754</sup> Giovanni Antonucci. L. c.

<sup>755</sup> Achille Fiocco. In: CONCRETEZZA-Roma. 16.4.1969.

<sup>756</sup> F. t. In: CIVITAS. Mai 1969.



*l'abbia tenuto presente), ma manca pure, dall'altro, l'agghiacciante forza di denuncia de „L'Istruttoria“. La Cantata non è insomma né un testo di poesia teatrale „epica“, né un vigoroso saggio di teatro-documento.*<sup>757</sup> Roberto De Monticelli commentierte, Weiss besitze weder die Genialität noch die politische Strenge des „Meisters“. *Diciamolo subito, il punto debole di questo spettacolo è proprio il testo di Peter Weiss; che sul tema del colonialismo portoghese nell'Angola e nel Mozambico non va al di là del didascalismo brechtiano ma senza ingegnosità, la sottile qualità fantastica e il rigore politico del maestro.*<sup>758</sup> Achille Fiocco vertrat die Auffassung, das Stück sei weit entfernt von der Lyrik und dem Humor Brecht'scher Werke: (...) *una denuncia fatta sulla falsariga di Brecht (...) vi mancava: l'impasto originale della concezione brechtiana, quel frequente salvarsi dal didascalico, nel senso di falsamente, intellettualisticamente scolastico, con la lirica e con l'umorismo, che è proprio dell'autore del „Cerchio di gesso del Caucaso“, del „Soldato Schweyk“, di „Puntilla e del suo servo Matti“, di „Arturo Ui“ e persino della „Giungla delle città“.*<sup>759</sup> Carlo Terron, seines Zeichens erfolgreicher Stückeschreiber Ende der 1940er Jahre, bezeichnete das Stück als sophistischen „Post-Brecht“: *Francamente, pur riecheggiandone flebilmente i modi, non sembra, nemmeno alla lontana, un copione del Peter Weiss dell'Istruttoria, questo „dopo-Brecht“ sofisticato e ambiguo (...) quello che non c'è non c'è.*<sup>760</sup>

Italo A. Chiusano schrieb in der „Storia del teatro tedesco moderno“ (1976) das vernichtende Urteil: *Brecht, ancora una volta, getta la sua ombra di dietro le quinte; ma Brecht, stavolta, è una presenza che imbarazza, tanto il suo esempio supera la velleitaria grezzezza di tanta parte di questo lavoro.*<sup>761</sup> In dem 1979 erschienenen Buch Arnaldo Momos „Brecht, Artaud e le avanguardie teatrali, teatro divertimento, teatro gioco“ heißt es schließlich: *„Cantata del fantoccio lusitano“ (...) è opera di un modesto epigono. Il primo indizio della sua debolezza è proprio il ricorso a mezzi propriamente teatrali; segno che la cosa non sta in piedi da sola: ne esce un ibrido fra teatro-documento, teatro-teatrale e Brecht.*<sup>762</sup>

---

<sup>757</sup> Giulio Cesare Castello. L. c. Vgl. auch Paolo Emilio Poesio. In: LA NAZIONE. 26.3.1969; Carlo Maria Pensa. In: GENTE-Milano. 9.4.1969: *In „L'istruttoria“ c'era il grave assunto civile; e sta bene. Nel „Marat-Sade“ c'era, almeno, l'esplosione di un'idea che poi, pazienza, girava a vuoto su se stessa. Qui ora nella „Cantata del mostro lusitano“, siamo al cromatismo del manifesto, al clamore del comizio; e la denuncia offerta all'intelligenza del pubblico si risolve in una piatta lezione per spettatori sotto sviluppati. Quanto più grande diventa, col passare del tempo e col fiorire dei suoi epigoni, il genio Bertolt Brecht.*

<sup>758</sup> Roberto De Monticelli L. c.: (...) *un'unica felice invenzione, che accoppia alla plasticità teatrale la forza del sarcasmo: la figurazione del mostruoso fantoccio, simbolo del „potere bianco“, del colonialismo e dunque del razzismo, del nazismo, del fascismo, di tutti i più schifosi „ismi“ del nostro secolo, con nella pancia rotti tutti di tutte le retoriche, d'ogni secolare, storica menzogna.*

<sup>759</sup> Achille Fiocco. L. c.

<sup>760</sup> Carlo Terron. In: RIVISTA RAI-Torino. Mai/Juni 1969.

<sup>761</sup> Italo A. Chiusano: Storia del teatro tedesco moderno. Torino 1976.

<sup>762</sup> Arnaldo Momo: Brecht, Artaud e le avanguardie teatrali: teatro-divertimento, teatro gioco. Venedig 1979. S. 152. Eine poetische Bearbeitung vermissten auch Mario Raimondo. In: IL DRAMMA. Nr. 7. April 1969. S. 72:

Vor allem aber wurde Peter Weiss für die Art und Weise der ‚literarischen‘ Verarbeitung des Stoffes kritisiert. Das Werk sei nicht nur repetitiv, monoton und ohne dramatische Entwicklung, sondern auch oberflächlich, naiv und tendenziös. Statt scharfer Analyse und kritischer Auseinandersetzung dominiere ein Hang zur vereinfachenden Darstellung und Polemik. Die konservative, aber auch die linke Presse schrieb, an die Stelle von Argumentation trete zu Gunsten agitatorischer Überredung denunzierendes Propagandavokabular und die quälende Beharrlichkeit der Wiederholung; auch Strehler gelinge es in seiner Bühnentransposition, trotz seines Einfallsreichtums, nicht, die Defizite des Textes auszugleichen. Die Faktenfülle ersticke in Monotonie. So vermisste Raul Radice eine Entwicklung der Handlung und konstatierte Wiederholung statt Tiefgang: *Non si riconosce né uno sviluppo vero né un vero approfondimento del tema di base entrambi sostituiti dalla costante iterazione del tema stesso.*<sup>763</sup> Roberto De Monticelli monierte, Weiss und folglich auch Strehler breiteten vor dem „Totem des Schreckens“ eine monotone Iteration der Beziehung von Opfern und Tätern aus: *Questi „due atti con musica“ (...) sono decisamente monotoni, perché costruiti sull'iterazione dello stesso motivo: il rapporto di violenza tra carnefice e vittima, tra sfruttatore e sfruttato, tra colonizzatore e indigeno, tra bianco e nero. (...) quanto a validità teatrale, questa 'Ballata di un mostro lusitano' non ne ha che per la prima mezz'ora.*<sup>764</sup> Die Theaterzeitschrift IL SIPARIO kritisierte, die Materie bleibe dramaturgisch wie dramatisch unentwickelt. Episoden und Dialoge drückten Entrüstung und Wut in exemplarischen Wiederholungen aus (...) *non basta rammentare una realtà drammatica per fare dramma.*<sup>765</sup>

---

*Il testo non è che il racconto di un orrore perpetrato e in ciò ha un valore di testimonianza; ma che si tratti di un „testo“ di autentici valori teatrali e poetici, mi sentirei di negarlo.* Roberto Rebora. In: SIPARIO. Nr. 277. Mai 1969: *Peter Weiss non riesce a dare al dramma che una struttura vagamente brechtiana, rigidamente didascalica, priva della inesorabilità dimostrativa (...) che possiamo trovare anche nelle opere più programmatiche dell'autore di „Galileo“.* Alberto Blandi. In: LA STAMPA-Torino. 8.6.1968: (...) *non tanto di un dramma si tratta, quanto di un oratorio in versi d'impianto brechtiano.* Alberto Blandi. In: LA STAMPA-Torino. 21/22.10.1968: (...) *Non vi è trama, ma soltanto dieci episodi che alternano brani di discorsi, citazioni di giornali, articoli di legge, regolamenti polizieschi, cifre e statistiche alle menzogne degli oppressori e alle testimonianze degli oppressi. La violenza, la rapina, lo sfruttamento sono i temi principali, ma senza variazioni, martellati come sono, sino all'ossessione, su un solo ritmo. È il tam-tam degli schiavi di ieri e di oggi di tutti i paesi africani. (...) nonostante trabocchi di sacrosanta indignazione e di feroce sarcasmo (o forse proprio per questo?), alla lettura non lascia una grande impressione.* Vgl. auch G. A. Cibotto. In: IL GIORNALE D'ITALIA. 26.3.1969; Carlo Fontana. In: AVANTI!-Milano. 1.5.1969; Davide Stoia. In: ANTAOCHI! Herbst 1969; Gian Maria Guglielmino. In: LA GAZZETTA DEL POPOLO-Torino. 21.10.1968; Gastone Geron. In: AMICA. 3.6.1969.

<sup>763</sup> Raul Radice. L. c. Vgl. auch Giulio Cesare Castello. L. c.: *A mio parere „La cantata di un mostro lusitano“ non aggiunge nulla al prestigio di Strehler, anche se nulla gli toglie. È uno spettacolo prolisso, iterativo, il quale alterna zone grigie a momenti di balenante estro.*

<sup>764</sup> Roberto De Monticelli. In: EPOCA. 6.4.1969.

<sup>765</sup> Roberto Rebora. L. c.: (...) *i suoi episodi ed i suoi dialoghi non riescono a spostarsi di molto dalla prima parola pronunciata e dall'irrigidimento dello sdegno e dell'ira che si manifestano in ripetizioni esemplificatrici. Weiss rimane come catturato dallo schema che si è proposto, documentabile negli episodi, giudicabile*

So beklagte die Presse, das Theater sei das falsche Vehikel für politische Mitteilungen. Es gebe geeignetere Plätze und effizientere Technologien, um Propaganda zu betreiben. Jeder Fernsehredakteur sitze am längeren Hebel, um über Angola und Mocambique Bericht zu erstatten. Im Theater werde nun mal nicht geschossen, sondern gespielt. Der Versuch, Theater politisch wirksam werden zu lassen, reduziere die Texte und ende meist in der Schematik einer Pfarrei-Versammlung, schrieb Corrado Augias.<sup>766</sup> Guido Ammirata schrieb in seinem Aufsatz „Esempi di dissacrante teatro politico“, Leitmotiv dieses kommunistischen Theaters der Kastration sei die Unterstreichung: *E questa sottolineatura, „leit motiv“ di tutta la rappresentazione (grave sciagura!) si ripete, ritorna ad insolentire ogni armina artistica, con una insistenza che a definire indecente è poco (...) teatro di castrazione comunista (...) sempre più squallidi e ridicoli messaggi di teatro comunista fino a giungere a una nota di comico disfattismo.* Ohne den atlantischen Pakt, so argumentierte er, wäre auch Italien von russischen Panzern überrollt worden und damit die Demokratie abgeschrieben gewesen. Doch weder Strehler noch das Publikum, das sich die Hände wund klatsche, begriffen das. Zu viele Ignoranten und Analphabeten glaubten an das sowjetische Paradies, wobei halb Europa der Freiheit beraubt sei: Ungarn, Finnland, Polen, die Tschechoslowakei und Ostdeutschland.<sup>767</sup> Giovanni Sarno zog vom Leder, dieses Werk sei eine verräterische Ohrfeige für die Geschichte und Zivilisation eines Kontinentes, eine unverschämte kommunistische Versammlung in überholter marxistischer Rhetorik, die mit Sicherheit auch den sowjetischen Sympathisanten unwillkommen sei. Lästige Monotonie, Langatmigkeit, gähnender Rhythmus und theatersprachliche Unzulänglichkeit auf allen Ebenen entsetzten selbst die „blödesten Idioten“ wie gleichgesinnte Genossen. Die Inszenierung sei aufwieglerisch und falsch; statt Problemerkörterungen nur närrisch absurdes Gefasel, ein Angriff auf den gesunden

---

*storicamente e unanimemente, ma predisposto in modo inesorabile in dimensioni prive di spazio. (...) Egli non fa che ripetere l'enunciazione del drammatico argomento in uguali esempi di rapporto di violenza e non sa (o non vuole) spostarsi dall'elencazione di notizie che rappresenta in modi e in aspetti appena un poco mutati nella loro apparenza. (...) Il canovaccio di Weiss non riesce uscire dalla ripetizione informativa di motivi contenutistici e ciò porta allo spettacolo una certa monotonia che non sempre l'estro e la passione umana del regista e degli attori può superare. Giuseppe Antonelli. L. c.: (...) tiritera di banalità magari giustissime ma prive di progressione drammatica concreta (...) Il mostro Lusitano è una specie di cavalcata didascalica-storico-drammatica sul razzismo e sul colonialismo portoghesi in Afrika.*

<sup>766</sup> Corrado Augias. L. c. C. Augias kommentierte weiter, mit versimpelten Worten lasse sich Weiss über den ausgebeuteten *Neger* aus, bis er endlich die Flamme der Revolution entfachte, mit der Text und Darbietung dort schließen, wo sie, wenn überhaupt, hätten beginnen müssen: (...) *inaudite brutture del testo di Weiss (...) Con i termini più semplici, anzi semplicistici, dopo essersi dilungato per qualche ora sul „povero negro“ sfruttato dai bianchi come fosse „La capanna dello zio Tom“, Weiss si decide finalmente a far scoppiare la gran fiamma della rivolta, sulla quale testo e spettacolo chiudono. Chiudono cioè esattamente dove semmai avrebbero dovute cominciare, dal momento che le disavventure del „povero negro“ ci sono note, e comunque poco possiamo fare per migliorarle in concreto (meno che mai battendo le mani al teatro Quirino).* Vgl. auch Giorgio Prosperi. In: IL TEMPO. 26.3.1969; M. R. Cimnaghi. In: IL POPOLO-Roma. 26.3.1969.

<sup>767</sup> Guido Ammirata. L. c.

Menschenverstand, auf Rechtschaffenheit und Kultur: (...) *manifestazione pubblica a pagamento – costruita soltanto per praticare una martellante propaganda razzista, una asfissiante imbottitura di cervelli offuscati, chiaramente palese, faziosa e falsa. (...) Vaniloqui assurdo e pazzesco per tentare un proditorio attacco al buon senso, alla onestà ed alle altissime tradizioni di cultura e di civiltà di un Continente, di un popolo, di una razza.* Es sei ungläublich, dass öffentliche Theatergelder in die Subventionierung offenkundiger marxistischer propagandistischer Veranstaltungen flößen, in die Inszenierung eines (...) *polpettone di tal fatta. Questo è quanto avviene nella „cantata“ del Weiss che risulta anche più esagerato nella versione proposta dallo Strehler. Noioso e prolisso il dramma di Weiss ha avuto in Strehler un regista-attore fastidioso e inconcludente affiancato da una Milva sofisticata. (...) Resta inspiegabile (...) che ci sia stato qualcuno (...) pronto a fornire i quattrini per finanziarlo.*<sup>768</sup> Die ideologisch-marxistische Tendenz des Werkes nehme in der Darbietung des „Piccolo Teatro“ sogar noch ungeheuerlichere Ausmaße an als im Text von Weiss. Strehler kleide sich in das Gewand eines Paladins marxistischer Rhetorik, schrieb STANZA LETTERARIA: *Strehler: in veste di paladino della politica marxista (...) s'immischia poi, quasi come una donniciola senza arte e parte, con Brecht e Weiss in banali sbrodaglie politiche.*<sup>769</sup> Claudio Valentini ging noch härter ins Gericht, die Inszenierung alternierend zwischen Schwerfälligkeit und frecher Propaganda verärgere den normalen Zuschauer, der stattdessen ebensogut eine öffentliche Kundgebung im SS. Apostoli in Rom hätte besuchen können: (...) *tra pesantezza e sfacciata propaganda politica. (...) il discorso (...) si fa tanto dichiaratamente politico da far fastidio allo spettatore normale, a quella gente che a teatro non può andarci spesso, e che a Roma, quando vuole un comizio va a sentirselo a*

---

<sup>768</sup> Giovanni Sarno. In: ROMA-NAPOLI. 26.3.1969. Achille Fiocco. L. c.: *Una cosa è la convinta protesta contro metodi totalitari e dittatoriali, sui quali tutti siamo d'accordo (...) una cosa è il dramma, lo spettacolo. (...) Weiss non ne ha tenuto conto. La parola incarnata in un'azione scenica: e mi è parso che difettesse qui proprio questa seconda parte, l'estro – sia pure di marca pirandelliana – che pure riscatta il „Marat-Sade“. (...) scriveva il Lunaciarskij (...) le idee più nobile (...) sulle labbra non di personaggi vivi, ma di burattini legnosi, privi di carattere, con sulla fronte una semplice etichetta: „guardia bianca“, „soldato rosso“, „socialista rivoluzionaria“, „capitalista“, eccetera, non susciterà nient'altro che un tedio senza limiti, e nei tentennanti che pur dobbiamo portare dalla nostra parte forse nient'altro che disgusto. (...) quella parola (...) avrebbe „un effetto identico, se non maggiore, pronunciata non sulla scena, ma semplicemente posta in bocca a un buon oratore“.*

<sup>769</sup> Guidio Ammirata. L. c. Renzo Tian kommentierte in seinem Artikel: „Strehler dalla polemica alla poesia“ die Inszenierung erinnere an ein sozialistisches Manifest aus anderen Zeiten: (...) *lo spettacolo ha il tono di un manifesto di un socialismo di altri tempi.* Renzo Tian. L. c. F. Virdia verstand, das eindimensionale Theateratorium als ein Glaubensbekenntnis des Autors: *È difficile, certo, accettare su un piano storico, una interpretazione così schematica, ed anche propagandistica nel senso migliore di questa parola, una interpretazione che è anche uno dei limiti del dramma di Weiss, i limiti, di un teatro-oratorio undimensionale, privo in sostanza di dialettica, con problemi già risolti in partenza, le cui soluzioni si traducono ormai in atti di fede.* Ferdinando Virdia. In: LA VOCE REPUBBLICANA-Roma. 26.3.1969. Vgl. auch Giancarlo Giannetti. L. c.; Franco Quadri. L. c. S. 193: *È und predica rozzamente didascalica che ammassa in un disordinato collage*

SS. *Apostoli*. (...).<sup>770</sup> Das römische bürgerliche Premierenpublikum nahm die revolutionäre und anti-amerikanische Botschaft protestierend auf. Nachdem die Schauspieler eine Reihe von marxistischen Prinzipien verlauten ließen: *La terra appartiene a chi la coltiva, le case appartengono a chi le costruiscono*, kam es zu Zwischenrufen, man sei nicht gekommen, um an einer Versammlung teilzunehmen. An anderer Stelle wurde eingeworfen, das Thema interessiere nicht: *Noi non ce ne importa nulla del problema dei negri*. Andere erwiderten: *Ma vada in Angola, vada in Africa!* Oder: *Ma voi siete bianchi e quindi non potete parlare a nome dei negri*. Einige verließen protestierend den Saal.<sup>771</sup> Der Marxist und Schriftsteller Alberto Moravia verurteilte dieses Verhalten: *A teatro si va per ascoltare e vedere, se un lavoro non piace se ne parla poi negativamente, se non se ne condivide in partenza lo spirito si evita di andarci*. Die Inszenierung hatte somit ihr Ziel erreicht, es war dieser Theaterform wieder einmal gelungen, das Publikum zu provozieren.<sup>772</sup>

Ettore Capriolo monierte, die Inszenierung renne politisch offene Türen ein. Drei Stunden polemische Aufführung fügten dem, was allgemein bekannt sei, nichts hinzu: (...) *è un dramma appena mediocre (...) è di quelli che affrontano il discorso politico nei termini più elementari: di qua i buoni, vittime innocenti, di là i cattivi, carnefici spietati. Ne consegue sdegno contro i cattivi e lacrime sui buoni. La regia di Strehler (...) e le sue aggiunte al copione di Weiss, dando un ulteriore contributo a questo sfondamento di porte già abbondantemente spalancate. Ne conseguono tre ore che poco o nulla aggiungono a quanto già sapevamo sull'argomento (...)*.<sup>773</sup> Adelio Ferrero schrieb, dem italienischen Autor Valentino Orsini gelinge es, über die Tragödie der kongolesischen Politiker Lumumba (1961 ermordet) und Muleles (1968 ermordet) oder die Massaker von Giakarta zu berichten. Das

---

*dati storici, brani di cronaca odierna, discorsi politici, documenti, statistiche di un'oppressione quotidiana in via di tramutarsi in rivolta organizzata.*

<sup>770</sup> Claudio Valentini. L. c. L. Mamprin kritisierte, um zu provozieren, hätte man das Stück in einer Zweigstelle des MSI statt auf der Rassegna dei Teatri Stabili di Firenze präsentieren müssen: *Spettacolo (...) più o meno „bello“, ma che contenga una carica di efficacia, di provocazione di violenza, questo assolutamente no. (...) per trovare provocatoria questa „Cantata“ bisognava andarla a rappresentare in una sede del MSI. E non aveva certo torto. Strehler nel programma dice che porteranno lo spettacolo „dovunque“, „anche in una piazza o una sala“. Per ora sappiamo che lo porterà alla Rassegna dei Teatri Stabili di Firenze. (...) Di andare in piazza con uno spettacolo così „bello“ e „raffinato“ glielo sconsigliereamo proprio. Secondo noi Strehler si è perso in una inutile ricerca di „perfezionismo“ (...)*. Lodovico Mamprin. L. c.

<sup>771</sup> Vgl. Alberto Blandi. In: LA STAMPA-Torino. 26.3.1969. Moscati kommentierte, statt die Vorlage zu präzisieren und eine strukturelle Analyse der kolonialistischen Ausbeutung zu liefern, ziele Strehler auf die Schuldgefühle des Weißen. So, dass die eklatant oberflächliche Polemik Proteste unter den Zuschauern hervorgerufen habe: *Lo spettacolo che Strehler ha confezionato (...) non è che un manifesto di buone intenzioni. (...) Strehler, invece di porre rimedio e quindi di precisare il canovaccio di Weiss, non fa che peggiorare le cose nel tentativo di appoggiarsi al „messaggio“. (...) Il senso di colpa del bianco verso il nero prende il sopravvento sull'analisi strutturale dello sfruttamento colonialistico che talvolta si perpetua anche laddove sembra suscitare più storicamente*. Moscati. In: SETTE GIORNI. 6.4.1969.

<sup>772</sup> Giorgio Prosperi. L. c.

<sup>773</sup> Ettore Capriolo. In: VIE NUOVE-Roma. 3.4.1969.

Werk von Weiss in der Regie von Strehler erkläre weder warum, noch wie die Befreiung in Angola oder sonst wo begonnen habe, noch wo mögliche Bezugspunkte zur italienischen Gesellschaft lägen. Verbale Gewalt wechsele mit einer ins Populäre neigenden Lyrik und Statistiken mit den Schmähreden Salazars. Von der Anklage Fanons, von der Sartre sprach und auf die sich Weiss bezieht, bleibe nicht viel, sie laufe vielmehr auf eine moralische Vergeltung hinaus.<sup>774</sup> Carlo Terron – der stets seine Ideologie zur Grundlage seiner Beurteilung der Stücke machte – empörte sich, der nationalsozialistische Völkermord sei eine Sache gewesen, eine völlig andere der Kolonialismus. Es sei unmöglich, Hitler mit Salazar zu vergleichen: Die Sprache für geistig Minderbemittelte sowie die Plakativität und Banalität der Anspielungen, Allegorien und Metapher seien entwaffnend. Das abschließende Urteil lautete: *musical terroristico di denuncia*.<sup>775</sup> Die Inszenierung Strehlers sei auch nicht besser: (...) *le scimmie, sempre numerose, pronte a replicarne la lezione, non fanno storia; fanno, semmai, compassione come hanno appena finito di dimostrarci, ad esempio, i chierichetti impazziti del „Piccolo Teatro“*.<sup>776</sup> CIVITAS schrieb, in Anbetracht der jüngsten politischen Ereignisse, die einen imperialistischen Rückschritt und die orthodoxe „Realpolitik“ der sozialistischen Mutternation gezeigt habe, sei es anachronistisch, die Einheit des Weltproletariats zu verherrlichen.<sup>777</sup>

---

<sup>774</sup> Adelio Ferrero. In: CINEMA NUOVO. Nr. 199. Mai/Juni 1969: *Ma da questo punto di vista (...) la „Cantata“ di Weiss non ci dice davvero nulla che già non sapessimo genericamente e non chiarisce in alcun modo perché e come la liberazione è cominciata, in Angola e altrove, e ci dice ancor meno sul nostro possibile rapporto con essa. Tutto si riduce così a un „promemoria“ di una certa violenza verbale, dove le statistiche sugli „assimilados“ si alternano alle concessioni a un lirismo incline ai cedimenti populistici, i nomi delle grandi compagnie sfruttatrici all'invettiva antisalazariana, mentre il „j'accuse“ di Fanon di cui parlava Sartre (...) si risolve piuttosto nella ritorsione moralistica. (...) La nullità estetica della Cantata di un mostro Lusitano risulta lampante. Nicola Chiaromonte disqualificò il Werk als das schlechteste Dokumentarstück des Autors, die Inszenierung als ein Übel: (...) senza dubbio il più trito, il meno efficace, e il più artificioso dei „documentari“ di Weiss. Due ore e quaranta minuti di noia stupefatta e di leggera collera: noia perché un teatro senza dramma come dice Abel, cessa immediatamente di esser teatro; collera per al continua sollecitazione cui si è assoggettati a cedere a emozioni senza profondità né costruito. (...) litanie documentarie di Peter Weiss. Nicola Chiaromonte. L. c.*

<sup>775</sup> Carlo Terron. In: TEMPO-Milano. 17.5.1969: *Anche questa moda odierna di generalizzare, questa universale chiamata di correo pacificamente stabilita una volta per tutte è una bella prevaricazione. Insomma, un conto era – nell'Istruttoria – l'offesa alla coscienza umana allo sterminato genocidio nazista a tutti noto e da moltissimi patito nella carne di parenti o esseri cari, un altro conto, quasi trascurabile al paragone, sono le crudeltà colonialistiche lusitane – il „mostro“, ma nell'originale: il fantoccio, il pupazzo. Sarà ingiusto ma è inevitabile. Tale e quale come confrontare Hitler con Salazar. Vuoi mettere? (...) quello che disarmo e sconcerta è il semplicismo e la genericità dei simboli, delle allusioni, delle allegorie e delle metafore, stagnati nell'ovvio e nel banale: plutocrazia, militarismo, violenza, spogliazioni, chiesa, oppressione, atlantismo, deportazione, tortura, e, naturalmente, capitalismo; è assoluta immobilità drammatica – cinque minuti o cinque ore farebbe lo stesso (...) una monotona melopea iterativa, a base di statistiche, di regolamenti, di elenchi, di codici, di cifre, incolonnati, uno sotto l'altro come i versetti del Corano. Che vuol dire „oratorio laico“, quando, si elude qualsiasi impegno e dovere verso un'autentica essenza drammatica?*

<sup>776</sup> Carlo Terron. In: RIVISTA RAI-Torino. Mai/Juni 1969.

<sup>777</sup> F. t. L. c.

Die Inszenierung wurde offensichtlich von der konservativen wie von der linken Presse mit politischem statt mit künstlerischem Maßstab bewertet. Doch wie Reinhard Baumgart schrieb, verfolgte Peter Weiss andere Pläne: (...) *der Jux gibt gleich zu verstehen, daß dieses Stück gar nichts zu beweisen vorhat, dass es seine Beweise von vornherein als bewiesen voraussetzt. (...) Denn Revue spielt immer in einer vordefinierten Welt.*<sup>778</sup> Das Stück ist nur auf Mitreißen hin komponiert, so inszeniert es auch Strehler, agitatorisch und propagandistisch. Es setzt Verständnis und Einverständnis schon voraus, denn es ist an eine Gemeinde von Gläubigen adressiert. Der Text wiederholt wie eine szenische Liturgie gemeinsame Glaubensinhalte.<sup>779</sup>

Der „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ wurde in Italien nicht wie von einem Teil der deutschen Presse als Medium der Information über den vergangenen portugiesischen Krieg oder als Unterstützung für die aktuelle Entkolonialisierung gerechtfertigt, sondern anlässlich der Inszenierung Strehlers ausschließlich als Pamphlet gegen den Faschismus im Stil des Agitprop-Theaters rezipiert. Diesen Stil hielt Peter Weiss ausdrücklich für berechtigt.<sup>780</sup>

Insbesondere von Seiten der konservativen Presse kam der Vorwurf, Weiss behandle einen Stoff, von dem er nichts verstehe. Man verglich das Werk nicht nur mit engagierten literarischen Beiträgen Heinrich Heines, die zum Verständnis der sozialen Probleme der Arbeiter beigetragen hatten, sondern konstatierte auch, dass es differenziertere Studien über unterentwickelte Länder (von De Castro, Lacoste, Baran, Lewiss, Levy-Strauss und Jagdish Bhagwati) gebe. Die Darbietung konzentriere sich auf die Außendarstellung eines Phänomens und ignoriere die realen Aspekte eines komplexen und fortgeschrittenen Systems. Schneidender wäre eine Analyse der Gefühle und Verhaltensweise der Opfer gewesen.<sup>781</sup>

Giorgio Prosperi bemängelte, während ein Bühnendichter wie Aymé Césaire scharf unterscheide, was die schwarze Kultur dem Westen verdanke und was in ihr original sei, schreibe Weiss auf Wasser, indem er die Kultur des schwarzen Kontinents nicht hinterfrage. *Scrittore intellettualmente assai dotato, Weiss spicca nel panorama intellettualistico del teatro europeo. Con l'Africa è diverso: Aymé Césaire (...) distingue abbastanza chiaramente ciò che la cultura negra deve all'Occidente, e ciò che in essa è originale (...) si tratta meglio ciò che meglio si conosce. (...) Il discorso di Weiss è purtroppo di un semplicissimo sorprendente: per mettersi al livello di gente semplice egli semplicizza, talvolta fino alla banalità. (...) che senso ha questo volontarismo della semplicità se gli ascoltatori, in quanto*

---

<sup>778</sup> Reinhard Baumgart: Ist die Moral entwischt? In: TEXT + KRITIK. Heft 37. München 1972.

<sup>779</sup> Vgl. ebenda.

<sup>780</sup> Vgl. Maria Manuela Gouveia Delille. L. c.

<sup>781</sup> Vgl. Carlo Vallauri. In: RIDOTTA-Roma. Juni 1969.

*partecipi della cultura occidentale di color bianco, non sono semplici? E se invece il discorso si è rivolto ai negri c'è pericolo che in questa lezione ci sia del criptopaternalismo (...) come quando ci si rivolge ai bambini presupponendo un mondo infantile che esiste solo nella nostra immaginazione. Una realtà insomma, va sentita dall'interno se si vuole rappresentarla ed agire su di essa.*<sup>782</sup> In die gleiche Richtung zielte auch das Urteil von Carlo Maria Pensa, das Stück dringe nicht in die schwarze Welt vor: *E, secondo noi, la fondamentale fragilità del suo testo è proprio di carattere ideologico. „Cantata del mostro“ resta soltanto un atto d'accusa contro i bianchi (anche questa, in fondo, è una faccia del razzismo) senza mai penetrare realmente nella vera dimensione del mondo negro. Il che significa che, tutto sommato, anche Peter Weiss fa del paternalismo.*<sup>783</sup> Der Berichterstatter der venezianischen Tageszeitung G. A. Cibotto schrieb: (...) *tutto ciò che è vero nella realtà, in Weiss diventa falso: è il trionfo del kitsch, della „Capanna dello zio Tom“.*<sup>784</sup>

Ausgesprochen kritisch äußerte sich auch PARAGONE. Es handele sich um eine gewöhnliche Operation eines weißen Intellektuellen, sein Gewissen zu entlasten: *Perché l'Angola? Si diffida; (...) è la solita, ormai, operazione di scarico di coscienza dell'intellettuale bianco: fatta di velleitarismo, più rimorso improduttivo, più masochismo, voglia – impotente – di svelare le proprie radice? E non è offensivo, per i negri che crepano, prenderli a pretesto d'esercizi di spericolata bravura, i quali sono, per l'appunto, di estrazione culturale bianca? E poi perché andare piangere sopra il negro, avendo novecentomila baraccati in Roma, più Gibellina, più Avola, infine l'ovvio elenco interminabile di rimorsi – responsabilità (anagrafiche) che ci coinvolgono.*<sup>785</sup> So münzte man die Parteinahme des Autors für die „revolutionäre Welt“,<sup>786</sup> wie dieser sie in einem Interview mit Giorgio Polacco bezeichnete, in diskriminierendes Handeln um. Die Tatsache, dass die

<sup>782</sup> Giorgio Prosperi. L. c.

<sup>783</sup> Carlo Maria Pensa. L. c. Antonio Pitta. In: NEW KENT-Milano. Juli 1969. A. Pitta schrieb, es sei unmöglich, dieser entwaffnenden Simplizität Interesse zu schenken. Die verbale Gewalt dieses sozialistischen Oratoriums entspreche der Sprache von „Onkel Toms Hütte“ von Harriet Beecher-Stowe, eine Art von Dramaturgie, die wenn überhaupt vor 70 Jahren mit den ersten Arbeiterbewegungen und sozialen Forderungen sinnvoll gewesen sei: *Roba da oratorio, questa di Weiss, da „oratorio socialista“.* (...) *è impossibile destare interesse. (...) semplicità davvero disarmante (...)* *L'impianto di questo testo è drammaticamente fragile, la denuncia cade nell'ovvio, il simbolismo risulta banale. (...) A mio parere Peter Weiss non è riuscito a rendere fatti e personaggi teatralmente validi, essendo la vicenda totalmente priva di sviluppo drammatico e poggiando esclusivamente parole, parole ammantate di rabbia. Una violenza verbale che rivela un linguaggio da „Capanna dello Zio Tom“.* *Una drammaturgia di tal genere è ormai sorpassata; forse poteva funzionare settant'anni fa, con i primi moti operai, con le prime rivendicazioni sociali.* L'ESPRESSO sprach schließlich, anlässlich einer Aufführung des „Negro Ensembles“, von Sakristeirhetorik und pietistischen Kinderreimen des Werkes: (...) *veri negri d'America (...) si trovano costretto a recitare filastrocche pietistiche inventate da un bianco a facile conferma di una buona coscienza che consiste nello schierarsi arditamente dalla parte del Bene contro il Male.* Nicola Chiaramonte. In: L'ESPRESSO. 15.6.1969.

<sup>784</sup> G. A. Cibotto. In: IL GAZZETTINO-Venezia. 23.5.1969. Vgl. auch Ghigo De Chiara. L. c.

<sup>785</sup> Irene Arconti. L. c.



Kritik am Autor und nicht am für seine hochwertige Arbeit gelobten Regisseur geübt wurde, zeigt, dass ein Rezeptionsproblem des Stückes vorlag und kein Inszenierungsproblem.

Diese Form des politischen Theaters mit seiner Schwarz-Weiß-Zeichnung war auch der christlichen Presse, die sowohl die Kirche als auch ihre missionarischen Tätigkeiten zu verteidigen suchte, ein Stein des Anstoßes. Von 1889 bis 1960 machte Italien Kolonialansprüche in Afrika, zuletzt in Somalia geltend.<sup>787</sup> Die Kritik an der portugiesischen Kolonialherrschaft in Angola, die häufig mit dem Gedanken der christlichen Mission oder Vorstellungen zivilisatorisch-humanistischer Richtung verbunden war, provozierte Reaktionen.

Hinzu kam die Marxismusfeindlichkeit der katholischen Kirche in einem Land, in dem noch Papst Pius XII. die freiwillige Zugehörigkeit eines katholischen Christen zu einer kommunistischen Partei, die Mitwirkung beim Aufbau einer kommunistischen Organisation sowie auch jede indirekte Unterstützung des Kommunismus mit der Exkommunikation bestrafen ließ. In der Enzyklika „Divini redemptoris“ steht: *Il Comunismo è intrinsecamente perverso. Non si può ammettere in nessun campo la collaborazione con esso da parte di chiunque voglia la salvezza della civiltà cristiana. E se taluni indotti in errore cooperano alla vittoria del Comunismo nel loro paese, cadranno, tra i primi, vittime del loro errore. Quanto più le regioni, dove il Comunismo riesci a penetrare, si distinguono per l'antichità e la grandezza della loro civiltà cristiana, tanto più devastatore vi si manifesterà l'odio dei senza Dio.*<sup>788</sup> So provozierte das Stück von Weiss die katholische Presse. Der Kritiker Ruggero Zucchi monierte, Objekt der Beschimpfung sei natürlich die Kirche, bevorzugte Zielscheibe von Weiss: *Il testo ha i soliti difetti delle opere di Weiss: gli spunti critici diventano polemici (...) interpretazione unilaterale della storia (...) va a finire nel insulto volgare. Oggetto dell'insulto è naturalmente la Chiesa, bersaglio prediletto della polemica weissiana.* Selbstverständlich, räumte er ein, habe die Kirche auch Fehler begangen, doch dürfe man nicht ihre durchgeführten Missionen vergessen. Nichts desto trotz sei der „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ ein Apell an das Gewissen und *senza dubbio il miglior teatro visto in questa stagione.*<sup>789</sup> Roberto Zago polemisierte, wo das Christentum versage, schlugе Weiss das „Allheilmittel Marx“ als Lösung vor: *Senz'altro Weiss ha uno scopo, e lo confessa attraverso una invettiva ad un certo punto di lavoro, quello cioè di proporre il marxismo*

---

<sup>786</sup> Vgl. Giorgio Polacco: *Unterentwickelte Länder und revolutionäre Welt*. L. c. S. 91.

<sup>787</sup> Kolonialisierte Länder Italiens: Libyen (1911-1951), Äthiopien (1935-1941), Eritrea (1885-1941).

<sup>788</sup> Zitiert nach: Guido Manacorda: *Marxismo e Cattolicismo*. In: *L'ATEISMO CONTEMPORANEO*. Napoli 1965.

*come soluzione al colonialismo: se la società cristiana è fallita, Carlo Marx ha la panacea: la teoria del plus-valore applicata ai negri dell'Angola.*<sup>790</sup>

Odoardo Bertani, kritisierte, dass Weiss holzschnittartig die Schwarzen als Gute und die Weißen als Böse zeichne. Doch was an Christlichem in Angola gesät worden sei, sei gut. Man dürfe nicht die Mitschuld der schwarzen Bevölkerung verschweigen: (...) *La schematizzazione del problema è, qui, radicale. Da una parte i negri buoni, dall'altra i bianchi cattivi. Non vogliamo rifugiarsi dietro un discorso di relativismo storico, né accusare di moralismo „a posteriore“ Peter Weiss; se egli rifiuta il brillante esercizio al trapezio del interpretazione storica dei fenómi, ha le sue ragioni. (...) non possiamo accettare l'inglobamento del Cristianesimo nella civiltà occidentale, e che comunque, ciò che di autenticamente cristiano è stato seminato nell'Angola è un valore, un bene (...) il rispetto della verità vorrebbe si fosse dato luogo a qualche accenno alla complicità negra nella tratta dei consanguinei. Il semplicismo ideologico, in ultima analisi, non aderisce alla verità, non è buono.*<sup>791</sup>

Die unruhigsten Jahre der italienischen Nachkriegszeit begannen mit der Studentenrevolte 1967/68, die sich schnell mit der fast gleichzeitig entstandenen Protestbewegung der Arbeiter vereinigte. In dieser Atmosphäre glühender Kundgebungen, Streiks, Universitäts-<sup>792</sup> und Fabrikbesetzungen, erwartete man eine nationale Kontextualisierung des Werkes in der Inszenierung durch Strehler.<sup>793</sup> Wie Lodovico Mamprin anlässlich der Pertens-Inszenierung 1968 bemerkte, war es Aufgabe des Regisseurs bei der Inszenierung dieses Stückes die „offenen Stellen“ im Werk zu nutzen, um die geführte Diskussion auf die jeweiligen Verhältnisse des Aufführungslandes zuzuschneiden: *Peter Weiss, bisogna ricordarlo, non ha dato una storia, ma dei motivi, degli elementi per costruirla. (...) L'errore fondamentale che si può fare con questo testo è quello di fare il „Popanz“ di Peter Weiss. Ognuno deve fare il proprio „Popanz“ (...) È ovvio che quello dei tedeschi orientali deve essere differente, come*

---

<sup>789</sup> Ruggero Zucchi. In: IL MASSIMO. Juli 1969.

<sup>790</sup> Roberto Zago. In: PROSPETTIVE GIOVANILI. September 1969.

<sup>791</sup> Odoardo Bertani. In: AVVENIRE. 26.3.1969.

<sup>792</sup> Vgl. dazu auch Carlo Donolo: Theorie und Praxis der Studentenbewegung in Italien. In: KURSBUCH 13. Frankfurt am Main 1968. S. 48-65.

<sup>793</sup> Die enttäuschten Hoffnungen – auch die Koalition der linken Mitte hatte sich als unfähig erwiesen – nach einer gerechteren Verteilung des Wohlstandes 1969 führten zum *Autunno caldo*. Der Slogan der 1968er Bewegung: *Case, scuole, ospedali* verweist auf die Probleme der Kranken- und Altersversorgung, des sozialen Wohnungsbaus und des antiquierten Schulsystems. Der Arbeitskampf wurde zugleich ein Kampf um ein neues *modello di sviluppo*, das das kapitalistische Entwicklungsmodell der letzten 20 Jahre in Frage stellte. Zwischen 1968 und 1974 fand eine breite Mobilisierung der Arbeiter statt.

*deve essere differente quello dei tedeschi occidentali o degli svizzeri. E differente dovrà essere anche quello per gli italiani.*<sup>794</sup>

So griff auch Giorgio Strehler in seiner Inszenierung Probleme der damals gegenwärtigen italienischen Gesellschaft auf, doch sein vorrangiges Ziel war, auf den interkulturellen Aspekt des Fremden aufmerksam zu machen, um den Rassismus im Allgemeinen zu thematisieren. Denn, so argumentierte er, der Rassismus sei ein internationales und damit auch ein italienisches Problem: ein Problem zwischen Weißen und Schwarzen und auch zwischen Weißen und Weißen: (...) *„il terzo mondo“, pur non essendo del tutto pertinente alla temporale gravità del sistema italiano, si ricollega, in molte manifestazioni, a quelli che sono i problemi del nostro paese. Non esiste solo un razzismo tra bianchi e neri, ma esiste anche un razzismo tra bianchi e bianchi fra dominato e dominante, e questo, se il pubblico vuole ricordarlo, è uno dei motivi salienti che la „Cantata“ ha voluto esprimere.*<sup>795</sup> Mit dieser Akzentsetzung zeigten sich nicht alle Gruppenmitglieder einverstanden.

Gian Maria Volenté, einer der *super-contestatori* der damaligen Kulturszene, bekannt auch als Regisseur des „Stellvertreters“ von Rolf Hochhuth 1965 in Rom, zog sich schon kurz nach Probenbeginn wegen politischer und ideologischer Meinungsverschiedenheiten aus der Produktion heraus. Entgegen der Auffassung Strehlers hielt er es für wichtig, gezielt und ausführlich die landesspezifischen Probleme wie etwa die aktuellen Streitigkeiten der römischen Gewerkschaften in einer Inszenierung aufzugreifen, um so einen konkreten Bezug zum italienischen System herzustellen.<sup>796</sup> Der Chor der Rezensenten schloss sich dieser Meinung an. Aggeo Savioli, Kritiker der UNITÁ, schrieb in seinem Artikel „Contro il razzismo d'ogni giorno e il colonialismo d'ogni paese“, Italien bleibe außen vor. Allein mittels der NATO<sup>797</sup> oder der Gastarbeiterszene würden Bezüge zur Realität des Landes hergestellt: *C'è un rischio, d'altronde, nel proclamare troppo la necessità di sceverare e distruggere le radici nascoste e profonde del razzismo dentro ciascuno di noi: il rischio di non vedere o di vedere meno bene, il razzismo in prima persona, consapevole di sé, soddisfatto, aggressivo, dalle mille facce, che vigoreggia sopra le nostre teste. In questo senso, la Cantata di Giorgio Strehler ha di difetto di non coinvolgere il nostro paese nel discorso di Weiss; se non, di scorcio, per via della NATO, o altrimenti, con quella scena aggiunta (e in verità poco felice),*

---

<sup>794</sup> Lodovico Mamprin. In: L'ITALIA. 30.10.1968: *La rappresentazione del „Popanz“ dovrebbe essere quasi un „rito“, come lo era quella dell'„Istruttoria“ nell'edizione curata da Piscator. Un rito collettivo di accusa o di autoaccusa, senza del quale la rappresentazione non ha senso.*

<sup>795</sup> Giorgio Strehler. In: Fabbio Battistini: Giorgio Strehler. Roma 1980.

<sup>796</sup> Alberto Blandi. L. c.

<sup>797</sup> 1949 war Italien Gründungsmitglied der NATO geworden. Fest eingebunden ins atlantische Bündnis galten seine Interessen und Initiativen besonders den Mittelmeerregionen und der arabischen Welt.

che mostra due poveri operai italiani, vittime anche essi del pregiudizio razziale, comportarsi, verso una domestica negra, come un qualsiasi padrone bianco.<sup>798</sup> Die Zeitschrift PREALPINA monierte, thematisch angeboten für eine italienische Inszenierung hätte sich der Konflikt zwischen Süd- und Norditalien, die Einwanderung der Südtaliener in das Industriedreieck des Nordens, die schlechten Arbeitsbedingungen in den Fabriken, die zu Streik und Agitation führten, Avola, Battipaglia, das von Erdbeben betroffene Sizilien. Strehler hätte den schlimmsten ausländischen Rassismus mit dem rückschrittlichsten heimischen vergleichen sollen, denn auch der Prozess der italienischen Vereinigung habe auf ökonomisch ungleichen Ebenen stattgefunden. *Questo è l'appunto che noi facciamo a Strehler: non aver cioè, paradossalmente, portate a confronto esempi estremi del colonialismo peggiore straniero e del padronato più retrivo di casa nostra. Ne valeva la pena.*<sup>799</sup> Ebenfalls kritisierte M. R. Cimnaghi in seinem Artikel „La 'Cantata' di Strehler solamente per lusitani“, das italienische Volk bleibe von den Ereignissen des portugiesischen Kolonialismus unberührt, seine gesellschaftliche Verantwortung ungeprüft.<sup>800</sup> Carlo Vallauri behauptete kurzerhand, Angola interessiere den Durchschnittszuschauer nicht. Strehler, der den *maggior drammaturgo tedesco dei nostri tempi*, Bertolt Brecht, in Italien bekannt gemacht habe, habe der eigenen Theaterproduktion nie die Hand gereicht. Die Behauptung Strehlers, aus Italien gingen keine Theaterautoren hervor,<sup>801</sup> sei mit dieser Inszenierung eines *testo grossolano e rozzo come „Cantata di un mostro“ di Peter Weiss* endgültig vom Tisch, sein Desinteresse für italienische Autoren hingegen zementiert. Es gebe durchaus aktuellere und bessere Texte heimischer Theaterautoren, die landesspezifische Probleme diskutierten.<sup>802</sup> L'ASTROLABIO schrieb, könne ein deutscher Regisseur ignorieren, dass die Portugiesen über FIAT G-91 Flieger verfügten, dürfe dies ein italienischer Regisseur nicht: (...) *se un tedesco può ignorare che i portoghesi dispongono di aerei FIAT G. 91 e di altri apparecchi italiani per la loro „sporca guerra“, un regista italiano non può ignorarlo né tanto meno ritenere che un fatto simile sia di secondaria importanza per il pubblico del nostro paese. Strehler avrebbe potuto inserire questa ed altre notazioni politiche (per esempio la recente*

<sup>798</sup> Aggeo Savioli. L. c.

<sup>799</sup> E. T. In: LA PREALPINA. 4.5.1969. S. 8.

<sup>800</sup> M. R. Cimnaghi. L. c.: (...) *il nostro popolo, non si sente particolarmente legato alle vicende ed alle colpe di un tipo di colonialismo come quello portoghese, per cui queste non possono costituire immagini dalle quali essere, con una certa facilità, indotti ad un esame di coscienza sulle proprie responsabilità civili e personali. Sia chiaro: non che la presunzione, l'egoismo, l'avarizia, la violenza, ci siano estranei; (...) occorrono, tuttavia, stimoli pertinenti alla riflessione e all'attrazione (...) un difetto, si può, anzi si deve imputare a Strehler (...) di aver scelto per il suo spettacolo-manifesto, un'opera la cui materia, le cui immagini, per quanto prove di una nobile testimonianza, non costituiscono un aspetto delle sciagurate vicende del nostro tempo verso il quale converga eminentemente lo sdegno, il dolore, il pentimento di un pubblico come il nostro.*

<sup>801</sup> Vgl. Dazu auch Giorgio Strehler: Für ein menschlicheres Theater. L. c. S. 35.

astensione dell'Italia all'ONU nella votazione sulle colonie portoghesi, il che in quel caso equivalga ad un appoggio esplicito ecc. (...) e questo avrebbe voluto dire chiarire meglio, molto meglio, la frase finale del primo tempo. (...)“lavorano per noi, per voi, per noi, per voi, per tutti noi!“. (...) li ammazziamo noi, con le nostre FIAT, con i nostri voti ad un governo alleato del „mostro lusitano“, con il nostro consumismo, con la nostra passiva indifferenza ed accettazione di un governo, di un sistema che appoggiano in pieno e ovunque l'imperialismo, il fascismo e il colonialismo. Ohne solche Bezugnahmen bedeute der Schrei nach Mitverantwortlichkeit, herausgeschrien von einer Sängerin, die Millionen am Tag verdiene, Verschleierung von Fakten und Frömmelei.<sup>803</sup> So argumentierte auch Renato Tomasino, ebenfalls Kritiker des ASTROLABIO, Strehler nenne das Kind nicht beim Namen. Die Inszenierung strotze vom Mythos des *edlen Wilden* aus dem 18. Jahrhundert. Doch wie stehe es um Unterdrückung und Völkermord? Das Stück wirke beruhigend auf ein bürgerliches Publikum, das sich von den Geschehnissen weit entfernt fühle. Was sei die NATO anderes als der Atlantische Pakt? Der Zuschauer werde bewusst in die Irre geführt, er applaudiere gegen den Atlantischen Pakt und ertrage gelassen die Erneuerung der NATO.<sup>804</sup> Auf die Stellungnahme von Tomasini hin konterte Strehler in einer der folgenden Ausgaben des ASTROLABIO. Die Kritik sei unqualifiziert und ignorant: (...) *tendenziosità fondamentale disonesta (...) non giudico „qualificata“ la critica (...) per inesistenza dell'autore (...) per l'incapacità alla critica, l'inattendibilità assoluta del giudizio critico, in poche parole per la particolare „ignoranza“ del suo collaboratore e soprattutto per la sua disonesta intellettuale o intellettiva (...) che squalifica in partenza ogni sua parola. (...) „l'Astrolabio“ che è una rivista aperta ma che non dovrebbe essere aperta all'analfabetismo culturale nè alla mistificazione politica (...).*<sup>805</sup> Der Herausgeber des ASTROLABIO reagierte mit der Bemerkung, nur professionellen Kritikern das Recht auf öffentliche Äußerungen einzuräumen, bedeute, Politik den Spezialisten zu überlassen und damit die Stimme der Studenten zu übergehen. Strehler begehe auch einen Fehler, wenn er von zwei Seiten des

---

<sup>802</sup> Carlo Vallauri. L. c.

<sup>803</sup> Daniele Albani-Barbieri. In: L'ASTROLABIO. 20.4.1969.

<sup>804</sup> Renato Tomasini. In: L'ASTROLABIO. 6.4.1969: (...) *è importante la mistificazione ideologica che Strehler porta avanti. E l'Italia? E le troppo compromessi del nostro centro sinistra con il Portogallo e con le sue repressioni ed i suoi genocidi? Non un simbolo, non una parola che ricordi questo, ed il pubblico si domanda se forse „NATO“ e „Patto Atlantico“ non siano due diverse alleanze militari e conclude che deve essere proprio così, dato che l'Italia non è sull'Atlantico, e che nello spettacolo il relativo patto è visibilmente un fatto interno tra USA e Portogallo, un'altra esoticheria. Così quelle stesse persone che si preparano a sopportare con tranquillità ed indifferenza il rinnovo della NATO, applaudano freneticamente contro questo „Patto Atlantico“ cruento e sanguinario, ma fortunatamente lontano (...) da qui l'operazione mistificatoria dello spettacolo (...) lavoro mistificatorio e pietistico, su basi „folkloristiche“.* Vgl. auch Rosalba Teranova e Anna Nava. In: TERZO MONDO. Juli 1969.

<sup>805</sup> Giorgio Strehler. In: L'ASTROLABIO. 13.4.1969.

„lusitanischen Faschismus“ rede. Die von Strehler proklamierte These des Faschismus von links sei bereits ein Fauxpas Habermas' gewesen (*un infelice gaffe del professor Habermas*), die bis dato nur von der reaktionären Springer-Press und den konservativsten Kritikern Deutschlands und Italiens u. a. von NAZIONE, TEMPO und POPOLO gegen die Studentenbewegung benutzt worden sei.<sup>806</sup> In der Ausgabe Nr. 16 der Kulturzeitschrift hieß es noch einmal, Politik und Kunst seien zu wichtig, um sie den „Experten“ der offiziellen Presse zu überlassen: (...) *perle ai porci (...) la politica e l'arte sono cose troppo importanti per lasciarle agli „specialisti“*.<sup>807</sup> So wurde zum einen kritisiert, dass die Verwicklungen Italiens in die Kolonialpolitik nicht näher thematisiert wurden zum anderen monierte man, dass die aktuellen landesspezifischen Probleme nicht diskutiert würden.

Allein blieb BIANCO E NERO mit seiner Meinung, er vermisste eine internationale politische Bezugnahme. Gerade die Thematisierung des heimischen Rassismus mittels der hinzugefügten „Gastarbeiterszene“ schränke die von Weiss angestachelte Diskussion ein, anstatt sie weiterzuentwickeln. In einem Moment, in dem sich die Sowjetunion und China bekämpften, in dem sich Israelis und Araber der Unterdrückung bezichtigten, die angrenzenden Länder ihre politischen Fronten mit Panzern klärten und soziale Konflikte mit militärischen wie ökonomischen Druck lösten, in dem jede Allianz im Osten wie im Westen die eigenen Führungsstaaten in Frage stelle, rutschten auch die schwerwiegendsten und explosivsten Probleme des Landes, wie die Übersiedlung der Südländer nach Mailand und Turin, in die zweite Reihe. (...) *la „generalizzazione“ di Strehler – il contadino pugliese e quello sardo. Il „razzismo“ fra i sottosviluppati e i reietti – rischia di limitare un discorso che, dallo spunto di Weiss, andava semmai ulteriormente sviluppato.*<sup>808</sup>

In dieser ersten Rezeptionsphase, in der die Inszenierungen zunächst von namhaften Regisseuren ausgingen, konstatierten die Rezensenten oftmals eine Diskrepanz zwischen Wirkungsästhetik und Wirkungsgeschichte, zwischen beabsichtigter und tatsächlicher Wirkung. Vor allem wegen der hohen Qualität der Inszenierungen und ihrer formalen Perfektion wurde den Theaterpraktikern häufig vorgeworfen, den Zuschauer einzulullen, ihn in die Gefahr einer genussvollen Betrachtung zu bringen und ihm dabei das Gefühl politischer Aktivität zu vermitteln. Erachtete die Presse die politisch ambitionierten Ziele der Inszenierung für gut, so hielt sie die Form ihrer Darbietung für unangemessen: Strehler

---

<sup>806</sup> Herausgeber des ASTROLABIO. In: L'ASTROLABIO. 13.4.1969.

<sup>807</sup> Anonym. In: L'ASTROLABIO. Heft Nr. 16. 20.4.1969.

<sup>808</sup> G. G. In: BIANCO E NERO. März/April 1969.

verfolge das Ziel seines „Teatro e azione“ mit falschen Mitteln. Das ästhetische Spektakel der Aufführung überlagere die politischen Aussagen.

In diesem Sinne schrieb Carla Lonzi, dass die dialektisch-ideologische Ladung der Diskurse, Statistiken und Zahlen– umgemünzt in kleine dekorative Handlungen – ihre Kraft verlören. Die Inszenierung sei am Ende nicht provokativ, sondern schön, und sie kommentierte weiter: *La „non poesia“ di questo testo di Weiss, discutabile ma concreto, è un preciso rifiuto della „finzione“, di spettacolarizzazioni che Strehler reintroduce, alterandone significato ed efficacia.*<sup>809</sup> Laut Mosca war die Inszenierung eine „One man show“ Strehlers. Im Blickfeld stünden nicht weltpolitische Probleme, sondern Lösungen verschiedener Regieherausforderungen.<sup>810</sup> 30 GIORNI bemerkte, statt einer Provokation habe Strehler eine italienische Music-Hall gezaubert, Effekthascherei statt politische Entschlossenheit. *Non ci attendevamo e non volevamo (...) un ripiegamento sul music-hall all'italiana cioè il pietismo sentimentale sulla sorte del „povero negro“.*<sup>811</sup> Italiens traditionell ausgebildete Schauspieler seien nicht in der Lage, dieses politische Stück zu spielen. Die Interpreten folgten ängstlich, ohne persönliches und kritisches Engagement der Vorlage. (...) *gli attori che recitano in questo spettacolo infatti, non risulta che fino a ieri fossero sulle „barricate“ della insulsa e tutta italiana „rivoluzione“,* schrieb Claudio Valentini.<sup>812</sup> So hatte der triumphale Beifall am Ende der Inszenierung im Mailänder „Lirico“ weniger dem Text als der Inszenierung, weniger dem Autor als dem Regisseur gegolten. Wie Paolo Emilio Poesio kommentierte, war das Leitmotiv des lang anhaltenden Applauses: *„Torna Strehler“ (...) Il pubblico mostrava di cogliere solo per dovere di ospitalità e di simpatia per il prestigio riconosciuto al regista ma non per altro.*<sup>813</sup>

---

<sup>809</sup> Carla Lonzi. In: APPRODO LETTERARIO. April/Juni 1969.

<sup>810</sup> Mosca. In: LA DOMENICA DEL CORRIERE. 8.4.1969: (...) *il testo magro e debole (...) al servizio d'una mostra personale di Strehler, il Paganini della regia. Strehler il mago. (...) Ma quali che siano la denuncia, il messaggio, l'appello, il monito che il lavoro contiene, essi diventano cosa secondaria, accessoria, si riducono a un pretesto per quel recital di Giorgio Strehler, per quelle serate d'onore di Giorgio Strehler, per quella mostra personale di Giorgio Strehler ch'è questa „Cantata d'un mostro lusitano.“ (...) Tu spettatore non tanto t'interessa il significato del lavoro quanto al mondo con cui quadro per quadro, Strehler risolve i vari problemi registici.* Vgl. auch Achille Mango. In: MONDO NUOVO-Roma 13.4.1969; Puccio Duni. In: IL LAVORO-Genova. 12.4.1969.

<sup>811</sup> Al. Tr. In: 30 GIORNI-Roma. Mai 1969.

<sup>812</sup> Claudio Valentini. L. c. B. Schacherl schrieb, ob der künstlerischen und moralischen Wirksamkeit laufe die Inszenierung Gefahr, im befreienden Applaus einer Ablehnung jedweder Schuldanerkennung von Seiten des Publikums Vorschub zu leisten: (...) *questo spettacolo corre un solo pericolo grave: che la sua efficacia artistica e morale possa anche servire a qualcuno tra il pubblico per annegare in sé, nell'applauso liberatorio e consolatorio, l'imperativo brechtiano che anche Strehler persegue: cambiare il mondo.* Bruno Schacherl. In: RINASCITA. 28.3.1969. Vgl. auch Adelio Ferrero. L. c.: Die außergewöhnliche Intensität der Darsteller fröne eher der Kontemplation als der Diagnose.

<sup>813</sup> Paolo Emilio Poesio. L. c.

Für Giorgio Strehler, wie für viele andere Linksintellektuelle auch, wurde ein Verbleib im bürgerlichen Theater immer widersprüchlicher, – in einem Theaterbetrieb, in dem die Verteilung der Zuschauerplätze in Parkettsessel und verschiedene Ränge die Klassenstruktur widerspiegelte. Folgerichtig verließ er den „goldenen Käfig“, um den „Gruppo Teatro e Azione“ zu gründen. Doch die Widersprüchlichkeit blieb, seine Absicht, eine alternative und provokative Theatergruppe aufzubauen, scheiterte. Zwar wollte er „revolutionäres Theater“ schaffen, doch entkam er seinem künstlerischen Anspruch und den damit verbundenen luxuriösen Aufführungsorten nicht. Zum Spott der Kritiker und entgegen der Ankündigung, in Sportarenen, Zirkuszelten und auf Dorfplätzen aufzutreten, – ganz den Forderungen des künstlerischen Programms von Weiss entsprechend –, wendete sich die aufwändige Inszenierung häufig auch in etablierten Theatern ausschließlich an ein gut situiertes und bürgerliches Publikum.<sup>814</sup>

Schon die Atmosphäre am Abend der Premiere im „Teatro Quirino“ in Rom war, so A. Fiocco, alles andere als volkstümlich, *tutt'altro che „popolare“*.<sup>815</sup> LA LUNA SERA rügte, das „Quirino“ habe noch nie Preise für das Volk gemacht.<sup>816</sup> Ein Kritiker fragte, wie viele Tickets wohl in Schulen, Universitäten und Fabriken verkauft worden seien: *Ed ora mi si permetta una domanda: (...) quanti biglietti sono stati venduti nelle fabbriche e nelle scuole?*<sup>817</sup>

Anwesend waren, so Giorgio Mantici, emotional berührte Damen in exklusiven Garderoben, – die wahrscheinlich in den Zeitungen der Hauptstadt gelesen hätten, dass es sich um ein linkes anti-amerikanisches und anti-imperialistisches Stück handele – mit nervösen Ehemännern an ihrer Seite, die realisierten, dass die Pelze ihrer Frauen einem dreijährigen Lohnarbeitergehalt entsprächen.<sup>818</sup> Die Theaterzeitschrift SIPARIO formulierte spitz, das Gespann Strehler-Weiss setze noch eins auf die Ausbeutungspolitik drauf. Der Regisseur habe nicht nur die Bizarrie im Kopf, *Popanz* in *Monster* umzubenennen, sondern das Stück auch

---

<sup>814</sup> *Saremo a Bologna (...) Milano (...) e poi sotto il tendone di un circo (...) per chiunque (...) gente giusta (...) gente ingiusta (...) esclusi (...) non esclusi*. Strehler in einem Interview mit Bruno D'Alessandro. L. c. Vgl. Peter Weiss. In: Notizen zum Dokumentarischen Theater. In: Rapporte 2. Frankfurt am Main 1971. S. 103.

<sup>815</sup> Achille Fiocco. L. c. Vgl. auch Giovanni Sarno. L. c.

<sup>816</sup> Claudio Valentini. L. c.

<sup>817</sup> Antonio Pitta. L. c.

<sup>818</sup> Giorgio Mantici. In: QUADRENI DEL C.U.T. Bari. Nr. 7. Dezember 1969: *Le signore – in visioni eccessivi, manco a dirlo, e pettinature stronzissime – sono visibilmente emozionate: devono aver letto su qualche foglio della capitale che lo spettacolo è violentemente anti-imperialista, molto anti-americano e decisamente di „sinistra“; (...) i mariti di codeste impellicate dame sono – invece – nervosi e quanto mai irascibili: (...) sanno che le suddette pellicce indossate tanto distrattamente dalle loro signore, equivalgono a più di tre anni di paga di un operaio edile (...)*. Vgl. auch Giorgio Prosperi. E.T. In: LA PREALPINA. 4.5.1969: *Pubblico, in sala, eterogeneo: c'erano „servi“ e „padroni“; favolose toiletts e ragazze con maglioni. Tutti dalla parte dei negri, poverini: il „loro“ razzismo lo avevano lasciato fuori al teatro. Lo hanno ripreso dopo, nei ristoranti, distribuiti vicino al Lirico o nei Locali alla moda.*



noch in einem mit Pelzen gefüllten, prunkvollen römischen Theater aufzuführen, um den Reichen der Hauptstadt zu erklären, wie wenig die portugiesischen Kolonialisten von Ausbeutung verstanden, da sie noch nicht begriffen hätten, wie die Ausbeutung der Ausgebeuteten funktioniert. Autor und Regisseur hätten *lo sfruttamento degli sfruttati* vollzogen.<sup>819</sup> Strehler gelinge es nicht, an das politische und kulturelle Bewusstsein eines Publikums zu appellieren, das in der Lage sei, dreißigtausend Lire für eine Eintrittskarte zu zahlen, schrieb 30 GIORNI.<sup>820</sup> Der Kritiker von IL SOLE 24 ORE MILANO fragte: *Successo clamoroso. Possibile che i miei concittadini siano dei marziani?*<sup>821</sup>

Diesem Vorwurf, eine links-politische Inszenierung in einem bürgerlichen Rahmen laufe auf eine sinnlose Aktion hinaus, begegnete Strehler mit dem Argument, das politische Theater befinde sich nun mal im Widerspruch, innerhalb einer Gesellschaft zu arbeiten, gegen die es wirke und von der es zugleich toleriert werde. Gegen das oft vorgebrachte Argument, ein revolutionäres oder oppositionelles Theater dürfe nicht von denen akzeptiert werden, gegen die es sich richte, sonst sei es wirkungslos, setzte er seine Theorie der Spätzündung. Ein oppositionelles Stück könne auch Erfolg haben, wenn dem Publikum erst nachträglich die vorgetragene Problematik bewusst werde: (...) *schon daß applaudiert wird, beweist: eine Wunde wurde aufgerissen, doch sie wird verborgen: ein Keim wird entweder geschluckt, oder mit lächelnden Lippen, mit der Nonchalance dessen, der „schon alles weiß“, eingekapselt.*<sup>822</sup>

Wie Bruno Schacherl schrieb, lebte in dieser Inszenierung der widersprüchliche Traum Piscators von einem homogenen klassenbewussten Publikum auf. Selbst wenn Strehler eine organische Kollektivität vor sich gehabt hätte, hätte dies doch den Verlust von Vernunft und den Verzicht auf die Waffe der Kritik bedeutet und an Stelle dessen wäre das Vertrauen in einen gemeinsamen Glauben getreten. Es sei die Mauer, an der sich dieses Theatergenre den Kopf blutig schlage.<sup>823</sup> Peter Weiss selbst war sich des rezeptionsästhetischen Widerspruchs durchaus bewusst.<sup>824</sup> Die Zielgruppe war verfehlt und die Erwartung auf eine links-politische Theaterinszenierung blieb für viele unerfüllt.

L'ASTROLABIO schlug einen feindseligen Ton an und konstatierte, die Inszenierung habe weder das bürgerliche Publikum noch die Genossen provoziert. Das Legalisieren des Verbrechens triumphierte. Denn es sei zu schön, die revolutionäre Wut in einem Sessel abzulassen, in die Hände zu klatschen und zu pfeifen was das Zeug hält, um dann mit dem

---

<sup>819</sup> Rudolfo Wilcock. L. c.

<sup>820</sup> Al. Tr. L. c.

<sup>821</sup> P. C. In: IL SOLE. 24 ORE MILANO. 3.5.1969.

<sup>822</sup> Strehler zitiert nach: Giorgio Strehler für ein menschlicheres Theater. L. c.

<sup>823</sup> Rosalba Teranova e Anna Nava. L. c.

<sup>824</sup> Vgl. Peter Weiss. In: Notizen zum Dokumentarischen Theater. L. c.

FIAT 500 nach Hause zu fahren. Wer diese Fakten nicht auf eine *Piazza* trage, sei kein Genosse, sondern ein *rivoluzionario caffè, da salotto, da teatro*, wie das pseudointellektuelle Publikum. Strehler überschätze die erzieherische Funktion und den Kampf des „Piccolo“, das als „hippy“, „modern“, „snobistisch“, „aristokratisch“ in das kapitalistische System integriert, dem Publikum stets eine Reihe pseudorevolutionärer Nachrichten gebracht habe *così come Kennedy è solo la faccia buona, la maschera, pronta a cadere, del fascismo americano*. Offensichtlich sei es sich nicht bewusst, selbst Teil der kulturellen und ideologischen Verschleierung zu sein. Ganz nach den Regeln der kapitalistischen Konsumgesellschaft lehne das Publikum das Werk ab. Der Protest werde zu Ware. Auch der Weiss'sche Verlag Feltrinelli habe eine Industrie auf dem Protest und der Guerilla gepflanzt.<sup>825</sup> Moscati kommentierte, nicht umsonst habe die Presse *con soddisfazione* von einem altmodischen Einheitssozialismus gesprochen – *di socialismo unitario piuttosto vecchiotto* – der den nunmehr an die Sozialdemokratie gewöhnten Bürgern schmecke. Doch die erwartete Bombe sei nicht losgegangen: *Non è scoppiata la „bomba“ tanto attesa. Una manciata di coriandoli ha sostituito l'atto di accusa alla responsabilità del bianco.*<sup>826</sup>

Auch der erhoffte Erneuerungsschwung ästhetischer und moralischer Perspektiven für die italienische Bühne blieb aus.<sup>827</sup> Der OSSERVATORE ROMANO schrieb in dem Artikel „Roma: per ora nessun rinnovamento“: (...) *la strada intrapresa da Strehler non è affatto quella di un autentico sostanziale rinnovamento del teatro nella prospettiva delle esigenze reali, spirituali e culturali, dello spettatore d'oggi, ma limitata, oltre che inadatta, ripetizione del razzismo attraverso la non meno risaputa formula del teatro documento, anche se offerta, come del resto era scontato in un quadro estetico di ricercata perfezione.*<sup>828</sup> Die Tageszeitung IL POPOLO beklagte, selbst Strehler, größte Persönlichkeit der italienischen Bühnen, habe bestätigt, dass das Theater nicht mehr in der Lage sei, gegenwärtige Probleme aufzuspüren und das Publikum in ethische und moralische Diskussionen zu verwickeln und weiter: A

---

<sup>825</sup> Daniele Albani-Barbieri. L. c.: *Che un pubblico (di compagni, tanto più) assista a quelle cose, le accetti senza ribellarsi, le applaude pure e poi esca e vada a casa tranquillo e con la coscienza a posto, è a parer mio il definitivo trionfo del sistema, la legalizzazione del delitto.* Feltrinelli wurde mit zwanzig Sozialist und zwei Jahre später Kommunist, was ihn dazu veranlasste 1949 das „Institut Giacomo Feltrinelli“ (das sich wissenschaftlich und politisch mit der Geschichte des Sozialismus beschäftigt) zu gründen und 1955 den „Feltrinelli-Verlag“. Der Verleger setzte sich als einer der ersten in der Nachkriegszeit in Italien für die deutsche Literatur von Bronnen, Toller, Kaiser, Bruckner, Werfel, Bachmann, Walser, Enzensberger, Grass, Johnson, Frisch, Hochhuth, Weiss und Handke ein.

<sup>826</sup> Moscati. L. c.

<sup>827</sup> Strehler hatte seine Inszenierung als Beitrag zu einer Suche nach einer neuen Bühnensprache angekündigt, in der sich verschiedene dramatische Formen und Ausdrucksmöglichkeiten des zeitgenössischen Theaters komplementär in einem dialektischen Verhältnis ergänzen sollte.

<sup>828</sup> Franco Fano. In: L'OSSERVATORE ROMANO-CITTÀ DEL VATICANO. 31.3.1969.

questa conclusione (...) ci ha fatto pervenire con il suo attesissimo, separatissimo spettacolo Giorgio Strehler, maggior personalità del nostro „teatro nuovo“, del teatro cioè nato nel fervore del dopoguerra, con la prospettiva, in parte realizzata nel decennio tra il '50 e il '60, di partecipare e far sempre più partecipare il pubblico ai problemi etici e morali del mondo in cui viviamo. (...) Viene proprio pensare che, maestro di cose teatrali, vitale e coraggioso, Strehler non sia altrettanto sensibile all'evoluzione culturale e psicologica della nostra società.<sup>829</sup> Lodovico Mamprin commentierte, statt einer frischen Brise habe man einen gewöhnlichen Strehler im Stil des „Piccolo Teatro“ doch ohne die finanziellen Mittel desselben serviert bekommen.<sup>830</sup> Davide Stoia behauptete schließlich, Mailand habe den Gipfel theatraler Inexistenz erreicht. Strehler: das gleiche Talent, die gleiche Ideologie, die Inszenierung belehrend, die Ideen ein wenig verbraucht und gemein: *Milano ha forse raggiunto quest'anno il culmine dell'inesistenza teatrale.*<sup>831</sup>

Einen totalen Verriss lieferte Rudolfo Wilcock im SIPARIO mit seinem zynischen Artikel „*Come sfruttare gli sfruttati*“. Wilcock, selbst Dramenautor und Übersetzer, bediente sich einer geringschätzigen und apodiktischen Sprache. Besondere Angriffe galten dem Regisseur und seiner Theaterpolitik. Strehler sei ein *abile mestierante; negato al sospetto stesso della originalità; una figura montata sul nulla intellettuale; alcuni suoi pensieri, così inconfondibilmente simili ed altrettante fettine sottili di mortadella ammuffiti; in un paese dove operano Carmelo Bene e Paolo Poli (...) Strehler è nulla; gli altri (attori) sembrano toccati e perfino degradati dalla volgarità del regista*. Neben Brecht wird Strehler unter die *sostenitori neanche dichiarati di tirannidi* eingereiht. Der Text von Weiss sei *inane e rivoltante; un mostro focomelico; un aggeggio che suscita nello spettatore un malessere da alcuni mai provato fino a ora a teatro*. Wilcock verglich das Theaterstück mit einem ausgeschalteten Bügeleisen, dessen einzige thermische Aktivität im langsamen Abkühlen bestehe. Ebenso erfolglos und abstoßend sei die Inszenierung. Dummheit und Abscheu dominierten triumphierend unter Druck der anti-amerikanischen Psychose. Eine unbeschreibbar idiotische Einlage – den noch Strehler'schen aktiven Gehirnlappen zu

---

<sup>829</sup> M. R. Cimnaghi. L. c.

<sup>830</sup> Lodovico Mamprin. In: IL NOSTRO TEMPO-Torino. 6.4.1969: *È stata una delusione, tanto più grossa quanto le forze più vive del teatro italiano si aspettavano qualche cosa di nuovo, una ventata di aria fresca, o almeno il ripercuotersi di quella ventata che le celebri dimissioni avevano suscitati. Invece niente. Al Quirino abbiamo visto uno Strehler stile Piccolo Teatro, senza i mezzi del Piccolo Teatro.*

<sup>831</sup> Davide Stoia. L. c.: (...) *Strehler non ha portato proprio niente di nuovo. È tornato a Milano con le sue idee di sempre, col suo talento e con la sua ideologia (...). Weiss, affidandosi a Strehler, almeno per l'Italia, ha scelto bene la persona per far diventare efficace la sua verità, secondo l'insegnamento di Brecht, ma la sua maniera di*

verdanken – wende sich an ein in Nerz und Perlen gehülltes Publikum mit den Worten: „Proletarier der Welt vereinigt euch.“ Weder im Saal noch in der Umgebung des Theaters befände sich ein Proletarier. Es lohne sich, mit Amphetaminen ausgerüstet diese der deutsch-italienisch bürgerlichen Mentalität entsprungene Ausgeburt anzusehen. Die regungslosen Zuschauer erwachten erst wieder bei dem Applaus der resistenteren Bürgersöhne. Die zweieinhalbstündige Aufführung errege beim Zuschauer eine nie zuvor im Theater empfundene Langeweile und Übelkeit. Synthese sei: *Il sonno vince il riso*. Wie eine grobe Anklage gegen die Kirche, die diese nur beliebter mache, wirkten die portugiesischen Kolonialherren am Ende nur sympathischer als zuvor: *Infatti lo spettacolo provoca l'ovvio ma imprevedibile effetto di rendere più simpatici i miseri, straccioni coloni portoghesi, allo stesso modo che un attacco sufficientemente grossolano contro la chiesa finisce col rendere più simpatica la chiesa stessa.*<sup>832</sup>

Der Artikel Wilcocks war Zeugnis und Ernte einer unsinnigen Schlacht gegen das politisch engagierte Theater und zog eine breite Polemik nach sich. Der „Gruppo Teatro e Azione“ forderte als Reaktion auf dieses Verdikt in einem nicht weniger polemischen Brief an Valentino Bompiano, Direktor der linksliberalen Wochenzeitschrift PANORAMA, Kritiker aus ganz Italien auf, zu diesem *unsäglichen* Artikel Stellung zu beziehen.<sup>833</sup>

Der Aufforderung wurde nachgekommen: Alberto Blandi kommentierte, Wilcock begehe *un vero e proprio linciaggio morale della figura artistica di Giorgio Strehler.*<sup>834</sup> Die Parteizeitung der Kommunisten AVANTI! kritisierte, die jähzornige Sprache sei die eines Provinzblattes/*un linguaggio da bilioso foglietto di provincia*. Das Welttheater der letzten 20 Jahre sei zweifelsohne von Brecht-Vilar-Strehler-Planchon-Beckett-Julien Beck und wenigen anderen bestritten worden. *Un certo terrorismo fanciullesco* schleiche sich seit geraumer Zeit in die italienische Theatergesellschaft ein, um auch die größten Talente des ohnehin dürftigen Theaters zu erpressen.<sup>835</sup> Roberto De Monticelli kommentierte, der polemische Artikel Wilcocks sei Frucht eines Sektierertums. Der Leser suche vergebens politische oder dramaturgische Analysen. Es sei nicht ungewöhnlich, Inszenierungen, deren politischen Gehalt man nicht teile, vorzuwerfen, sie ständen zu Diensten eines pseudo-intellektuellen Bürgertums, anstatt gegen ihren politischen Inhalt argumentativ vorzugehen. Die Anklage,

---

*fare del teatro è didascalica, troppo didascalica e le idee che ha messo dentro nella „Cantata“ non sono né nuove né di grande effetto, anzi sono forse un po' logoro.*

<sup>832</sup> Rudolfo Wilcock. L. c.

<sup>833</sup> „Gruppo teatro e Azione“. In: PANORAMA. 19.6.1969.

<sup>834</sup> Alberto Blandi. In: LA STAMPA-Torino. 3.6.1969. Vgl. auch anonym. In: MOMENTO SERA-Roma. 4.6.1969.

<sup>835</sup> Ghigo De Chiara. In: AVANTI!-Roma. 7.6.1969.

Brecht, Strehler und ihresgleichen seien Befürworter von Gewaltherrschaften, auf die „Jan Palachs“ mit Verachtung blickten, sei falsch. Diese Art von Polemik sei kein Einzelfall, viele Kritiker zögen allein bei der Erwähnung des politischen Theaters verächtlich die Augenbrauen. Brecht, Strehler, Piscator und Weiss im Stapel zitierend, legten sie feierliche Erklärungen der Ablehnung ab. Menschen die sich mit Theater, – einer wesentlichen Komponente der humanistischen Kultur – beschäftigten, sollte man programmatischen Terrorismus nicht gestatten. Mit wenigen verachtenden, allgemeinen, unmotivierten, ignoranten Sätzen würden Theaterwerke von europäischem Niveau liquidiert.<sup>836</sup> Massimo Gallerini bemerkte, Wilcock bevorzuge geistige Masturbation, statt bewusstes, wenn auch widersprüchliches Handeln. Mit dieser Inszenierung erhalte der Zuschauer endlich einen politischen Beitrag zur gegenwärtigen Realität: *Il teatro politico non può sfuggire alle contraddizioni proprie di una società in cui tale teatro opera e contro la quale in qualche misura agisce e pur viene tollerato. (...) Wilcock si limita a giudicare (e come...!) dal di fuori, preferendo (...) la acquiescenza o quantomeno l'inanità delle masturbazioni intellettuali. (...) Lo spettatore (...) riceve finalmente un contributo politico filtrato e reso maggiormente operante dalla dimensione estetica, per una comprensione della realtà che lo circonda al fine di un impegno più consapevole nei confronti di essa.*<sup>837</sup>

Die meisten Repliken zielten auf eine Verteidigung Strehlers und nicht auf die des Weiss'schen Werkes. Und auch die folgenden positiven Besprechungen der Inszenierung, – die in ebenso großer Vielzahl wie die negativen Kritiken erschienen –, lobten vor allem die Arbeit des Regisseurs, dem es gelungen sei, aus dem doch eher „schwachen“ Werk etwas herauszuholen.

Die kritischen Würdigungen gingen bezeichnenderweise immer davon aus, das die Inszenierung dem Text weit überlegen sei, in ihrer Brillanz und ihrem Einfallsreichtum. So lobten viele Rezensenten die drastische Umarbeitung der „dürftigen Textvorlage“ zugunsten einer dynamischen und phantasievollen Inszenierung. (...) *una regia smagliante e un ventaglio di invenzioni sceniche si erano innestati su un testo di scarsa consistenza teatrale (...) Lo spettacolo ha una meravigliosa unità, costruita sulla fantasia e quasi sempre capace di raggiungere una dimensione poetica.*<sup>838</sup> Alberto Blandi kommentierte: (...) *i momenti più*

---

<sup>836</sup> Roberto De Monticelli. In: IL GIORNO. 15.6.1969.

<sup>837</sup> Massimo Gallerani. In: IL GIORNO. 29.6.1969.

<sup>838</sup> Renzo Tian. In: IL MESSAGGERO. 24.5.1969. Vgl. auch Mario Raimondo. In: L'EUROPA. 5.4.1969; Gian Maria Guglielmino. In: LA GAZZETTA DEL POPOLO-Torino. 26.3.1969; Massimo Dursi. In: IL RESTO DEL CARLINO. 26.3.1969.

*schietti di questa Cantata siano esclusivamente farina del suo sacco (del sacco di Strehler).*<sup>839</sup> Aus dem „mostro“ sei „teatro“ geworden.<sup>840</sup> Während das Original hinkend, konfus und unpoetisch sei/ *zoppicante e del tutto privo di poesia*, sei die Inszenierung poetisch, *permeato di una carica poetica lo spettacolo*, und klar in Exposition und Mitteilung und aus dramaturgischer Sicht einer der wichtigsten Beiträge des Jahrzehnts: *Strehler (...) è l'autore nel senso teatrale più completa del termine. (...) questo spettacolo, non soltanto è splendido, ma si può considerare uno dei più importanti contributi drammaturgici di questi decenni.*<sup>841</sup> Strehler habe dem Original gegeben, was ihm gefehlt habe: *(...) la creatività strehleriana ha saputo suscitare intorno agli attori (...) sul palcoscenico vuoto, in un certo numero di episodi felicemente illuminanti, quello che manca al testo originale.*<sup>842</sup> Die Eingriffe und Änderungen am Szenario – mehr als zwei Drittel schrieb Strehler im Namen des Kollektivs praktisch neu – waren auf struktureller und politischer Ebene derart massiv, dass die Presse sogar schrieb, das Stück trage den Namen „Giorgio Strehler“: *(...) bisogna dire che lo spettacolo si chiama Giorgio Strehler. È un pò, la summa delle regie dei Strehler: la summa dei suoi estri, dei suoi scatti inventivi, come anche delle sue ingenuità e dei suoi errori.*<sup>843</sup>

Der renommierte Kritiker Massimo Dursi kommentierte, zeigten sich bei Weiss Wahrheit und Poesie die Schultern, mache sie Strehler zu Schwestern: *Se in Strehler verità e poesia sono*

---

<sup>839</sup> Alberto Blandi. In: LA STAMPA-Torino. 26.3.1969.

<sup>840</sup> Vincenzo Talarico. In: MOMENTO-SERA-Roma. 26.3.1969.

<sup>841</sup> P. C. L. c. Vgl. auch Carlo Terron. L. c.; Roberto De Monticelli. In: IL GIORNO 26.3.1969; Placido Cesareo. L. c.; A. g. In: L'UNITÀ-Bologna. 8.4.1969; G. G. L. c.; Valerio Grimaldi. In: ROSSANA-Bologna. Juni 1969; Alberto Blandi. L. c.: In einem Moment, in dem man nach Auswegen suche und zwischen Experimentalismus und Tradition blind herumtappe, zeige Strehler einen Weg: *Strehler (...) dà la polvere a tutto quanto si è visto in questa stagione sui palcoscenici italiani spettacolo dell'anno.* Antonio Pierantoni. In: POLITICA-FIRENZE. 13.4.1969: Was die ästhetischen Perspektiven des italienischen Theaters angingen, so habe Strehler eine signifikante Antwort gegeben, schrieb A. Pierantoni: *La risposta più significativa alla sempre più diffusa e più vuota contestazione teatrale l'ha data Giorgio Strehler con il suo ultimo spettacolo, la „Cantata di un mostro lusitano“ di Peter Weiss. (...) nessuna concessione a vecchi schemi ormai superati (...) voleva, insomma, realizzare un sano professionismo teatrale con gente consapevole del significato delle parole impegno e sacrificio, oggi pressoché sconosciute sulle scene di prosa.* Aggeo Savioli. L. c: Die engagierte Inszenierung des „Gruppo Teatro e Azione“ zeige dem italienischen Theater neue Perspektiven. *Un testo ideale, se vogliamo, per saggiare insieme la coscienza civile e quella professionale dei teatranti che compongono il gruppo; per contribuire a delineare, attraverso il loro lavoro, nuove possibili strade della ricerca drammatica in Italia. Attori, appunto, impegnati in un dialogo, critico e polemico, con il pubblico. (...) spettacolo per tanti aspetti coraggiosi, affascinante, diverso, e al quale si farebbe davvero torto se ci si tenesse alle lodi o alle riserve generiche.*

<sup>842</sup> Roberto Rebor. L. c.

<sup>843</sup> Carlo Maria Pensa. L. c.

Bezeichnend für das italienische Theater der Nachkriegszeit war die Vorherrschaft der Regisseure, die bekannt für ihre freie Handhabung der Theatertexte waren. Man besuchte nicht ein Stück von Weiss oder Pirandello sondern ging zu Strehler, Visconti oder Squarzina. Der Text lieferte zunehmend nur das Gerüst für eine freie Interpretation des Regisseurs, um seine eigene Poetik und Weltsicht zu vermitteln, oft auch als „mago“ oder „maestro“ bezeichnet. Aus einem Text von x entstand ein ganz eigenes Schauspiel von y. Mit der Inszenierung des „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ demonstrierte Strehler wie sehr er den, in Kritik geraten, Formen des Regietheaters verhaftet war.

*sorelle gemelle, in certi autori possono voltarsi le spalle – e capita anche in questo testo di Weiss – allora il nostro regista le riconcilia facendo propri quei copioni.*<sup>844</sup>

Doch nicht nur die künstlerische Umsetzung wurde begrüßt, sondern auch die Erweiterungen und Verallgemeinerungen des Textes zu Gunsten eines sozial-politischen Engagements. Der Poet Strehler habe den Poeten Weiss vom ideologischen Korsett befreit. In der Inszenierung werde der konzeptionelle und exemplarische Schematismus des Werkes vital durchbrochen.<sup>845</sup> Wie Vincenzo Talarico schrieb, erklärte der berühmte Regisseur die Welt zu einem Angola, im Stil Hamlets, für den ganz Dänemark ein Gefängnis ist: *Alla maniera di Amleto per il quale „tutta la Danimarca è una prigione“, il famoso regista, tornato con questo spettacolo al teatro attivo ha voluto dire che „tutto il mondo è un Angola“ o meglio che „siamo, un po' tutti lusitani“ (...).*<sup>846</sup> IL SIPARIO schrieb, die Tragödie der Schwarzen werde als tiefe und dramatische Krise der weißen Zivilisation gezeigt. Ja, die überzeugendsten Momente in der Inszenierung entsprächen dem Geiste Strehlers. *Ha intuita una possibilità rappresentativa molto bella anche se sottile e misuratamente usata nel doppio colore dell'uomo bianco e nero, e l'ha proposta nell'esplicito confronto degli attori che sono contemporaneamente emblemi delle due razze e, dal palcoscenico, indicano a noi finalisticamente la tragedia negra che è nello stesso momento una profonda drammatica crisi della civiltà bianca. (...) I momenti persuasivi dello spettacolo (...) corrispondono allo spirito di Strehler.*<sup>847</sup> Ebenso schrieb Alberto Blandi: *L'obiezione è sensata, ma Strehler allarga il discorso e riesce a dimostrare che questa „Cantata“ non riguarda soltanto gli africani, ma gli oppressi e gli sfruttati di tutto il mondo, anche quelli a casa nostra. E il processo al razzismo è un processo a tutti bianchi.*<sup>848</sup> Roberto De Monticelli kommentierte in EPOCA, zwar habe Italien keine Kolonien mehr, doch wie Strehler ausführe, gehe es schließlich um den verborgenen Rassismus „in Jedem von uns“, *come un cadavere nella stiva*. So sei die Inszenierung trotz des monotonen Zweiakters wahrscheinlich das beste Ergebnis auf den Theaterbühnen des Jahres: *Si può affermare che è probabilmente il risultato migliore finora*

---

<sup>844</sup> Massimo Dursi. L. c.

<sup>845</sup> G. A. Cibotto. In: CORRIERE DEL TICINO. 22.5.1969: (...) *così che è stato proprio lo spettacolo a rompere dove ha potuto la schematicità concettuale ed esemplificatrice del dialogo per intervenire vitalmente nel tema proposto*. Sergio Surchi. In: NAZIONE-FIRENZE. 27.5.1969: *Strehler, in uno spettacolo apprezzato anche se discusso, arricchì con varie invenzioni un testo schematico, più illustrativo che penetrante, dove un'oratoria vecchietta non appare sempre all'altezza del tragico problema*. Gastone Geron. L. c.: *Il didascalismo insistito del copione di Weiss, le iterazioni eccessive di una denuncia talvolta troppo ingenuamente scontata, il dosaggio approssimativo dei valori teatrali sono stati cancellati, dissolti, dalla magia inventiva del regista-drammaturgo che ha ricreato un'opera autonoma, illuminata da invenzioni sceniche e da dilatazioni critiche, in un'ansia avvertita di esaltare il motivo di fondo, riscattandolo da quella fredda documentazione cronistica (...) in cui lo costringe l'autore*.

<sup>846</sup> Vincenzo Talarico. L. c.

<sup>847</sup> Roberto Rebor. L. c.

raggiunto quest'anno sulle ribalte italiane.<sup>849</sup> Auch Antonio Stäuble lobte die große moralische Bedeutung der Inszenierung, ihre mutige Anklage, ihr Appellieren an das Gewissen: (...) *l'immenso significato morale, la coraggiosa denuncia, il costante richiamo alla nostra coscienza di uomini.*<sup>850</sup> Carlo Brusati bemerkte, Strehler habe erfolgreich den ideologischen Diskurs von Weiss weitergeführt, indem er das Augenmerk auf die Kollektivschuld Europas richte: *L'asfittico microcosmo esistenziale nel quale Weiss aveva ridotto il suo „j'accuse“ – poche terre, cinque milioni di anime – esplode per merito di Strehler e si allarga a macchia d'olio per giungere fino a noi, per toccarci da vicino.*<sup>851</sup> In diesem Sinne, kommentierte auch Odoardo Bertani, habe es bei Weiss *una meticolosità bancaria* und übertriebene Hinweise auf die portugiesisch-angolanische Politik gegeben, richte Strehler den Fokus auf die Opfer: *La scelta strehleriana tiene conto dei dati, ma mette a fuoco la condizione umana, il dolore umano in sé, dà il posto maggiore alle vittime.*<sup>852</sup> Strehler sei es gelungen, die im Text liegenden dramaturgischen embryonalen Hinweise *delle indicazioni, delle notazioni drammaturgicamente embrionali* ideologisch und szenisch weiterzuentwickeln, so Carlo Fontana: *Strehler ha dilatato i termini della questione per arrivare ad affermare „Siamo tutti lusitani“.*<sup>853</sup> Bruno Schacherl kommentierte in der linken Wochenzeitschrift RINASCITA, die Inszenierung habe die kulturelle und zivile Debatte über das Theater von der provinziellen Ebene geholt, indem Rebellion gegen kapitalistische Entfremdung und imperialistische Vorherrschaft, Formen kultureller Integration, Freiheit und Unterdrückung, kurz die großen gesellschaftlichen Fragen thematisiert würden: *Non direi che siano tutte risolte, ma sono tutti presenti nel lavoro del regista e degli attori.*<sup>854</sup>

Die Kritiker lobten den emblematischen Wert des Werkes in einer Zeit, in der Kolonialismus, kapitalistische Ausbeutung und Rassendiskriminierung Brennpunkte waren: Luigi Anderlini verteidigte das Werk, man könne sagen, dass es schematisch, weniger gültig als die anderen

---

<sup>848</sup> Alberto Blandi. L. c.

<sup>849</sup> Roberto De Monticelli. In: EPOCA. 6.4.1969.

<sup>850</sup> Antonio Stäuble. In: COOPERAZIONE BASEL. 23.8.1969.

<sup>851</sup> Carlo Brusati. In: LETTURE. Nr. 5. Mai 1969. S. 399. Valerio Grimaldi. L. c.: *L'Africa con Strehler viene toccata relativamente, per lo più in modo indiretto; piuttosto della civiltà europea-occidentale nei confronti dei popoli africani. Rientrano nel gioco le colpe collettive, gli isterismi di potere, la mancanza di umanità verso i più deboli. (...) Il colonialismo costituisce per il regista triestino inanzitutto un momento di disordine morale e mentale, non segno di una particolare Lusitania, ma di tutta una Europa-Lusitania, svuotata di contenuti e di idee; assorbe i „comfort“ americani, i discorsi evangelici, i rituali di una fede sovente ipocrita e fasulla, le lire imperialiste.*

<sup>852</sup> Odoardo Bertani. In: AVVENIRE-Milano. 1.5.1969; vgl. auch A. Pasinato. L. c.

<sup>853</sup> Carlo Fontana. L. c. Carlo Maria Pensa bemerkte: *Das Schauspiel erinnere an die Schrecken in der Welt: (...) ci ricorda altri (...) orrori della nostra civiltà. Ci ricorda il Vietnam, il fiume Ussuri, la Nigeria e il Biafra, l'Ungheria, la Cecoslovacchia. Ci ricorda perfino i poveri avieri italiani massacrati a Kindu. Chissà se tutto ciò era nelle intenzioni di Peter Weiss. Probabilmente no.* Carlo Maria Pensa. L. c.; vgl. auch Antonio Pitta. L. c.

<sup>854</sup> Bruno Schacherl. L. c.



Werke von Weiss sei oder wie Chiaramonte im ESPRESSO gesagt habe, *theatral* und *nicht dramatisch*, aber man könne nicht bestreiten, dass es sich um eine feurige Anklage handele: (...) *una denuncia vigorosa e in certi momenti violenta del colonialismo in genere, di quello portoghese in particolare e delle conclusioni internazionali (NATO) che lo sostengono.*<sup>855</sup> So lobte auch Giorgio Mantici. Die weltpolitische Situation biete zwar eine Reihe komplexerer und aktuellerer Themen, doch sei das Werk eine mutige Stellungnahme zu einem politischen Phänomen das oft unterbewertet werde – dem Kolonialismus: *Il lavoro di Weiss costituisce niente altro che una presa di posizione su di un fenomeno politico (...) che rischia di essere completamente sottovalutato, (...) Cioè: è vero che l'attuale situazione politica mondiale offre (...) motivi e obiettivi contro cui combattere più complessi e attuali del colonialismo portoghese, ma è altrettanto vero che in Angola e nel Mozambico si soffre, si combatte e si muore come in Vietnam o in Palestina. Voglio dire che ritengo un atto di coraggio da parte di Weiss l'aver scelto come obiettivo politico da colpire il colonialismo portoghese, offrendosi a facili accuse – che gli sono state puntualmente fatte – di seguire una linea politica antiquata e non „aggiornata“ e dimostrando invece – con una violenza didascalica inoppugnabile – come questo rientri nella ben più vasta lotta che i popoli oppressi di tutto il mondo stanno tenendo contro le grandi potenze imperialiste.* Ein politisches Theaterwerk müsse nicht *gut geschrieben* sein, sondern theatrale Mittel organisieren und nutzen. Es scheine, als hätten die scharfsinnigen Kritiker des Landes nicht bemerkt, dass das zu Recht berühmteste Theaterstück der sechziger Jahre, „Marat/Sade“, auch sehr schlecht geschrieben war, doch wegen seiner genialen Ideen zum strahlendsten Werk der Nachkriegszeit erklärt wurde: *Quante fastidiose e intollerabile sciocchezze i nostri critici borghesi e pedanti sono riusciti a scrivere sulla „bruttezza“ del testo weissiano! Quasi si fossero passati a vicenda la medesima velina, hanno – tutti – ripetuti fino alla noia che il testo è inane sciocco ingenuo e - chi - più - ha - più - ne - metta. (...) Ora, a me sembra completamente inutile attaccare un lavoro teatrale sul piano della „scrittura“ del testo. Ma che forse i nostri acutissimi critici non si erano accorti che lo spettacolo giustamente più famoso (...) degli anni sessanta, il „Marat-Sade“, era scritto malissimo e che tuttavia conteneva delle idee (...) talmente geniali che ne hanno fatto l'evento più splendidamente teatrale di questo dopoguerra? (...) un'opera teatrale politica non pretende mai di essere „ben scritta“, ma – questo sì! – di sapere utilizzare e organizzare nel modo più scoperto i modi e le tecniche teatrali, dal momento che il „medium“ scelto è quello del teatro e non della pagina scritta.* Strehler habe einen präzisen Weg gezeigt: Theater als politischer Kampf: (...) *carica rivoluzionaria e antiamericana* (...)

---

<sup>855</sup> Luigi Anderlini. In: L'ASTROLABIO. 13.4.1969.

*Quindi, ogni tanto, qualcosa succede a teatro. Certo è difficile cercare di usare il teatro – che da noi è sempre stato appannaggio della borghesia – come strumento di contestazione attiva delle strutture della società, ma non impossibile. In questo senso Strehler ha dato una indicazione precisa, ha indicato una via da seguire e da modificare via via tanto ideologicamente quanto da un punto di vista organizzativo. (...) teatro (...) come di lotta politica e di contestazione attiva delle strutture della società (...).*<sup>856</sup>

Wie Roberto De Monticelli bereits am Tage nach der italienischen Erstaufführung versicherte, sollte das Werk eine bescheidene Zukunft haben und in Vergessenheit geraten, sobald es Strehler aus seinem Repertoire nahm.<sup>857</sup>

Der „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ war ursprünglich als ein Teil des Divina Commedia Konzepts geplant.<sup>858</sup> Wie wenig dieses Konzept in Italien ernst genommen wurde, zeigt unter anderem die Tatsache, dass die Einteilung in elf Gesänge sowohl vom Regisseur als auch in der Buchausgabe aufgehoben wurde. In der italienischen Ausgabe von 1968 wurden – wie auch in der portugiesischen („Canto do papáio lusitano“, Paris 1969) und der französischen („Chant du fantoche lusitanien“, Paris 1968) – Szene VI und VII zusammengeführt, so dass sich insgesamt zehn statt elf Szenen ergeben. Dort beschäftigt sich Weiss mit der speziellen Ausbeutung der Arbeiter durch die Investitionen der Firmen Krupp, Petrofenia, Morgen, De Beers und Guggenheim. In der Bühnenszenierung Strehlers ergeben sich dann durch die Umstrukturierung des Textes insgesamt XII Szenen. Obwohl Arturo Lazzari das Werk am 14. Juli 1965 in der UNITÀ als Teil des DC-Projektes angekündigt hatte, nahm die Literaturwissenschaft kaum Notiz davon. Allein der Literaturwissenschaftler Antonio Pasinato machte auf die Parallelen der afrikanischen Befreiungskämpfe und der Befreiungsidee des Purgatorium aufmerksam: *La seconda parte della triologia weissiana, ripercorrente lo schema compositivo della „Divina Commedia“, presenta dunque questa fondamentale affinità col „Purgatorio“: è permeata dalla coscienza della possibile, raggiungibile liberazione. La „Cantata“ (...) a parte superficiali reminiscenza dantesche, come la sua divisione in undici parti – sottomultiplo di trentatré – , secolarizza, s'intende, quell'idea di liberazione; essa si presenta come una festa teatrale, che indica nella lotta, non*

---

<sup>856</sup> Giorgio Mantici. L. c.

<sup>857</sup> Vgl. Roberto De Monticelli. In: IL GIORNO. 26.3.1969. V. b. L. c.

<sup>858</sup> Vgl. Peter Weiss: Notizbücher 1960-1971. Zweiter Band. L. c. S. 537.

*meno dolorosa di ogni nascita, per la libertà nazionale attraverso la guerriglia la premessa all'emancipazione economica, sociale e culturale.*<sup>859</sup>

## 2.4.2. Weitere Inszenierungen

### - „Negro Ensemble Company“, 1969

Noch im Mai des Jahres 1969 gastierte die „Negro Ensemble Company“<sup>860</sup> aus den USA mit dem „Songs of the Lusitanien Gogey“ unter der Regie von Michael Schulz im „Teatro Parioli“<sup>861</sup> in Rom im Rahmen der internationalen Rassegna Teatrale.

Die Gruppe, ausschließlich aus Schwarzen zusammengesetzt und einer der gefeiertsten Komplexe des off-Broadway, lieferte eine texttreue Inszenierung, *crudele e commovente*.<sup>862</sup>

Die Tatsache, dass die Schauspieler selbst Unterdrückte waren, steigerte nach Auffassung der Presse die Glaubwürdigkeit des Dargestellten und setzte eine unerwartete emotionale Interaktion zwischen Bühne und Parterre frei: *aumenta ovviamente, la „credibilità“ e quindi l'efficacia*.<sup>863</sup> Viele Kritiker bevorzugten die Schultz-Interpretation, die in ihrer Einfachheit ergreifender als Strehlers Performance war.

Claudio Valentini erschien die Arbeit *decisamente più efficace di quello di Strehler, (...) ridotto all'essenziale (...) è più schietto e più significativo di quello elaborato dal „mago“ della regia teatrale*.<sup>864</sup> Allerdings, kommentierte Roberto Zago, biete das „Negro Ensemble“ ein Lehrtheater – Strehler hingegen Kunst: *Ma Strehler, bianco, ha superato la didascalia e ha fatto, del polemico Weiss, poesia, cosa che ha il valore dell'arte e supera il mero documentario storico e cronachistico*.<sup>865</sup>

---

<sup>859</sup> Antonio Pasinato: Invito alla lettura di Peter Weiss. Milano 1980.

<sup>860</sup> Das Theater steht unter der künstlerischen Leitung von Douglas Ward. Übersetzung: Lee Baxandell. Musik: Coleridge Taylor Perkinson. Elf Schauspieler: sechs Frauen und fünf Männer, keine Maske keine Kostüme.

<sup>861</sup> Parioli: „dependense“ del „Sistina“.

<sup>862</sup> V. T. In: MOMENTO SERA-Roma. 25.5.1969.

<sup>863</sup> Corrado Augias. In: L'ESPRESSO. 14.1.1968. S. 11.

<sup>864</sup> Elio Pagliarini. In: PAESE SERA. 24.5.1969; vgl. Italo Moscati. In: SETTE GIORNI-Roma. 1.6.1969; Ghigo De Chiara. In: AVANTI! 25.4.1969; Silvana Gaudio. In: IL MATTINO-Napoli. 23.5.1969.

<sup>865</sup> Roberto Zago. L. c. Claudio Valentini. L. c.

### - „Teatro del Popolo“, 1970

1970 kam es zu einem Gastspiel im „Teatro del Popolo“ durch das in Fiume ansässige italienischsprachige jugoslawische Theater „Dramma italiano“<sup>866</sup>. Die Inszenierung wurde von der Presse kaum wahrgenommen.

### - „Teatranti“, 1973/74

In der Spielzeit 1973/74 inszenierten die „Teatranti“ aus Reggio Emilia das Stück in der „Saletta del circolo Bertolt Brecht“ ihrer Heimatstadt.<sup>867</sup> Laut L'UNITÀ ging auch diese Inszenierung weit über das eigentliche Thema des Werkes hinaus, indem sie Bezüge ins 18. Jahrhundert und in die Gegenwart herstellte: *Sfrondato e ridotto, il testo è stato per così dire „rinforzato“ scenicamente da tre interventi di una certa consistenza, uno all'inizio, con una specie di prefazione „onirica“ e il recupero di avvenimenti storici come la conferenza di Berlino della fine dell'Ottocento; il secondo, all'inizio del secondo tempo, che consiste in una discussione tra gli attori sul perché della messinscena; il terzo alla fine, con agganci all'oggi.*<sup>868</sup>

### - „Teatro Otto“, 1975

Als im August 1975 die Premiere des „Teatro Otto“<sup>869</sup> aus Cesana stattfand, war Salazar bereits von der Spielfläche verschwunden. Im November 1975 wurde Angola als Volksrepublik und souveräner, unabhängiger demokratischer und antiimperialistischer Staat ausgerufen. Die Ereignisse der Nelkenrevolution (vom 25.4.1974) konnte Regisseur Buratti bei Probenbeginn nicht vorhersehen. Portugal befand sich seit Dezember 1973, dem Ende des Kolonialkrieges, in einer revolutionären Phase. IL RESTO DEL CARLINO kommentierte, es sei der falsche Moment für eine Inszenierung gewesen und sprach von einer *saga del*

---

<sup>866</sup> Das Drama Italiano bestand seit 1950. Bühne und Kostüme: Sergio d'Osmo; Schauspieler: Raniero Brumini, Nereo Scaglia, Gianni Depoli, Glauco Verdrosi, Bruno Petrali, Ada Mascherino.

<sup>867</sup> Bühne: Graziella Dossi; Musik: Antonio Fava.

<sup>868</sup> A. 1. In: L'UNITÀ. 1.12.1973. Vgl. auch anonym. In: 25.9.1973. Das Vorhaben der Gruppe, das Werk Peter Weiss persönlich vorzutragen, blieb unrealisiert.

<sup>869</sup> Bühne: Maurizio Bertoni; Kostüme: Barabara Canfarini; Schauspieler: Enrico Arrighetti, Cristina Bocchiega, Cristina Zanoni, Franco Santarelli, Loris Canducci, Lello Milantoni.

*colonialismo ormai largamente superata. Doch sei die Inszenierung molto bello, was nicht das Verdienst des Textes sei, denn es handele sich um uno dei più brutti e noiosi fra quelli apparsi in questi ultimi anni. (...) Il 'documento' di Peter Weiss ha perso troppo del suo vigore nel giro di pochi anni, senza riuscire a decantarsi, malgrado gli sforzi di una regia e di un adattamento, per motivi emblematici.*<sup>870</sup>

#### **- „Teatro 221 int. 7“, 1975**

Im gleichen Jahr inszenierte das Kollektiv aus Messina<sup>871</sup> „Teatro 221 int.7“ unter der Regie von Gianfranco Quero mit den Bühnenbildnern Carlo Giorganni und Claudio Militti das Stück. Rosalba Gasparro schrieb: (...) *con buona intelligenza metodologica.*<sup>872</sup>

#### **- „Gruppo Rapallo“, 1975**

Im Oktober 1975 trat der „Gruppo Rapallo“ unter der Regie Mario Forellas mit dem Werk auf dem Festival des Gruppo Arte Drammatica: Amici del Teatro (Gad) auf. IL RESTO DEL CARLINO kommentierte nunmehr lakonisch: *I giovani di Rapallo non sono la prima vittima di questo testo. Bereits für Strehler sei es l'unica 'magra' della sua lunga e gloriosa carriera gewesen.*<sup>873</sup>

Nach nur insgesamt fünf italienischsprachigen Inszenierungen verschwand das Werk von der Spielfläche.

Festhalten lässt sich, dass alle Inszenierungen von Leihengruppierungen oder aber kurzlebigen experimentellen Gruppen ausgingen. Meist wurde der Text nur als Vorlage benutzt, um in freier Bearbeitung ein aktuelles Theaterstück zu entwickeln. Das entsprach durchaus den Vorstellungen des Autors.

---

<sup>870</sup> Anonym. In: IL RESTO DEL CARLINO. 6.8.1975. Der „Lusitanische Popanz“ wurde in den internationalen Theatern erst mit mehr Aufmerksamkeit bedacht, nachdem Mocambiques nach seiner Befreiung 1975 in einem mörderischeren Chaos endete.

<sup>871</sup> Schauspieler: Franco Anzalone, Antonella Giacobbe, Maria Bardaro, Cinzia Montagnese, Brunella Moramando, Salvatore Paolilla, Antonella Pino, Quero; Musik: Enzo Donato und Giancarlo Parisi.

<sup>872</sup> Rosalba Gasparro. In: L'ORA-PALERMO. 16.5.1975.

<sup>873</sup> Roberto Bertinetti. In: IL RESTO DEL CARLINO. 4.10.1975.

Im folgenden Jahrzehnt verfolgten die Kritiker vor allem die ideologische Weiterentwicklung des Autors Peter Weiss sowie dessen Verhältnis zur DDR. Mit Ausnahme von „Trotzki im Exil“, „Hölderlin“ und „Der Prozess“ kamen nun alle Theaterwerke auf die Bühnen. Doch auch die nicht inszenierten Stücke wurden anlässlich ihrer italienischen Erstaufgaben umfangreich rezipiert. Sie wurden in ihren historischen Zusammenhängen diskutiert und dabei immer mit Blick auf den Autor Weiss und dessen politischer Position besprochen.<sup>874</sup>

---

<sup>874</sup> Vgl. Peter Weiss im Gespräch mit Alfonso Sastre über den internationalen Sozialismus und die politischen Ziele des Theaters. In: IL DRAMMA. Heft 1. 1972. S. 102-105; Vittorio Brunelli: L'ostracismo a Peter Weiss

## 2.5. „Viet Nam Diskurs“

Anfang des Jahres 1968 erschienen gleich mehrere Werke von Peter Weiss in Italien: „L'Ombra del corpo del cocchiere“, „Notte con ospiti“, „Cantata del fantoccio lusitano“, „Colloquio dei tre viandanti“ und der „Discorso sulla genesi e sullo svolgimento della lunghissima guerra di liberazione del Viet Nam, quale esempio della necessità della lotta armata degli oppressi contro i loro oppressori, come della volontà degli Stati Uniti d'America di annullare i fondamenti della rivoluzione“. Letzteres erschien bei Einaudi in der Übersetzung Ippolito Pizzettis. Nachdem der Verlag das Angebot ausschlug, auch die „Notizen zum kulturellen Leben der demokratischen Republik Vietnam“ zu verlegen, brachte diese 1969 der Mailänder Verlag Riuniti heraus.<sup>875</sup>

1968 veröffentlichte der Suhrkamp-Verlag den „Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Vietnam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten“, kurz den „Viet Nam Diskurs“.<sup>876</sup>

Die Arbeit am Stück (von Februar 1966 bis März 1968) lief parallel zum wachsenden politischen Interesse des Autors, das ihn in die antiimperialistische Bewegung, insbesondere in die Anti-Vietnam-Krieg-Bewegung führte: Im August 1965 schrieb Peter Weiss die ein Jahr später im Kursbuch publizierte Erwiderung auf Hans Magnus Enzensbergers Aufsatz zum Dritten-Welt-Engagement. Im September 1965 erschienen die „10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt“ (2.9.1965, in: Neues Deutschland). Im Frühjahr 1966 nahm Weiss während eines Treffen der Gruppe 47 in Princeton an einem sit-in gegen die amerikanische Intervention in Vietnam teil und hielt die programmatische Rede „I come out of My Hiding Place“.<sup>877</sup> Im Sommer 1966 erschien der Aufsatz „Vietnam!“<sup>878</sup> (4.8.1966, in: Neues Deutschland), und Anfang 1967 schließlich beteiligte sich Weiss an den Vorbereitungen zum Russel-Tribunal in Stockholm und Roskilde über die amerikanische Kriegsführung gegen Vietnam.

---

decretato dal regime di Pankow. In: IL CORRIERE DELLA SERA. 8.10.1971.

<sup>875</sup> Vgl. Brief von Helene Ritzerfeld. Suhrkamp-Verlag vom 21.1.1969. In: Peter Weiss-Archiv. Berlin.

<sup>876</sup> Erstveröffentlichung. Frankfurt am Main 1968.

<sup>877</sup> Peter Weiss: Rede in englischer Sprache gehalten an der Princeton University USA am 25. April 1966, unter dem Titel: I come out of My Hiding Place. In: Über Peter Weiss. Hrsg. von: Volker Canaris. Frankfurt am Main 1970. S. 9-14.

<sup>878</sup> Peter Weiss: Vietnam! In: Rapporte 2. Frankfurt am Main 1971. S. 51-62.

Der Niederschrift des Werkes ging eine zweijährige Zusammenarbeit mit Jürgen Horlemann, einem Historiker und SDS-Studentenpolitiker, voraus.<sup>879</sup> Im Anhang der Buchausgabe befindet sich eine Chronologie von 16 Seiten, die das historische Geschehen stichwortartig festhält, sowie eine Bibliographie auf fünf eng beschriebenen Seiten.<sup>880</sup>

Der mehrzeilige Titel des Stückes fasst bereits Handlung und Intention zusammen. Das Werk ist eine Anklage gegen die imperialistische Außenpolitik der USA und beabsichtigt, einen Gegenentwurf zur öffentlichen Berichterstattung zu liefern.

Empört über die Ignoranz Westdeutschlands gegenüber den Ursachen des vietnamesischen Konfliktes und der folgenden amerikanischen Intervention, versucht Weiss, in dreieinhalb Stunden Theater auf knapp 200 Seiten die Geschichte Vietnams von 500 v. Chr., dem Beginn der chinesischen Expansion, bis 1964, dem Jahr der Bombardierung Nordvietnams durch Amerika, aufzuhellen. In zwei Teilen à elf Stadien zeigt der Autor Vorgeschichte und Hintergründe des Vietnamkrieges auf.

Der erste Teil rekapituliert 2500 Jahre vietnamesischer Geschichte. Der zweite Teil löst ein, was der Titel verspricht. Er beschreibt die Versuche der USA, die Grundlagen der Revolution zu vernichten. Details der amerikanischen Intervention werden aufgeführt, Begründungen geliefert und auch ihre Entlarvung. Permanent präsent ist das Bewusstsein, dass an der Basis der von den USA eingenommenen Funktion die gegenwärtige kapitalistische Wirtschaftsordnung steht.<sup>881</sup>

Mehr denn je versuchte Peter Weiss, sein künstlerisch-politisches Programm umzusetzen, das er in den „Notizen zum dokumentarischen Theater“<sup>882</sup> theoretisch ausformulierte und in der

---

<sup>879</sup> Jürgen Horlemann arbeitete Weiss Materialien zu. *Enzyklopädisches Wissen als Disziplin gegen poetische Abschweifung* schrieb Weiss in seine Notizbücher. Peter Weiss: Notizbücher 1960-1971. 2 Bände. Frankfurt am Main 1982. S. 487

Die Arbeit von Weiss geriet in Widersprüche, der Anspruch, eine umfassende Aufarbeitung der aktuellen politischen Situation auf dem Theater leisten zu wollen, geriet in Konkurrenz zu dem von Horlemann und Peter Gäng verfassten Buch „Vietnam, Genesis eines Konflikts“, Frankfurt am Main 1966. Dieses Buch nahm im Gegensatz zum „Viet Nam Diskurs“ großen Einfluss auf die Studentenbewegung.

<sup>880</sup> Peter Weiss: Viet Nam Diskurs. Frankfurt am Main 1967.

<sup>881</sup> Die Handlungsorte und Versammlungsdaten werden über einen Lautsprecher angekündigt. Die Sprecher werden, bevor sie zu Wort kommen, in ihrer doppelten Funktion vorgestellt. Eingebildet wird etwa: Charles E. Wilson, Minister der Verteidigung der Regierung Eisenhower. Lautsprecher: Präsident der General Motors Corporation. Diskussionen spielen sich auf zwei Ebenen ab: einer „offiziellen“, auf der ideologische Rechtfertigungen und Prinzipklärungen vorherrschen und einer „inoffiziellen“, auf der geheime Versammlungen amerikanischer Generäle stattfinden, Strategien der Eskalation und Konterrevolution Form annehmen, sich strategisch-militärische Argumentationen mit Erklärungen ökonomischer und politischer Notwendigkeit vermischen. Auf dieser Ebene spricht man, ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen, bereits sicher die kommunistische Herrschaft gebrochen zu haben.

<sup>882</sup> Peter Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater. In: *Rapporte 2*. Frankfurt am Main 1971. S. 91-104.



Buchausgabe des Werkes abdrucken ließ.<sup>883</sup> Kostüm und Bühne sind reduziert. Die Spielfläche, eingeteilt in Himmelsrichtungen, steht symbolisch für die geographische Karte Vietnams und macht die politisch und ideologisch motivierten Bewegungsabläufe der Schauspieler im Bühnenraum transparent, die sich analog der Eroberungszüge Richtung Süden, Norden etc. bewegen. Soziale Massenaktionen werden schematisch dargestellt. Nicht Individuen, sondern Typen agieren, Vertreter bestimmter politischer Funktionen und/oder ökonomischer Macht. Dreizehn Schauspieler und zwei Schauspielerinnen werden zu anonymen Exponenten eines Kollektivs; eingeordnet in den historischen Prozess stehen sie repräsentativ für eine bestimmte geschichtliche Entwicklung. Sie tragen Nummern, wechseln ihre Rollen zwischen Unterdrückten und Unterdrückern, übernehmen im raschen Austausch chorische und solistische Partien. Eine Technik, die Weiss bereits im „Lusitanischen Popanz“ erprobte.<sup>884</sup>

Durch Gestik und Gruppierung der Schauspieler soll das Wort zur vollen Wirkung kommen. Die Sprache ist *asketisch*.<sup>885</sup> Eine Handlung im traditionellen Sinne entfällt.

*Das dokumentarische Theater*, fasste Peter Weiss 1968 seine Erfahrungen mit der „Ermittlung“, dem „Lusitanischen Popanz“ und dem „Viet Nam Diskurs“ zusammen, *arbeitet nicht mit Bühnencharakteren und Milieuzeichnungen, sondern mit Gruppen, Kraftfeldern, Tendenzen*.<sup>886</sup>

Dieses künstlerisch-politische Programm fand in Italien große Aufmerksamkeit, wo es kein vergleichbares strenges dokumentarisches Theater gab, das zugleich Parteilichkeit für sich beansprucht. Immer wieder wurden in Zeitungen, Zeitschriften und Periodica Auszüge seiner theater-theoretischen Aufsätze abgedruckt und erläutert.<sup>887</sup>

---

<sup>883</sup> Zu den angewandten Kriterien der Ausarbeitung von dokumentarischen Materialien äußerte sich Weiss bereits kurz zuvor anlässlich des „Brecht-Dialogs“ (1968) in Ostberlin, wo er in 14 Punkten die Ideen seines Theaters festhielt, das sich von der Brechtparabel, die noch eine erfundene Wirklichkeit auf dem Theater erlaubte, sowie dem Absurden Theater endgültig verabschiedete.

<sup>884</sup> Die Figuren tragen schwarze (die eingeborene Bevölkerung, Krieger und Bauern) und weiße (der Feind) Kostüme, ausgestattet mit symbolischen Accessoires: Waffen, Gürtel, Fahnen. Vgl. Peter Weiss. Werke in 6 Bänden. Fünfter Band. Dramen 2. Frankfurt am Main 1991. S. 269-271.

<sup>885</sup> Peter Weiss in einem Interview mit Giorgio Polacco: Unterentwickelte Länder und revolutionäre Welt. In: *Gesang vom Lusitanischen Popanz*. Frankfurt am Main 1974. S. 88: *Wenn ich es [das Viet Nam Stück] mit einem einzigen Adjektiv charakterisieren sollte, würde ich es nicht „orgiastisch“ [wie den „Marat-Sade“] sondern „asketisch“ nennen. Nun, und der Popanz liegt genau in der Mitte zwischen diesen beiden Polen, dem „orgiastischen“ und dem „asketischen“.*

<sup>886</sup> Peter Weiss. L. c. S.469.

<sup>887</sup> Vgl. Giorgio Zampa. In: *LA FIERA LETTERARIA*. 4.4.1968; Lia Secchi. In: *IL SIPARIO* Nr. 264. 1968; Silvana Castelli. In: *AVANTI!* 9.1.1969; Arturo Lazzari. In: *L'UNITÀ*. 24.3.1968.

Nach den Inszenierungen der „Ermittlung“ und des „Marat-Sade“ durch das „Piccolo Teatro“ von Mailand verfolgte die italienische Presse nunmehr mit großer Aufmerksamkeit die politischen und künstlerischen Schritte des Autors, seine politischen Äußerungen, Erklärungen, sozialkritischen Statements sowie seine Haltung gegenüber Westdeutschland. Sie berichtete über Weiss' Stellungnahme anlässlich des Todes Che Gueveras auf dem Kongress der Berliner Studenten über Vietnam<sup>888</sup> oder die Kommentare des in Schweden lebenden Autors über Deutschland, das dieser öffentlich als ein *pantano insopportabile* bezeichnet hatte.<sup>889</sup>

Die Reaktionen Deutschlands im Vorfeld der Urinszenierung des „Viet Nam Diskurses“ am 20.3.1968 in Frankfurt unter der Leitung von Harry Buckwitz kommentierte Arturo Lazzari in L'UNITÀ (24.3.1968). Der offizielle Druck, der auf den Intendanten der „Städtischen Bühnen“ ausgeübt werde, um eine Aufführung zu verhindern, habe bereits vor seiner Uraufführung dem Werk einen Erfolg versagt. Der Vorabend der Premiere habe einer Belagerung geglichen: *Sembrava la sera dell'anteprema, di essere in stato d'assedio: con squadre di poliziotti dovunque. Denn Frankfurt, baluardo del capitalismo, sei mit seinen Flugzeugbasen und US-Militär die amerikanisierteste westdeutsche Stadt. Nei dintorni vi sono basi aeree e militari statunitensi. Un buon terzo degli utenti delle autostrade che si dipartono da Francoforte sono G. I. alla guida di potenti automezzi e di enormi cingolati, che rallentano sensibilmente il traffico.* Wahrscheinlich bleibe das Werk, *questo spietato atto d'accusa contro la politica dell'imperialismo americano nel Vietnam*, auch nicht lange im Repertoire. Bereits die Programmplanung der Theaterdirektion sei mit großer Umsicht gestaltet worden. Bis Ende des Monats werde das Werk nur zweimal aufgeführt, hingegen würden fünf biographische Darstellungen, die letzte mittelmäßige Komödie von Max Frisch, dreimal „Iphigenie auf Tauris“ von Goethe und einmal des „Teufels General“ von Zuckmayer gespielt.<sup>890</sup> Der SIPARIO kommentierte, die Reaktion der deutschen Presse auf die Aufführung spiegele die *confusione ideologica* der BRD und bezeuge damit die Kühnheit der aufklärerischen Arbeit des Autors. Während die rechte Presse das Werk ausgesprochen gelobt habe, habe es die linke Presse verrissen: (...) *la stampa tedesca, che ha tributato i maggiori elogi al „Vietnam-Diskurs“ da parte del gruppo di Springer e espresso le riserve più negative da parte di critici di sinistra. Di fronte a tali contraddizioni, appare più che mai arduo il*

---

<sup>888</sup> Dort kritisierte er die Illusion von einer friedlichen Koexistenz zwischen Unterdrückten und Ausbeutern in den „Dritte Welt Ländern“ und bezeichnete die Anschuldigungen der Sowjetunion gegen die süd-amerikanischen Guerilla als entwürdigend für den Arbeiterstaat der Oktoberrevolution.

<sup>889</sup> Tito Sansa. In: LA STAMPA. 22.3.1968; anonym. In: IL GIORNO 22.3.1968.

<sup>890</sup> Arturo Lazzari. L. c. Auch Giorgio Zampa und Tito Sansa prophezeiten eine limitierte Zahl von Aufführungen: Giorgio Zampa. Vgl. auch L. c.; Tito Sansa. L. c.

*compito illuministico di chi, come Weiss, si proponga di portare ordine e chiarezza là dove dominano il disordine e le incongruenze.* Die an die Uraufführung anschließende Diskussion zwischen Autor, Regisseur und Vertretern aus dem Publikum sei ebenso verwirrend gewesen. Man habe an der ästhetischen Qualität des Textes gezweifelt, seine *unilateralità* kritisiert und das politische System, das eine Aufführung zuließ, gelobt. Weiss habe man vorgeworfen, seinen Gegnern ein Alibi zu liefern, indem er sich der Theaterinstitutionen des Establishments bedient habe, geschützt von der Polizei, stets bereit zu intervenieren. Der Soziologe Jürgen Habermas habe die Aufführung als eine *Ersatzhandlung* bezeichnet, als Ausgleich zur fehlenden Stellungnahme des Bundestags gegenüber dem Problem des Vietcong. *Weiss, drappeggiato nei vessilli Vietcong sventolati dagli studenti*, habe die Genossen aufgefordert, neue Formen des politischen Theaters auf Plätzen, in Schulen und in Fabriken zu realisieren.<sup>891</sup>

Die italienischen Reaktionen fielen ähnlich konfus und keineswegs verhaltener aus. Während Arturo Lazzari, Mitarbeiter der kommunistischen Tageszeitung L'UNITÀ politisch und auch stilistisch ein größeres Engagement erwartet hatte – *Teatro politico di tesa, intensa razionalità, questo „Discorso sul Vietnam“ – cui personalmente muoveremmo la critica di una eccessiva, esasperata e un po' raggelante-analiticità nel susseguirsi lento dei fatti documentati, di un totale rifiuto della fantasia; e, sul piano ideologico, forse, la assenza del tema della solidarietà internazionale e del potenziale di sommovimento che essa stessa può assumere all'interno dei singoli Paesi*<sup>892</sup> – bemerkte die ebenfalls linke Zeitung L'ESPRESSO politisches Engagement und dramatische Spannung. Der Text lenke die Aufmerksamkeit bereits von den ersten Zeilen auf die Massaker der Amerikaner, die trotz ihrer physischen Abwesenheit im ersten Akt als permanente Bedrohung für das kleine Land in Südostasien wahrgenommen würden: *In un vasto semicerchio al centro del palcoscenico, i dieci portavoce dei quadri della rivoluzione sviluppano in poche frasi la nuova strategia. Una strategia che prende le mosse da un'arma constatazione, dalla mancata solidarietà internazionale da parte del proletariato francese, per giungere alla definizione di una politica di larghe alleanze a*

---

<sup>891</sup> Lia Secchi. L. c.; Arturo Lazzari. L. c.: (...) *L'eccezionale rappresentazione osteggiata fino all'ultimo dalle autorità e dalla polizia – I giovani schierandosi al fianco dell'autore e del regista danno vita ad una esaltante manifestazione di solidarietà con il popolo vietnamita.*

<sup>892</sup> Arturo Lazzari. L. c. Allein im ersten Teil gebe es poetische Verse: *Brevi versetti di alta concessione poetica.* Im zweiten Teil werde der Diskurs auf Kosten der lyrischen Momente wieder politisch: *Anche in questa seconda parte i versi sono brevi: le battute lunghe sono pochissime. Il discorso di Weiss si fa estremamente politico: i momenti lirici, che si incontrano nella prima parte, qui mancano del tutto. Semmai, ci sono passaggi sarcastici, come in tutta la sequenza riguardante Ngo Din Diem, il fantoccio messo a capo del Sud-Vietnam; o anche nelle*

*livello nazionale, al fronte di liberazione anticoloniale. (...) Anche se (...) gli americani sono fisicamente assenti dalla scena, la loro presenza massiccia nel piccolo paese del Sud-Est asiatico incombe minacciosa sugli avvenimenti, come una terribile ipoteca storica, fin dalle prime battute del primo atto. (...) un'opera di cui il solo titolo chilometrico è una dichiarazione di impegno politico.*<sup>893</sup>

Die Kritik der Linken Presse demonstriert, mit welcher hohen Erwartungshaltung man den Stücken des Autoren Weiss begegnete. Nach der „Ermittlung“ und dem „Marat/Sade“ forderte sie geradezu ein im gleichen Maße politisch engagiertes wie poetisch ausformuliertes Theater.

Ein von der Kritik generell häufig gemachter Vorwurf war der der Geschichtsverfälschung. Zwar gelinge es Weiss, am Beispiel Vietnams die Klassen- und Herrschaftsstruktur aufzuzeigen, doch versäume er eine Erörterung der Probleme. Stattdessen manipulierte er sogar Äußerungen, um die Fakten und Handlungen transparent werden zu lassen. Das Werk sei zwar minuziös in seiner dokumentarischen Darstellung, dennoch wenig aufschlussreich, ja sogar bisweilen mystifizierend. Die, die ihm streckenweise eine poetische Kraft zugestanden, fanden es im Ganzen doch phantasielos.

Der Literaturwissenschaftler Antonio Pasinato kritisierte, zu Gunsten einer allgemeingültigen Aussage und für seine marxistische Überzeugung verzichte Weiss auf eine kritische Analyse der historischen Fakten, was sich auch negativ auf die Komposition des Werkes auswirke: *Weiss, (...) individua nel Vietnam combattente contro l'imperialismo (...) un contenuto di validità universale. Che tale generalizzazione comporti una semplificazione della realtà è ovvio. Per chi sia del parere che analisi scientifica della realtà e rispecchiamento estetico debbano essere identici, il Discorso sul Viet Nam non appare opera soddisfacente. (...) Weiss, dando per oggettiva la divaricazione di scienza marxista e lotta di classe, non solo non tenta di dare con il suo „Discorso“ la rappresentazione della totalità del fenomeno vietnamita, ma, mettendo così in pericolo persino l'unità della sua opera (...) Non vi è dubbio che l'estrema quantità di fatti, situazioni e problemi toccati dal Discorso non vengono sottoposti ad analisi critica. (...) il panorama sociale vietnamita non appare nella sua complessità, né in modo convenientemente ampio il suo marxismo. E neanche dell'imperialismo vengono definiti in modo soddisfacente i contorni.* Das Werk sei nicht autonom, sondern bilde eine Art Überbau für Anhang und Bibliographie: *Il discorso (...) è articolato in tre parti, di cui quella da*

---

*parole di certi personaggi, come Kennedy e Johnson. (...) Solo al finale il testo sembra ricaricarsi di forza poetica.*

mettere in scena è sì centrale, ma non autonoma. È completata (...) un'appendice che riassume le date principali della storia del Vietnam e gli avvenimenti più importanti; è aggiunta poi una ricca bibliografia per una più ampia informazione sugli argomenti e problemi cui si richiama l'opera (...) La parte destinata alla realizzazione in teatro è dunque solo uno degli elementi del lavoro, la cui sovrastrutturalità è esplicita quanto la natura antiletteraria della sua ispirazione.<sup>894</sup> Franco Cordelli beanstandete im PAESE DELLA SERA, der Versuch, mittels reichhaltiger Dokumentation eine Objektivität zu erreichen, misslinge: *Il „Discorso sul Vietnam“ di Peter Weiss è un povero testo, un testo scarno, totalmente „orizzontale“, affidato per intero alla forza del documento. (...) Inutile insistere nel muovere obiezioni; inutile ripetere quanto a sua volta mistificatorio risulti il discorso fondato sulla „verità“ alla menzogna idealistica: Die Schauspieler würden zu Trägern von didaktischen Nachrichten und Lehrsätzen degradiert, das Werk zu einem Schulbuch. Qui, rispetto alla stessa „Istruttoria“, dove il montaggio aveva, se non altro, aveva ancora un senso di „intervento“, l'autore non si prefigge altro scopo che quello di ricostruire la storia di un popolo martoriato: i personaggi, in tale prospettiva, sono del tutto privo di qualunque fisionomia (...), non sono altro che portatori di messaggi didascalici e didattici, come didattico è un buon libro di scuola, un sillabario democratico.*<sup>895</sup> Nicola Chiaramonte schrieb, das Werk sei ebenso pseudoinformativ, wie die anderen Werke des Autors, oberflächlich und wenig dramatisch, das Geschehen auf der Bühne sei und bleibe Fiktion: (...) *sulla scena, qualsiasi cosa si faccia, non si può far altro che della finzione.*<sup>896</sup> IL GIORNO polemisierte, DER SPIEGEL habe bereits richtig beobachtet, der längste Titel der Theaterliteratur *mantiene tutto quel che promette*: Das Werk sei vor allem lang. Die falsche Zitierung der Aussagen des amerikanischen Präsidenten Kennedy habe die deutsche Kritik in Schriften und Reden des Verstorbenen vergeblich gesucht und Weiss den Vorwurf eingebracht, mit Mitteln des Agit-Prop zu arbeiten. Dementsprechend kühl sei das Urteil seiner Kritiker ausgefallen: (...) *il gelido giustizia della critica: dopo „L'istruttoria“, il teatro di Weiss avrebbe perduto qualsiasi efficacia scenica: „Letteratura politica e basta“, scrive stasera un quotidiano amburghese.*<sup>897</sup> Auch Tito Sansa, Kritiker der STAMPA, beanstandete die Länge dieses

---

<sup>893</sup> Claudio Pozzoli. In: L'ESPRESSO. 24.3.1968. Vgl. auch Vice. In: MOMENTO SERA-Roma. 3.2.1973.

<sup>894</sup> Antonio Pasinato. L. c. S. 102-104.

<sup>895</sup> Franco Cordelli. In: PAESE SERA. 19.12.1972.

<sup>896</sup> Nicola Chiaramonte. In: L'ESPRESSO. 5.4.1969.

<sup>897</sup> Anonym. In: IL GIORNO. 22.3.1968. Ein Rezensent der Zeitschrift CINEMA NUOVO kommentierte: *Un severo „Oratorio“ antimperialista. (...) Il risultato è interessante, ma non sempre persuasivo: il terrore della retorica e un certo feticismo del dato oggettivo portano spesso la semplicità al limite della semplificazione mentre, all'opposto, l'indignazione che serpeggia nel testo, in assenza di una più robusta nervatura interpretativa, sfocia talvolta nell'eloquenza.* Anonym. In: CINEMA NUOVO. November 1969.

*dramma pamphlet: Tre ore e mezzo di spettacolo, senza calcolare gli intervalli. Dal punto di vista teatrale vi sono molte lungaggini, molti momenti di fiacchezza, nonostante l'incisività del linguaggio. (...) La storia e preistoria del conflitto nel Sud Est asiatico è senza sfumature, a chiari contrasti: da una parte vi sono gli oppressori, gli americani; dall'altra gli oppressi, i vietnamiti. Zum Untermauern seiner Thesen scheue Weiss die Lüge nicht: Peter Weiss porta in scena anche il defunto presidente Kennedy, al quale fa dire: „Il Vietnam è per noi una prova. Quella di come possiamo vincere un avversario che militarmente è più debole di noi, ma che ci è politicamente superiore“. La frase non fu mai pronunciata, ammette Weiss, ma all'autore che vuol fare teatro e non cronaca, fa comodo.<sup>898</sup> Nach einer polemischen Zusammenfassung des Textes zog auch Italo A. Chiusano den Schluss, es handele sich um ein *partecipolitisches* Theater. Während sich im „Lusitanischen Popanz“ die Anklage noch auf Angola beschränkte, richte sich Weiss im „Viet Nam Diskurs“ gegen die halbe Welt, um am Ende die Verwirklichung des Weltkommunismus zu fordern: *Qui invece è metà dell'Asia, buona parte del Europa e dell'America – con le eccezioni predette – congiurate a succhiare e a massacrare il Vietnam. Weiss fa una doppia eccezione, addita una doppia speranza: la Russia sovietica e il Cina maoista, sorelle purissime di questo popolo conculcato, pronte sempre al sacrificio, oneste verso gli stessi infami occidentali. Donde un appello finale: rivoltarsi contro l'America, il grande nemico, realizzare dovunque il comunismo.*<sup>899</sup> Weiss vertrete keine eigenständige Position. Nach einer Phase der Unentschlossenheit habe er sich auf die Seite des Ostblocks geschlagen, was ihn veranlasse, Fakten schematisch und vereinfacht darzustellen. Von einem Kunstwerk könne keine Rede sein: *Ciò porta a una schematicità di rappresentazione dei fatti, a un semplicismo nell'additarne le cause, a una faciloneria nel contrapporre i tutti buoni ai tutti cattivi che, se giova alla divulgazione di ciò che l'autore vuol dire, non giova certo a dare al testo le finezze, le complessità, la ricchezza vitale di un'opera d'arte. Anche Brecht faceva lo stesso, ma veniva spesso travolto dalla sua forza di poeta, e allora ciò che veniva fuori non era più comizio e dimostrazione di tesi, ma vita e umanità e poesia. (...) Perché il discorso in effetti si tratta, nel duplice significato di opera più discorsiva, espositiva, didascalica che non poetica.*<sup>900</sup> „Marat-Sade“ sei trotz vieler Defekte und *suoi brechtismi camuffati da novità assolute* etwas anderes gewesen, da der Autor noch nicht für vorgefertigte Ideologien anfällig gewesen sei. Geduldig hoffe man auf eine Überraschung: *Ma aspettiamo con pazienza. Weiss è pur sempre un grosso autore – i suoi volumi di narrativa lo dimostrano forse più che le sue commedie – e potrebbe prendere**

<sup>898</sup> Tito Sansa. In: LA STAMPA. L. c.

<sup>899</sup> Italo A. Chiusano. In: IL DRAMMA. Nr. 378/9. März 1968. S. 147.

una direzione imprevista, farci magari strabiliare. Ma crediamo proprio che, pur restando fedele alle sue idee, come artista dovrà imboccare una via diversa da quella del „Discorso sul Vietnam“.<sup>901</sup> Auch Giorgio Zampa hielt den Text für belanglos, repetitiv und keineswegs dokumentarisch: *L'esito più singolare della lettura del lungo testo (225 pagine, 6 di bibliografia degna di un fascicolo di „Relazioni Internazionali“)* è che, arrivati alla fine, per l'insistenza con cui le situazioni sono state ripetute dozzine di volte senza rilevare tratti specifici, fissare caratteri, si è cavato poco costruito; spannend und aufschlussreich hingegen die 6 (von 225) Seiten im Anhang. Zu einer informativen Lektüre sei der Band von Horlemann besser geeignet als das Stück: *Mentre il volumetto di Jürgen Horlemann, che ha assistito Weiss come consulente, consente un rapido orientamento sulla storia del paese rimasto per secoli il più civile dell'Est asiatico, informa lucidamente sui precedenti del conflitto, seguendo con oggettività gli avvenimenti fino ai nostri giorni: il Discorso teatrale tra mozziconi di frasi, didascalie, cori, girandole di date per fare ingoiare in tre ore duemilacinquecento anni di storia, è quanto di meno „documentario“ si possa immaginare.* Bestätigt werde der alte Verdacht, dass es sich bei Weiss letztlich um einen minuziösen und intransigenten *Verfechter des Teutonentums* handle: *E conferma un'impressione di anni fa, allora un sospetto, oggi qualcosa di più: che Weiss, scrittore „emigrato“ per eccellenza, ostile nei confronti del paese d'origine, oppositore tra i più accaniti della nuova Germania, subisca una forma di involuzione che lo porta a trasformarsi in un campione di teutonismo, un minuzioso, intransigente, accanito elaboratore di sistemi.* Die künstlerische Idee an der Basis des Werkes sei bescheiden. Die Wahl der dargestellten Situation beliebig, das Thema austauschbar. Die Ausarbeitung wenig komplex, linear und abgehoben.<sup>902</sup>

---

<sup>900</sup> Ebenda.

<sup>901</sup> Ebenda. Auch Carlo Brusati schrieb, das Werk falle hinter den anderen ab und sei weit entfernt von den Werken des italienischen Autors Armando Gatti: (...) *opera in modo completamente diverso dalle prime esperienze (...) oratorio spicciolo, tendenziosa in parte – stimolante quindi in senso unilaterale –, ben lontano, come incisività, da un testo quale „V come Vietnam“ di Armando Gatti.* Carlo Brusati. In: RIVISTA CINEMATOGRAFO. April 1968.

<sup>902</sup> Giorgio Zampa. L. c. *L'idea alla base della nuova opera è modesta. Immaginiamo che la Coltivatori Diretti voglia spiegare sulla scena alla massa degli italiani lo stato della questione agraria (...).* Zampa übertrug Struktur und Technik des Textes aus dem vietnamesischen Kontext in das historische Italien. Er stellte sich eine Masse italienischer Kleinbauern vor, die auf der Bühne die Situation landwirtschaftlicher Fragen zu klären versuchten, wie die nach der Halbpacht oder dem Tagelöhntum. Die bestehenden Formen der Ausbeutung der landwirtschaftlichen Klasse würden nicht mittels Episoden dargestellt und erklärt, die sich aus Realitätszellen, Handlungen, Emotionen oder Denkprozessen entwickelten, sondern durch eine Folge von Stadien, von den griechischen und etruskischen Siedlungen ausgehend bis hin zu den römischen Organisationen und den Reformen des Gracchus; fortgeföhren würde mit den Schenkungen der Länder an die Legionäre, den barbarischen Gesetzgebungen, den feudalen Strukturen mit der Macht und Rolle der Kirche bis hin zum Ausbruch der Französischen Revolution. Es folgten Hoffnungen, Bewegungen, Unterdrückung, dann ein halbes Jahrhundert andauernde Restauration. Der zweite Teil beginne im Jahr 1945 und fahre mit der anschließenden Periode der Confederazione Agricoltori fort, die mit Leib und Seele versuche zu retten, was eben gehe; die

Andere Kritiker hingegen begriffen das Werk als strenge wissenschaftliche Dokumentation sozialer und politischer Verhältnisse mit einer eindeutigen Stellungnahme des Autors. Sie sahen in der Reduzierung der Sprache und der Theatermittel einen Vorteil. Die Libreria Einaudi stellte das Werk dem Publikum als ein weiteres „Oratorium“ des Autors vor – collagiert aus Dokumenten: *In questi ultimi anni, Weiss ha accentuato l'orientamento politico del suo lavoro, attraverso lo schema ormai tipico di un „oratorio“ laico, che tende a rappresentare oggettivamente i fatti mediante un collage di documenti.*<sup>903</sup> Roberto De Monticelli lobte die Dokumentation des parteilich-politischen Werkes: *È teatro politico, tutto appassionato schierato da una parte sola. La documentazione è rigorosa, come dimostra la ricca bibliografia pubblicata in fondo al volume. Il senso dell'opera, l'esortazione a una presa di coscienza decisamente negli ultimi versi.*<sup>904</sup> Silvana Castelli kommentierte, Weiss sei ein erstaunlicher Organisator bürokratischer Materialien. Die umfangreiche Bibliographie des Stückes sei dichter als in strengster wissenschaftlicher Arbeit. Befreit von jedwedem überflüssigem Wort, bringe Weiss gefährliche, provokative Anklagen in maximaler Stilisierung auf die Bühne, zwar auf Kosten seines literarischen Rufes, doch zur Bereicherung des Theaters: *È forse il Weiss più irritante e monotono. Senza distrazioni, con la severità di un antichissimo Oratorio nordico „Discorso sul Viet Nam“ ha voluto essere una protesta capace di incidere sui nervi degli spettatori come un'unghia sul vetro. (...) Nella massima stilizzazione ha introdotto le accuse più pericolose, a costo di restare seppellito dai documenti e dalle carte di archivio ed apparire scrittore più irto e povero. Ma per ora la sua strada resta una delle strade più aperte per il teatro, una di quelle dove ancora si combatte; e su questa strada „Discorso sul Viet Nam“ è ancora un passo in avanti.*<sup>905</sup>

Claudio Pozzoli schrieb, Weiss verzichte in dem „L'Orco della casa bianca“, wie er den Werkstitel mit Blick auf den „Lusitanischen Popanzes“ paraphrasierte, zu Gunsten seiner gezielt ideologisch-politischen Aussagen auf Effekthascherei, wie sie etwa eine Darstellung der Kriegsverbrechen hätte erzielen können: *In quest'opera, Weiss ha rinunciato a rappresentare l'atrocità della guerra; non certamente per risparmiare lo spettatore troppo sensibile, ma piuttosto per non giocare d'effetto. Ha rinunciato a molte cose che teatralmente avrebbero reso bene, per non permettere allo spettatore di fermarsi ad una condanna generica della guerra.* Insbesondere im zweiten Teil verliere die Sprache jede mystische

---

Jungen, ausgebildet in der Parteischule, fixierten ihre Doktrin. Die Suite ende mit dem Formieren der Mitte-Links Regierung. Ein Tagelöhner gestehe dem Publikum: Der Kampf geht weiter.

<sup>903</sup> Anonym: „Libreria Einaudi“: Il „discorso“ di Peter Weiss. In: TRAPANI SERA. 18.1.1969.

<sup>904</sup> Roberto De Monticelli. In: IL GIORNO. 12.3.1969.



Färbung, um die Aufmerksamkeit ganz auf das politische und ökonomische Kalkül des Imperialismus zu konzentrieren: *Il linguaggio perde l'aurea mitica della leggenda; la religione e la favola scompaiono, lasciando il posto alle ideologie dell'imperialismo, ai calcoli delle necessità economiche e politiche, ai freddi dati dello sfruttamento coloniale.*<sup>906</sup>

Lia Secchi ordnete das Stück in das Gesamtwerk des Autors ein und sah in ihm die Vollendung einer mit „Marat/Sade“ begonnenen Theaterentwicklung: *Peter Weiss porta a termine il processo d'impegno politico iniziato dialetticamente nel „Marat-Sade“. Dai documenti della rivoluzione francese a quelli degli stermini nazisti nell'„Istruttoria“, fino alla presa di posizione anticolonialista nel „Canto dello stregone lusitano“, l'interesse dell'autore si è sempre più avvicinato all'attualità, definendosi contemporaneamente nell'univocità delle tesi politiche e dei mezzi teatrali adottati per presentarle sulla scena. (...) Intenti anticulinari sono ancor più radicali di quelli brechtiani.*<sup>907</sup> Alberto Blandi schrieb, man könne Brecht und Piscator vergessen: *Piscator e il suo „teatro politico“ appaiono sorpassati, Brecht fa ormai la figura di un autore di altri tempi: ricorre ancora alle parabole e ai personaggi. Weiss preferisce invece i documenti, di cui riporta le fonti in una minuziosa bibliografia. (...) Non tanto un dramma, quanto un comizio.*<sup>908</sup>

Unterm Strich erwies sich der „Viet Nam Diskurs“ als Bühnenwerk ungeeignet. Auch wenn vereinzelt die Auffassung vertreten wurde, dass es sich um ein durchaus theaterwirksames Werk handele und nur bei der Lektüre schwer zugänglich sei,<sup>909</sup> wurde das Werk doch kaum gespielt: Nach vier Aufführungen im Frühjahr 1968 in Frankfurt, Rostock, München und Ostberlin verschwand das Werk fast vollständig von den Bühnen und wurde in den Gesamtdarstellungen mit allgemeinen Bemerkungen abgetan.

Zwar holte das Mailänder „Piccolo Teatro“ bereits im Winter 1967 – noch vor dem Erscheinen des Werkes im Suhrkamp-Verlag 1968 – die Aufführungsrechte für das Stück ein und äußerte öffentlich seine Absicht, den „Viet Nam Diskurs“ in der kommenden Spielzeit, also im Frühjahr 1968, zu inszenieren, doch dazu kam es nicht.<sup>910</sup> Als Giorgio Strehler schließlich 1969 dem „Viet Nam Diskurs“ den „Lusitanischen Popanz“ vorzog und

---

<sup>905</sup> Silvana Castelli. L. c.

<sup>906</sup> Claudio Pozzoli. L. c.: *Un titolo che mozza il fiato; ma che svela, allo stesso tempo, lo schema interpretativo dell'autore e riassume il contenuto politico dell'opera.*

<sup>907</sup> Lia Secchi. L. c.

<sup>908</sup> Alberto Blandi. In: LA STAMPA. 2.1.1969.

<sup>909</sup> Der CORRIERE D'INFORMAZIONE begriff den „Viet Nam Diskurs“ und den „Lusitanischen Popanz“ als Vorschläge für szenische Handlungen, die auf der Bühne zu konstruieren seien. Zu einer Lektüre jedoch seien die Werke nicht geeignet, da ihre Bewegungs-dramaturgie im Lesedrama nicht aufgehe. Anonym. In: CORRIERE D'INFORMAZIONE. 4.3.1969.

künstlerisch gestaltete, kündigte er im Anschluss abermals eine Inszenierung des „Viet Nam Diskurses“ an. Diese sollte nahtlos an den „Lusitanischen Popanz“ anknüpfen. Das erste Bild des „Viet Nam Diskurses“ sollte das letzte des „Lusitanischen Popanzes“ aufgreifen, die Übergänge der Werke ineinander fließen. Denn, so hieß es in seinen Aufzeichnungen zu den Probenarbeiten: *Vietnam sei ein kolonialer, ein lusitanischer Krieg: Il rito sacrificale-ragionato del gruppo di attori bianchi c'è stato compiuto.* – Strehler bezog sich auf die Inszenierung des „Lusitanischen Popanz“ – *Ora può incominciare qualcosa d'altro. Cosa? (...) Il Vietnam non è soltanto una guerra dell'imperialismo americano. Il Vietnam è una guerra coloniale. È una guerra lusitana. Si sente con la voce del Popanz a terra, risuonare e gracchiare non ancora morto, un discorso di Mac Namara sull'escalation nel Vietnam, o di Johnson, in un strano americano distorto con un sottofondo mostruoso di clangori, suoni metallici orribili?*<sup>911</sup>

Bis heute kam es jedoch zu keiner Aufführung des „Viet Nam Diskurses“ durch das „Piccolo Teatro“ von Mailand oder andere große italienische Bühnen.

### 2.5.1. „Gruppo Teatro“, 1972

Erst im September 1972 brachte der junge „Gruppo Teatro“ aus Rom unter der Leitung Gian Franco Mazzonis eine Inszenierung hervor.<sup>912</sup> Nach einer Aufführung in Albano unternahm die Gruppe in Zusammenarbeit mit der ARCI und im Rahmen der Dezentralisierungsbewegung<sup>913</sup> im November 1972 eine Tournee durch Sizilien. Im Februar 1973 wurde das Werk noch im „Teatro Centocelle“ und im „Beat 72“ in Rom, in Pietralata, in Monteverde und in San Lorenzo aufgeführt.

Während in Deutschland bereits 1968 die zweite bundesdeutsche Inszenierung in einem Münchner Werkraumtheater zu einer Persiflage wurde, auf einer Kulissenwand stand *Dokumentartheater ist Scheiße*, lieferte die Gruppe den ernsthaften Versuch, das Werk als Dokumentarstück aufzuführen. Dabei verflocht sie traditionelle mit modernen Elementen.

---

<sup>910</sup> Vgl. anonym. In: L'UNITÀ. 17.11.1967.

<sup>911</sup> Aufzeichnung Giorgio Strehlers aus dem Jahr 1967. In: Archiv des „Piccolo Teatro“ in Mailand.

<sup>912</sup> Mazzoni war Schauspieler und Kabarettist. Er inszenierte bereits Stücke von Lorca, Büchner, Brecht, Mario Moretti. Vgl. Fabio Dolpicher. In: IL SIPARIO. Nr. 338. 1974. Bühne und Kostüme: Ugo Sterpini und Marcello Scambati; Musik von Stefano Di Stasio, Piero Montanari und Mario Schifano; fotografische Arbeiten: Andrea Bianchi; Schauspieler: Clara Murtas, Gianfranco Mazzoni, Marco Attanasio, Alberto Di Stasio, Anita Marini, Marcello Scambati, Antonio Maronese, Oreste Rotundo, Mirella Lancione.

Während die musikalischen Kompositionen auf Volkslieder verschiedener Nationen und Epochen zugriffen, wurden Aktualitätsbezüge durch computerbearbeitete fotografische Projektionen und Eingriffe des Regisseurs hergestellt.<sup>914</sup> Hinzugefügtes Bildmaterial unterstrich die politischen Aussagen. Jede Form von Ästhetisierung, Bewegungs-dramaturgie, Ballett und Pantomime wurden vermieden.

In den Momenten, in denen eine Schlussfolgerung aus den dargestellten Fakten gezogen werden sollte, wurde der Vortrag auf ein gestisches und mimisches Minimum reduziert. Der Schwerpunkt in der Darbietung lag also auf der Belehrung und dem sozialen „Dienst“: (...) *un'opera didascalica completa, esclusivamente didascalica (...) Lo spettacolo diventava (...) un fatto extraestetico (...) un'interpretazione priva di accenti soggettivi o addirittura arbitrari. (...) la interpretazione (...) risultava alla fine esatta e apprezzabile: se non sul piano della cultura teatrale, del „vecchio“ e del „nuovo“ in assoluto certo su quello del servizio sociale,* schrieb Franco Cordelli.<sup>915</sup>

Die Rollen, auf neun Schauspieler verteilt, erzielten anscheinend ein Einverständnis und eine Klarheit, die nicht oft in den Aufführungen des politischen Theaters in Italien anzutreffen war. Vice lobte: (...) *lo spettacolo realizzato da Gianfranco Mazzoni con una intelligente preparazione di gruppo, che ha raggiunto un esemplare affiatamento tra i nove attori che si prendono parte ed una chiarezza di comunicazione che non facilmente viene raggiunta, in Italia, nei diversi spettacoli di „teatro politico“.*<sup>916</sup> Die Presse betonte die Aktualität dieser Inszenierung. Denn, so schrieb die Theaterzeitschrift SIPARIO, die Mechanismen, welche die zynischen Gräueltaten des 20. Jahrhunderts zuließen, funktionierten gegenwärtig noch perfekt: *nulla toglie all'attualità e all'importanza del tema.* Es handele sich um eine ausgesprochen gelungene Darbietung: (...) *egregio lavoro (...). la nota più valida di questo ottimo spettacolo sta forse proprio nella costante secchezza del ritmo, nella tensione interpretativa che però mai vuol sopraffare i significati, il „contenuto“ vero fondamento di un teatro che non evada nella pura forma.*<sup>917</sup> Franco Cordelli sah mit dieser Aufführung erneut den Nutzen und die Kraft des politischen Theaters bestätigt: *Al cinema Alba Radians di Albano era soprattutto il pubblico, potremmo dire perfino lo „spettacolo“ del pubblico ad impressionare: é quello spettacolo a convincersi, in un certo senso, dell'utilità, dopotutto, di*

---

<sup>913</sup> Das entsprach den Forderungen des Autors: *Das dokumentarische Theater muß Eingang gewinnen in Fabriken, Schulen, Sportarenen, Versammlungsräumen.* Peter Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater. L. c. S. 103.

<sup>914</sup> Vice. L. c. Vgl. auch anonym. In: IL SIPARIO. Nr. 323. 1973.

<sup>915</sup> Franco Cordelli. In: PAESE SERA. 19.12.1972.

<sup>916</sup> Vice. L. c.

<sup>917</sup> Anonym. In: IL SIPARIO. Nr. 323. 1973.

*un tipo di teatro come quello di Peter Weiss. (...) Raramente ci era capitato di osservare un pubblico più attento e numeroso e di tutte le età; raramente ci era capitato di considerare quanto ancora dotato di „potere“, di suggestione, sia il teatro, il semplice fatto teatrale. D'altra parte non si può neppure dire che il testo di Weiss sia ricco di una particolare „controinformazione“, né che la regia di Mazzoni fosse eccezionalmente ricca di trovate. Eppure il teatro, il rituale fatto di istituire un rapporto con la scena, era per il pubblico „ingenuo“ estremamente importante, ancora un'esperienza.<sup>918</sup>*

Mit dem Rückgang der avantgardistischen Gruppen und der Besucherzahlen der öffentlichen Theater um 1970 wurde es auch stiller um Peter Weiss.<sup>919</sup> Die Blütezeit des politischen und experimentellen Theaters war kurz gewesen.<sup>920</sup> Die Inszenierung des „Viet Nam Diskurses“ durch Gian Franco Mazzoni mit dem „Gruppo Teatro“ aus Rom ist im Zusammenhang mit dem kurzen Boom des politischen Theater<sup>921</sup> zu sehen, zu dem es in der Spielzeit 1971/72 kam.<sup>922</sup> Für wie unbedeutend das politische Theater ab Mitte der 1970er Jahre dann gehalten wurde, zeigen u. a. die theoretischen Arbeiten von Claudio Vicentini und bestätigen die Spielpläne der Theaterhäuser.<sup>923</sup>

---

<sup>918</sup> Franco Cordelli. L. c.

<sup>919</sup> Das Prosatheater hatte 1971 nur noch 300 000 Zuschauer aufzuweisen, ein Sechzigstel der Publikumszahl die an nur einem Abend die Fernsehaufführung der „Canzonissima“ (eine von Dario Fo und Franca Rame ursprünglich konzipierte Sendung) verfolgte. Die Schuld dafür suchte man nicht beim Publikum, sondern bei den Theaterschaffenden selbst. Gerade die von den Teatri Stabili gespielten engagierten Stücke hätten zu einem Rückgang der Besucherzahlen geführt: (...) *„teatri stabili“ riproposero opere di autori cosiddetti „impegnati“, intrisi di una psicologia teorica fino a rasentare l'assurdo. Lo spettatore si annoiava, perché quei personaggi erano tanto lontani dalla sua mentalità quanto lo può essere l'idea di vendere cappelli a gente senza testa. Le presenze, quindi, diminuirono sino a raggiungere le appena trecentomila della passata stagione. Una cifra ripetiamo, veramente sconcertante.* Anonym. La crisi. In: CORRIERE ADRIATICO. 10.5.1971. In: Teatro Sessanta. Hrsg. von Ovidio Pagliara. Roma 1983. S. 195-188.

<sup>920</sup> Vgl. Italo Moscati: Risposta teorica-pratica al vecchio teatro politico. In: CINE FORUM. September 1973.

<sup>921</sup> Ariane Mnouchkine präsentiert in Mailand „La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur“ mit ihrem Théâtre du soleil. „Toller“ von Tankred Dorst und „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ von Brecht werden am „Piccolo Teatro“ in Mailand und „Herr Puntilla und sein Knecht Matti“ am Stabile in Turin aufgeführt. Dario Fo führte „Morte accidentale di un anarchico“ auf. Des Weiteren werden etliche internationale Dokumentartheater-Stücke u. a. durch das „Teatro Loggetta di Brescia“, „Teatro Uomo“, „Gruppo Majakovskij“, „Nuova Scena“, das Mailänder „Piccolo“ usw. aufgeführt. Vgl. dazu Doglio, Mariangela, Mazzocchi: Teatro politico: un „filone“ d'oro. In: STUDIUM. Januar 1971. S. 78-82.

<sup>922</sup> Annamaria Cascetta: La politica chiede il passo al teatro. In: VITA E PENSIERO. Nr. 3/4 Mai-August. 1973.

<sup>923</sup> Vgl. Luciano Codignola. In: LA REPUBBLICA. 14.5.1981; Luciano Lucignani. In: AVANTI!. 7.6.1981; Claudio Vicentini: La teoria del teatro politico. Firenze 1981. Ausgehend von Brecht bis zum Ende der 1970er Jahre, mit dem Augenmerk auf die 1960er und 1970er Jahre, zeigt er, dass es keine Theorie des politischen Theaters gegeben habe. Fazit seiner Arbeit ist, die Versuche eines politischen Theaters in Italien seien lächerlich, in Deutschland scheinheilig und in Amerika heuchlerisch gewesen. 1973 bezeichnete Italo Moscati das Dokumentartheater Hochhuths, Weiss' und Kipphardts als ein Theater der Bibliotheksmäuse: *Il teatro documento che fa scandalo con Hochhuth, e si consolida con Peter Weiss e Kipphardt, si pone da principio come la forma più aggressiva e massiccia d'indagine sugli avvenimenti della storia e della politica dalla cenere dei quali è nata l'Europa del dopoguerra. È uno scavo spesso minuzioso negli archivi per denunciare responsabilità che rischiano di essere dimenticate o di scivolare via nel tempo senza lasciare tracce. È un teatro di topi di biblioteca, e di robusti sceneggiatori.* Italo Moscati. L. c. Im Jahr 1976 schrieb Italo A. Chiusano, die

### 2.5.2. „Teatro Centrale“, 1969

Im Sommer 1969 plante Carlo Sabatini, Leiter des „Teatro centrale“ in Rom, in verschiedenen Städten der Romagna eine Inszenierung des „Viet Nam Diskurses“. In einem Brief an Peter Weiss bat er den Autor persönlich um die Aufführungsrechte für den Zeitraum von 1969-1971, nachdem das „Piccolo Teatro“ keinen Gebrauch von ihnen gemacht habe.

Wegen des besonderen Inhaltes (*dato il particolare contenuto del testo, politico e poco accessibili al cosiddetto democratico pubblico borghese*) beabsichtigte er, von einer Erhebung des Eintrittsgeldes abzusehen und stattdessen am Ende das Publikum durch eine Kollekte zu verpflichten.<sup>924</sup> Denn, so argumentierte er, gestaffelte Eintrittspreise reproduzierten das kapitalistische System der Klassendiskriminierung.<sup>925</sup>

Trotz einer kritischen Beurteilung dieses Vorhabens von Seiten der Suhrkamp-Lektorin Helene Ritterfeld, stimmte Weiss, nach der endgültigen Absage einer Inszenierung von Grassi und Strehler, dem Vorhaben zu. Doch Sabatini verschob aus Zeitgründen seine Inszenierungspläne.<sup>926</sup> Es kam zu keiner Aufführung.

---

Werke der deutschen Dokumentartheaterautoren seien *poderosi elefanti portati in scena*. Italo A. Chiusano. In: Storia del teatro tedesco moderno. Torino 1976.

1987 wurden auf dem Kongress in Ivrea zwanzig Jahre Theatererfahrung rekapituliert. Thema war u. a. „*teatro e politica*“. Gianni Manzella resümierte: *Chi si rivede, il teatro politico. Ce lo siamo portati dietro per anni, questo fantasma in ingombrante e pasticciione, come uno di quei parenti poco presentabili che si cerca di tenere un po' nascosti. (...) ma perché provoca tanto imbarazzo parlare di teatro politico? Forse perché sembra inevitabile associare questo termine a un „genere“, a una forma di teatro dai canoni indefiniti*. Gianni Manzella. In: IL MANIFESTO. 1.7.1987.

<sup>924</sup> Brief von Carlo Sabatini an Peter Weiss vom 7.11.1969. In: Peter Weiss-Archiv. Akademie der Künste. Berlin.

<sup>925</sup> So in einem Brief an Signora Ricono vom Suhrkamp-Verlag vom 27.9.1969. In: Peter Weiss-Archiv. Akademie der Künste. Berlin.

## 2.6. „Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird“

Der Einakter mit dem Titel „Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird“ ist eine in Knittelversen geschriebene Harlekinade und entstand zwischen 1963 und 1968.<sup>927</sup> Die im Werk angewandten Mittel sind die des Kasperle- und Hanswursttheaters, der Schaubude und Zirkusclownerie. Aber auch die der Moritatensänger, die mit einfachsten Mitteln das vorbeiströmende Publikum auf Jahrmärkten anzogen: stereotype, schablonenhafte Figuren, häufig wechselnde episodenhafte Nummern, aneinander gereihte „Bilder“ und grob gesetzte Pointen in rascher Folge, eine Handlungsentwicklung, die Schlag auf Schlag ohne psychologische Feinsinnigkeit vorangetrieben wird.

Eine Theaterform, die Weiss, wie er im Programmheft zur Uraufführung von „Nacht mit Gästen“ (1963) schrieb, wiederzubeleben beabsichtigte.<sup>928</sup> Die Uraufführung des Werkes fand am 16. Mai 1968 am „Landestheater“ in Hannover in einem kleinen Studiotheater statt.

In elf Bildern schildert Weiss das Leben eines gesetzestreuen Kleinbürgers als satirisch groteske Parabel. In keiner genauen historischen Dimension angesiedelt durchläuft der Protagonist „Mockinpott“ eine Art modernes Stationendrama, eine symbolische Reise durch eine kleinbürgerliche Welt.<sup>929</sup> Dabei ist er in seiner Sicherheitsneurose zum ständigen Opfer verdammt. Unter den Schlägen der anderen taumelt er, *den rechten Schuh am linken Fuß*<sup>930</sup> und umgekehrt, durch die Welt.

Nach einer Reihe negativer Erfahrungen in einem repressiven System, unter einer ungerechten Regierung und in einer falschen familiären Gemeinschaft – er wird unschuldig in ein Gefängnis gesperrt, seine Frau betrügt ihn, sein Chef erkennt ihn nicht wieder, bei einem Arztbesuch wird ihm übel mitgespielt, auch Gott, hier ein Konzernchef, bei dem er persönlich vorspricht, zeigt sich verständnislos – zieht er den Schluss, dass das Schicksal Mockinpotts Mockinpott ist.<sup>931</sup> Er begreift, dass ihn weder Anpassung noch Nachgiebigkeit vor den

---

<sup>926</sup> Vgl. Briefe von Helene Ritterfeld an Peter Weiss vom 3.10.1969 und 11.11.1969. In: Peter Weiss-Archiv. Akademie der Künste.

<sup>927</sup> Erstdruck des Werkes. In: THEATER HEUTE. Heft 6. 1968. S. 58-64.

<sup>928</sup> Programmheft: *Vom Kasper-Spiel wäre hier das Grobschlächtige, Possenhafte zu entnehmen, die starken Effekte, das Laut herausgerufene, oft falsch betonte, das Aggressive und Grauenhafte unter der scheinbaren Lustigkeit. Vom Kabuki-Theater die akrobatische Beherrschung der Bewegung.*

<sup>929</sup> Peter Weiss: Werke in 6 Bänden. Viertes Band: Dramen 1. Frankfurt am Main 1991. S. 124. Mockinpott erlebt alles, was das expressionistische Stationendrama an Musterfällen anzubieten hat: Sehnsucht nach der Heimat, Verrat durch die verlassene Frau, Verhaftung, Verhör, Folter, Flucht und Heimkehr.

<sup>930</sup> Peter Weiss: Werke in 6 Bänden. L. c. S. 122.

<sup>931</sup> Vgl. Peter Weiss: Werke in 6 Bänden. L. c. S. 152: Mockinpott: *Aber das kann ich Ihnen sagen, von diesem Betrug/hab ich jetzt ein für alle Mal genug. Regieanweisung: Mockinpott vollzieht eine heftige Drehung. (...) Zieht dann sorgfältig den linken Schuh an den linken Fuß und den rechten Schuh an den rechten Fuß.*

Mechanismen einer auf Ausbeutung und falscher Moralität basierenden Gesellschaft retten. So rebellierte er schließlich gegen Familie, Staat und Religion. Mockinpott, wie zwei Engel am Ende triumphieren, kann sich nun *zurechtfinden*.<sup>932</sup>

Bis 1973 blieb das Theaterstück von der italienischen Literaturkritik unbeachtet. Allein Giorgio Zampa rezensierte 1968 in der *FIERA LETTERARIA* das Werk. Dabei bemerkte er etwas überrascht, es handele sich wohl um einen Werkstattversuch, dessen Publizieren Mut und Selbstvertrauen erfordert habe: *Anche qui si parla in rima alla maniera contadina, il verso è quello di „Notte con ospiti“, ancora più grezzo, battute con minore abilità, per secondare una comicità greve, limitata all'ambito fisico. Una prova di laboratorio che occorre un certo coraggio, diciamo pure, una buona fiducia in se stessi, per pubblicare; utile per scoprire certe premesse del „Marat-Sade“, ma in sé di una gracilità da farla istintivamente considerare un'opera postuma: una di quelle 'nugae' che gli eredi rifilano ai filologi venti o trent'anni dopo, che i laureandi delibano rapiti, che gli editori stampano per giustificare una nuova edizione di opere complete. (...) altrettanto probabilmente è che rimanga un unicum nella produzione di Weiss.*<sup>933</sup>

So vergingen vier Jahre bis 1973 das Werk auf Italienisch in der Theaterzeitschrift *SIPARIO* erschien.<sup>934</sup> Der Übersetzer, Valerio Valoriani, selbst der deutschen Sprache nicht mächtig, nahm die französische Ausgabe Michel Bataillons als Vorlage.<sup>935</sup> Dabei beabsichtigte er, die für den Kleinbürger Mockinpott charakteristische Sprache wiederzugeben, dessen linguistische Akrobatik: Solözismen, Assonanzen, Metaphern, Paronomasien, Homonyme und Inversionen.<sup>936</sup>

Allerdings gelang es Valoriani nicht, den Sinn der sprachlichen Nuancen ins Italienische zu übertragen. Der Name des Helden wirkt burlesk, ist aber ohne spezielle Bedeutung. Im Original nimmt er durch ähnlich klingende Varianten, die auf den jeweiligen Handlungskontext abgestimmt sind, verschiedene Bedeutungen an. Aus Mockinpott wird etwa Mottimrock, wenn der Protagonist im Elend steckt. Im Italienischen wird der Name zu

---

<sup>932</sup> Vgl. Peter Weiss: Werke in 6 Bänden. L. c. S. 153. Die beiden Engel: (...) *Sehet nur sehet unsern guten Mann/der sich nun zurechtfinden kann* (...). Es handelt sich hier um die zweite Fassung des Werkes.

<sup>933</sup> Giorgio Zampa. In: *LA FIERA LETTERARIA*. 8.8.1968.

<sup>934</sup> Peter Weiss: Come il signor Mockinpott fu liberato dai suoi tormenti. In: *SIPARIO* Nr. 327/328. 1973. S. 70/88. Diesen Übersetzungen lag die zweite Fassung zu Grunde.

Raul Radice. In: *CORRIERE DELLA SERA*. 23.10.1973 schrieb zur Übersetzung: (...) *rime che qua e là ne affievoliscono il ritmo*. Odoardo Bertani. In: *AVVENIRE*. 24.10.1973: *La traduzione di un siffatto copione, a cagione di queste peculiarità idiomatiche, si presentava improba, e va dato atto a Valerio Valoriani di essersi applicato tenacemente*.

<sup>935</sup> Bataillon war Generalsekretär des „Théâtre della Commune in Aubervilliers“.

<sup>936</sup> Interview mit Valoriani im Mai 2002 in Florenz.

den bedeutungslosen Synonymen Macheimport, Schifenprock, Rospenfrock oder Pulcenploch – kakophonisch sinnentleerte Spielereien. Die italienische Übersetzung ist die Übersetzung einer Übersetzung – der aus dem französischen – und kann also die Kunstsprache nicht abbilden.

Stark akzentuiert sind die behelrenden Schlussworte der Engel. Aus dreiunddreißig Worten werden fünfundachtzig. Mockinpott, triumphieren die Engel wortreich, hat die Ketten seines Geistes durchbrochen, hat begriffen, dass er allein Schmied seines Glückes ist, eines Glückes das auf Erden zu suchen ist.<sup>937</sup>

So wurde das Werk von der italienischen Kritik rückblickend in seine Entstehungszeit eingeordnet und als bereits politisch intendiert interpretiert. Im Anschluss an „Nacht mit Gästen“ (1962/63) und neben den beiden bekanntesten und folgenreichsten Arbeiten „Marat/Sade“ (1964) und „Die Ermittlung“ (1965) entstanden, gehörte das Stück zwei verschiedenen Werkphasen an und wurde erst 1968 fertig gestellt.

Arturo Lazzari hob die Entwicklung und Zunahme politischer und ziviler Verantwortung des Autors zwischen 1963 und 1968 hervor. Während der Entstehungszeit des Stückes habe Weiss seine Hinwendung zum Marxismus vollzogen. Das Ergebnis sei eine Fabel über das politische Erwachen eines Autors: *1963-68; tra queste due date stanno il „Marat-Sade“ e „La istruttoria“, il che significa, per l'autore, un accrescimento della responsabilità politica e civile e una maturazione artistica difficilmente attribuibile alla prima redazione del „Mockinpott“, il quale, cinque anni dopo, diventa quell'apologo sulla presa di coscienza che è di fatto.*<sup>938</sup> Einstimmig betrachteten die Kritiker das Werk als eine frühe politische Arbeit des Autors. Im Vorwort zur französischen Ausgabe, das mit der italienischen Erstveröffentlichung des Werkes 1968 im SIPARIO abgedruckt wurde, schrieb der Dichter Bataillon, während „Nacht mit Gästen“ (1963) zunächst eine Stilübung gewesen sei, stamme „Mockinpott“ zwar aus der gleichen Zeit, doch appliziere Weiss hier dem Spiel zeitgenössische ideologische Probleme: *Ci si ritrova il medesimo profilo dei personaggi di*

---

<sup>937</sup> Vgl. Guido Fink. In: SIPARIO. Nr. 329. 1973. S. 42/43 und in: MONDO-Roma. 2.8.1973. Aus den Sätzen: *Misere Misere/dass sein Unglück auch andre bekehre/Sehet nur sehet unseren guten Mann/der sich in der Gegend jetzt zurechtfinden kann/Misere Misere/dass er von allen Leiden befreit wäre,* wurden: *Alleluia Alleluia/Giunti alla conclusione/Di questa storia/Tiriamo una lezione/E mandiamola a memoria/Perché la rappresentazione/Di tanti malanni/Vi faccia pensare/Che questo può accadere/Persino in questi anni/Abbiamo visto e chiarito/Come il nostro amico/Abbia rotto in mille pezzi/Le catene del suo spirito/Auguriamogli che sia/Per sempre guarito/E così sia/Il Signor Mockinpott/Diventato maggiorenne/Ha finalmente capito/Che la felicità/Va costruita/Su questa terra/E che il destino/Del Signor Mockinpott/è Mockinpott/Adieu.*

<sup>938</sup> Arturo Lazzari. In: L'UNITÀ. 25.10.1973. Vgl. auch Roberto De Monticelli. In: IL GIORNO. 23.10.1973: *Su un fondo comune di farsa popolare per il teatro del Guignol (cioè dei burattini) si va da una comicità*



„Notte con ospiti“. Ma non è più un esercizio di stile „alla maniera di...“ nutrito di elementi tradizionali; questi „giochi“, questi „divertimenti“ Weiss li applica ai problemi ideologici contemporanei di cui tratta.<sup>939</sup> Auch für Guido Fink war das Stück, obwohl er es zu den Unbedeutenderen zählte, innerhalb der Werkgeschichte von großer Bedeutung, da es einen Bogen zwischen der Moritat „Nacht mit Gästen“ (an die „Mockinpott“ stilistisch anbindet) und den offen ideologisierten Bühnenstücken spanne: *È un ulteriore documento della coerenza del drammaturgo, che lega in un ideale unità l'epoca del „moritat in versi“, „Notte con ospiti“ (...) e quella più apertamente ideologizzata del „Fantoccio“, „Trotzkji in esilio“ e del „Vietnam/Diskurs“.* Ma ciò sembra renderlo un „anello“ di inestimabile valore per lo studioso di Weiss, più che autonomamente valido (...) la costruzione concentrica de „L'istruttoria“, non a caso ripresa anche in questo lavoretto minore.<sup>940</sup> In diesem Sinne betrachtete Paolo Emilio Poesio das Werk als eine Vorbereitung für die „größeren“ Werke des Autors: *Il testo è esiguo, la sua sostanza ideologica non è sconvolgente né originalissima e si ha l'impressione che questo Weiss giovane si stesse provando, si stesse „facendo la mano“ come si dice, in vista delle opere ben più impegnative che dette più tardi al teatro: ma si presta a un lavoro drammaturgico e ha tutte le qualità per stare in equilibrio tra il teatro di divertimento e il teatro di pensiero. (...) versi come se ne usano per le commedie per l'infanzia, tutte rime snocciolate a tiritera, talvolta spiritosamente a scioglilingua, talaltra crude e cocenti.*<sup>941</sup>

Odoardo Bertani erkannte hier bereits den späten Weiss: *Il discorso di Weiss è estremamente chiaro, dal punto di vista del contenuto. L'apologo è addirittura ovvio nella schematicità e nelle conclusioni. (...) Qui e oggi sono lo spazio e il tempo di una avventura che non ha date o indicazioni di luoghi, ma che recupera disinvoltamente i termini ideologici, più che storici, sotto il riso pagliaccesco, attraverso una rete di riferimenti a una condizione d'ignavia morale. (...) C'è poi tutto un lavoro di manipolazione, un'orgia di deformazioni, che mirano ad ironizzare il linguaggio corrente: (...) ma questa vertiginosa inventività verbale non procede senza spietato fine polemico, anzi distruttivo, a verifica di un porsi ideologico dell'autore, che vedremo maturato, sul versante espressivo come su quello contenutistico, nelle opere sulla colonizzazione portoghese e sul Vietnam. (...) una farsa ideologica.*<sup>942</sup> Al.

---

dell'assurdo a un didascalismo di timbro brechtiano. Non per nulla il testo fu cominciato nel '63 e finito soltanto nel '68; in mezzo ci sono „Marat-Sade“ e „L'istruttoria“, cioè un'evoluzione radicale dell'autore.

<sup>939</sup> Michel Bataillon. In: SIPARIO. Nr. 327/328. 1973. S. 68/69.

<sup>940</sup> Guido Fink. In: SIPARIO. L. c. Guido Fink. In: MONDO-Roma. L. c.: *Un Weiss francamente minore (...) e una struttura, grosso modo da „Moralità“ medievale.*

<sup>941</sup> Paolo Emilio Poesio. In: LA NAZIONE. 14.7.1973; Odoardo Bertani. L. c. Vgl. auch Ma. In: GAZZETTA DI MANTOVA. 6.5.1974; Raul Radice. L. c..

<sup>942</sup> Odoardo Bertani. L. c.

Lonzo schrieb ebenfalls, es handele sich um eine politische Satire: *Questi anni in cui Weiss acquista sicurezza espressiva spiegano il perché dei „ripensamenti“ sul „Mockinpott“, all'origine niente più di una parabola beffarda sulla condizione piccolo-borghese nella società capitalista; una parabola intrecciata con nodi linguistici, giochi di parole, doppisensi, assonanze, tipico del primo Ionesco e del „teatro dell'assurdo“, ma nello stesso tempo saldamente coordinata ad un fine di satira politica e perciò lineare nello schema dell'azione, risolto in episodi.*<sup>943</sup> Eindeutig ideologischer Natur war das Stück auch für den Literaturkritiker Antonio Pasinato. Mockinpott glaube an die Werte der gegenwärtigen Gesellschaft, an Gerechtigkeit, Familie und Gott. So stelle Weiss das blinde Vertrauen in die vom Kapitalismus kreierten Institutionen bloß: *Weiss ridicolizza il filisteismo del suo personaggio disseminando il suo comico calvario di inequivocabili, macroscopi segni che negano all'istante il suo miope perbenismo piccolo-borghese. (...) Per Peter Weiss affidarsi fiduciosamente alle istituzioni create dal capitalismo è ridicola dabbenaggine. Esse, lunghi dall'apparirgli realizzazioni di una superiore visione della vita, gli sembrano rozzi camuffamenti di una bassa rapacità, la cui prima vittima è l'infantile credulità piccolo-borghese.*<sup>944</sup>

Man maß das Werk an der theatralischen Wirkung und dem politischen Impetus der „Ermittlung“, des „Lusitanischen Popanzes“, „Marat/Sade“ und des „Viet Nam Diskurses“. Roberto De Monticelli kommentierte: *Un po' poco, per uno che si chiama Peter Weiss.*<sup>945</sup>

Die Kritiker waren sich darüber einig, dass es sich um ein eher unbedeutendes Werk in der Produktion von Peter Weiss handelte. Meist wurde es als stilistische Fingerübung begriffen und als literarisch autonomes Werk wenig geschätzt. Sie hielten es aber im Rahmen der politisch-dramaturgischen Entwicklungsgeschichte des Autors für interessant.<sup>946</sup> Und damit wurde dem kleinen Werk doch eine beachtliche Bedeutung beigemessen.

Wie alle Werke von Weiss verglichen die Kritiker auch dieses mit denen des von ihnen geschätzten Bertolt Brecht. Edoardo Fadini etwa schrieb: *Siamo un po' agli schemi brechtiani della satira proveniente dal cabaret, ma con minor forza e chiarezza di analisi.*<sup>947</sup> Elio

<sup>943</sup> Al. Lon. In: LA PROVINCIA-COMO. 10.11.1973.

<sup>944</sup> Antonio Pasinato: Invito alla lettura di Peter Weiss. Milano 1980. S. 109. Als politisches Werk begriffen es auch: Ma. L. c.; Raul Radice. L. c.

<sup>945</sup> Roberto De Monticelli. L. c.

<sup>946</sup> Odoardo Bertani. L. c.: (...) *l'esercizio stilistico sui moduli lessicali e sintattici offerti dal pacchetto espressivo di certo teatro e di certi strati sociali contemporanei.*

<sup>947</sup> Edoardo Fadini. In: RINASCITA. Nr. 44. 9.11.1973. S. 27.

Pagliarini zog Parallelen zu „Mann ist Mann“. Auch dem Kleinbürger Galy Gay passiere allerlei, von einer Verwandlung zum Elefanten bis hin zu seiner Erschießung, doch während Brecht mit Freude erzähle und erfinde, bleibe bei Weiss die gesuchte Simplizität eben Simplizität: (...) *con la gioia di raccontare, di inventare che Brecht si ritrovava (...) il voluto semplicismo di Weiss, che semplicismo resta, vede tutto attraverso un'ottica gelata e castrante: o vittima o carnefice, e non c'è ovviamente svolgimento, non ci sono margini alla libertà, alla fantasia, all'aspettativa del mutamento, né tanto meno alla rivoluzione.*<sup>948</sup> Arturo Lazzari kommentierte, „Mockinpott“ sei der Kleinbürger, den Brecht 40 Jahre zuvor in „Die Kleinbürgerhochzeit“ (1919) gezeichnet habe: *Mockinpott è dunque il piccolo borghese: il kleine bürger che quarant'anni prima e più Brecht aveva ridicolizzato nella sua funzione nuziale (Le nozze dei piccoli borghesi) ma cui viene offerta l'ancora di salvezza intellettuale della possibile presa di coscienza.* Allerdings, schrieb er, sei das Werk von Brecht deutlich schwächer: *Di Brecht l'atto unico è sotto molti aspetti debitore: nella sua forma di „Moritat“, ballata popolare resa con una versificazione infantile (...), nell'invenzione linguistica basata sull'uso dell'allitterazione; nel suo contenuto demistificante di favola con risvolto critico la cui „morale“ è la lotta contro tutte le autorità e le istituzioni.*<sup>949</sup>

Carlo Terron hingegen fühlte sich in seiner Geringschätzung für den Schriftsteller Weiss vollends bestätigt. Er begann seinen Aufsatz mit der Feststellung, die internationale Achtung des *impegnatissimo drammaturgo* sei zu 70 Prozent Frucht eines Missverständnisses. Weiss sei eher zum Regisseur als zum Bühnendichter berufen. Sein Werk sei nichts weiter als ein Angebot für virtuose Regisseure auf der Suche nach Originalität.<sup>950</sup> Die so genannten *opere minori* seien am geeignetsten, um den Grad der Authentizität eines Schriftstellers freizulegen. Das Werk bestätige den steten Abstieg des Autors. Anachronistisch und ermüdend, polemisch, die gereimten Volksverse infantil, sei es ein Brecht für Arme: „*Marat-Sade*“, „*L'istruttoria*“, „*La ballata del mostro lusitano*“, e, adesso, „*Come il signor Mockinpott fu liberato dai suoi tormenti*“: *con Peter Weiss si va in discesa, una frana. (...) il copione è una stanca cassa di risonanza degli echi più svariati, per non dir più logori e venerandi, delle*

<sup>948</sup> Elio Pagliarini. In: PAESE SERA. 28.4.1977. In diesem Sinne schrieb auch Italo A. Chiusano: *Qui Weiss è plebeo nel modo pesante con cui sa esserlo un intellettuale quando „plebeizza“ per decisione anziché per necessità. Ed è inutile richiamarsi ai clown da circo e ai loro slapsticks, che l'autore ha evidentemente sott'occhio: quelli hanno una grazia, un „disinteresse“ gioioso che qui mancano del tutto.* Italo A. Chiusano. In: Storia del teatro tedesco moderno. Torino 1976.

<sup>949</sup> Arturo Lazzari. L. c.

<sup>950</sup> Carlo Terron. In: LA NOTTE. 22.10.1973: *Questo apologo di serie C sulla condizione umana del povero diavolo becco e bastonato, è il caso di dirlo, naturalmente vittima della società ingiusta, crudele e farabutta col'alto benessere di domineddio, arriva a puntino per dar ragione a un nostro vecchio sospetto. E cioè che l'alta valutazione, la stima internazionale dell'impegnatissimo drammaturgo sia al 70 per cento frutto di un*

correnti avanguardie mitteleuropee, fra le due guerre, con prevalenza, beninteso, del circo, del Cabaret e di certe tipiche pseudomaschere della condizione piccolo-borghese, pullulanti alle ribalte e sulle pagine teutoni del tempo. (...) pressoché bambineschi, di quell'umorismo infantile tipico dei tedeschi; fitto di idiotismi, di neologismi, di assonanze, omofonie, bisticci e parole composte, inevitabilmente persi o degradati in qualsiasi traduzione. (...) Francamente, però, davanti a codesto signor Bonaventura a rovescio, si pensa con nostalgia al vecchio Corriere dei Piccoli. (...) „Il signor Mockinpott – Diventato maggiorenne – Ha finalmente capito – Che la felicità – Va costruita – Su questa terra – E che il destino – Del signor Mockinpott – È Mockinpott“. E così anche il buon papà Brecht è tacitato. Amen. (...) ovvio brechtismo per i poveri. Menschliches Schicksal sei es, entweder unschuldiges Opfer oder grausamer Mörder zu werden, Alternativen gebe es bei Weiss nicht.<sup>951</sup>

Domenico Danzuso verteidigte den Autor. Auch wenn der Text zu den geringeren Werken des Schriftstellers gehöre, sei Peter Weiss einer der wenigen internationalen Theaterdichter, auf den man zählen könne: Certo „Il signor Mockinpott“ è uno dei testi minori del berlinese (...) [ma Peter Weiss è] uno dei pochi sui quali la moderna drammaturgia internazionale può ancora fare affidamento.<sup>952</sup>

Immerhin fand das Werk Eingang in die italienischen Gesamtdarstellungen von Antonio Pasinato (1980) und Roberto Rizzo (1985) sowie in die „Storia del teatro tedesco moderno“ von Italo A. Chiusano (1976). Was umso bemerkenswerter ist, da zwei deutschsprachige jüngere Darstellungen über Leben und Werk von Peter Weiss das Stück überhaupt nicht berücksichtigten.<sup>953</sup>

---

*equivoco, riducendosi, in definitiva, ad un'offerta aperta ed estremamente disponibile ai virtuosissimi registi in cerca di originalità. (...) strepitosa fortuna.*

<sup>951</sup> Ebenda.

<sup>952</sup> Domenico Danzuso. In: LA SICILIA. 7.3.1974.

<sup>953</sup> Jochen Vogt: Peter Weiss. Reinbeck bei Hamburg 1987; Stefan Howald: Peter Weiss zur Einführung. Hamburg 1994.

### 2.6.1. „Teatro della Convenzione“, 1973

Während auf heimischen deutschen Bühnen eine eher unspektakuläre Wirkungsgeschichte verlief,<sup>954</sup> erzielte das Werk in Italien einen besonderen Erfolg. Zwar löste es keine Debatten oder Kontroversen aus, wie die dokumentarischen Stücke des Autors, es wirkte jedoch Anfang der siebziger Jahre im Rahmen der italienischen Kulturpolitik und der sich wandelnden Theaterstrukturen.

Als im Sommer 1973 das „Teatro della Convenzione“ „Mockinpott“ inszenierte, diente das nicht nur einem einzelnen Regisseur oder einem Theater, sondern einer ganzen Kulturbewegung: der Dezentralisierungsbewegung. Wie Mario Paternostro, Kritiker des LAVORO, bemerkte, handelte es sich bei dieser Inszenierung um eines der interessantesten Experimente: *Mockinpott (...) uno dei esperimenti più interessanti di spettacolo in decentramento.*<sup>955</sup>

Maßgeblich beteiligt an der Bewegung des *Decentramento* war das „Teatro della Convenzione“ in Florenz. Es wurde 1969 von Valerio Valoriani, heute Intendant des Stadttheaters von Florenz, gegründet und ging aus der C. U. T (Cultura Università E Territorio) hervor. Seine größtenteils jungen Gruppenmitglieder entstammten sowohl studentischen Kreisen als auch institutionalisierten Theaterbetrieben.

Dieses Theater begriff sich als kulturelle und politische Initiative, so dass sein Hauptanliegen war, kritische und politische Diskussionsbeiträge zu erarbeiten. In einem seiner Programmhefte hieß es: *L'attività del Teatro della convenzione infatti, non si esaurisce nello studio drammaturgico e nella messinscena di alcuni spettacoli, ma si cimenta in un lungo, continuo lavoro di animazione culturale, di dibattiti critici e politici, di collegamenti quotidiani nel tentativo di portare un proprio contributo, anche se modesto, al superamento della tradizionale dicotomia tra pubblico e operatori teatrali.*<sup>956</sup>

In enger Zusammenarbeit mit dem „Teatro Regionale Toscano“, lokalen Vereinen der ARCI und der ETI, einer demokratisch assoziativen Kulturbewegung,<sup>957</sup> verfolgte es seine Ziele und

---

<sup>954</sup> Vgl. Alexander Honold: Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird. In: Peter Weiss Dramen. Hrsg. von Martin Rector/Christoph Weiß. Opladen, Wiesbaden 1999.

<sup>955</sup> Mario Paternostro. In: IL LAVORO. 9.2.1974.

<sup>956</sup> Giorgio Polacco: Per un Teatro senza Capolavori. In: Programmheft zur Inszenierung „La Corte della stella“ von Franz Xaver Kroetz des „Teatro della Convenzione“ aus Florenz in der Spielzeit 1973/74.

<sup>957</sup> ETI: Ente teatrale italiano: Damals gehörten der ETI 14 italienischen Städte und 33 Gruppierungen ganz Italiens an.

verwaltete in Florenz das Theaterzentrum „l'Affratellamento“,<sup>958</sup> eine der ältesten Case del popolo, das lange Zeit vielen alternativen Gruppen der einzige beispielbare Raum in der Stadt war.<sup>959</sup>

Auf dem Spielplan der Gruppe standen deutsche Werke von Franz Xaver Kroetz, Martin Sperr, Ernst Toller und Rainer Werner Fassbinder. Ebenfalls aufgeführt wurden die Werke der Engländer Edward Bond, Christopher Hampton, Peter Shaffer und die des italienischen Autors Federico Tozzi. Alle diese Werke richteten den Blick auf politische, soziale und zeitgenössische Probleme. „Mockinpott“ fügte sich in dieses ambitioniert politische Programm gut ein.<sup>960</sup>

Das „Teatro della Convenzione“ zählte 1973 noch zu einer der wenigen autonomen Gruppierungen, die sich konsequent dem Markt und öffentlichen Strukturen entzogen und sich dem volkstümlichen und politischen Theater verschrieb.<sup>961</sup> Damit gehörte es zu den frühesten, aber auch beständigsten Ensembles, die dezentralisierte Produktionen hervorgebracht und maßgeblich die Bewegung des *Decentramento* beeinflusst hatten. Es stellte sein Repertoire auf zahlreichen lombardischen Dorfplätzen und Hinterhöfen vor, in der Emilia-Romagna, in Umbrien, Lazio, Rom und natürlich in der Toskana. Zu diesem Zwecke wurde eine schlichte Marionettenbühne aufgeschlagen.

So trat 1973 die Gruppe „Teatro della Convenzione“ – im Rahmen einer Kulturpolitik, die auf den Gebrauch eines demokratischen Theaters zielte und gestützt von der Initiative des *Teatro in decentramento* – mit dem in Italien bislang unbekanntem Stück „Mockinpott“ auf.

---

<sup>958</sup> Zu der Schaffung eines solchen Raumes haben auch einige öffentliche Einrichtungen beigetragen: „La Giunta Regionale Toscana“, „L'Amministrazione Provinciale di Firenze“, „L'Azienda di Turismo di Firenze“.

<sup>959</sup> Sara Mamone. In: *TEATRO POLITICO*. Hrsg. von R. Bianchi und G. Livio. Stampatori 1968. S. 94; Roberto Toni: „Per un Teatro del decentramento“. In: Programmheft zur Inszenierung „La Corte della stella“ von Franz Xaver Kroetz.

Die Schaffung dieses offenen Theaterraumes diente eigenen Inszenierungen, räumte aber vor allem Gastinszenierungen Platz ein, um damit die Diskussion nach *außen* zu öffnen und die Kulturdebatte der Stadt zu vertiefen. Beabsichtigt war eine kulturelle *Entprovinzialisierung*.

<sup>960</sup> Vgl. Programmheft des „Teatro della Convenzione“ 1973/74 zu „La Corte della stella“ von von Franz Xaver Kroetz.

Die Gruppe inszenierte im Rahmen der Dezentralisierungsbewegung bereits eine Collage aus Dada-Texten, des Weiteren „Die Maschinenstürmer“ (1922) von Ernst Toller, „Jagdscenen aus Niederbayern“ (1969) von Martin Sperr und „Angst essen Seele auf“ (1973) von Rainer Werner Fassbinder – ebenfalls Dramen über Außenseiter und Rassismus –, „The sea“ von Edward Bond und „Savages“ von Christopher Hampton, „Equus“ von Peter Shaffer, die zwei Einakter „La famiglia“ und „Il ritorno“ von Federico Tozzi sowie „Ubu Roi“ von Alfred Jarry und „Nacht mit Gästen“ von Peter Weiss. Also keine Suche nach dem Meisterwerk um jeden Preis; kein Sophokles, kein Moliere, kein Shakespeare, kein Čechov, kein Pirandello, nicht einmal Brecht. Und nicht, weil sich bessere Autoren, wertvollere Texte oder universellere Argumente gefunden hätten, sondern einfach, weil die „Großen“ schon oft genug gespielt wurden.

<sup>961</sup> Vgl. Edoardo Fadini. L. c.

Am 2. Juli debütierte „Mockinpott“<sup>962</sup> auf dem internationalen Festival von Muggiana und wurde zwischen Juli 1973 und Mai 1974 auf toskanischen und lombardischen Festivals gespielt, auf Dorfplätzen, Kleinkunsth Bühnen, in Hinterhöfen, Gemeindesälen, Case del popolo und Theatern. In 106 verschiedenen Lokalisationen kam es zu über 180 Aufführungen (u. a. in Arezzo,<sup>963</sup> Bergamo, Brescia,<sup>964</sup> Como,<sup>965</sup> Cremona, Florenz,<sup>966</sup> Livorno, Lucca, Mailand,<sup>967</sup> Monza<sup>968</sup>, Padova,<sup>969</sup> Paterno,<sup>970</sup> Pavia,<sup>971</sup> Perugia, Pietrasanta,<sup>972</sup> Pisa, Pontedecino,<sup>973</sup> Riccione,<sup>974</sup> Rom, Siena, Terni, Turin,<sup>975</sup> Verona, Versalia und Viterbo.). Die Publikumszahlen variierten stark. Eine Statistik des „Teatro della Convenzione“ zählt in 102 Aufführungen insgesamt 2.935 Zuschauer. Für Arbeiter, Studenten und Mitglieder der ARCI, ENAL und CRAL betrug der Eintritt den Spottpreis von nur 800 bis 1000 Lire.

Im Anschluss an die Inszenierungen fanden Podiumsgespräche statt, die durch die politische Interpretation des Werkes auch ideologische Diskussionspunkte zum Inhalt hatten.<sup>976</sup> Illusion und Wirklichkeit, Kunst und Gesellschaft verschmolzen, der Zuschauer wurde zum Agierenden.

Bühne und Kostüme entwarf der französische Bühnenbildner Maurizio Balò. Die Spielfläche war funktional: ein schlichtes, zweistufiges, überdimensioniertes Marionettentheater, auf dem

---

<sup>962</sup> Licht: Guido Mariani; Technische Leitung: Paola Perugini; Musik: Giancarlo Galardini; Lieder: Stefano Gragnani; Schauspieler: Luca Biagini (Wärter, Nebenbuhler, Arbeitgeber, Arzt, Der Liebe Gott, eine der drei regierenden Figuren), Francesco Capitano (Advokat, Angestellter, eine der drei regierenden Figuren), Eleonora Cosmo (Frau, Schwester, eine der drei regierenden Figuren), Stefano Gragnani (Engel, Wärter, Wurst), Mario Pachi (Mockinpott).

<sup>963</sup> Arezzo: Im „Ala Arci Olmo“ am 18.2.1974. Z.: 227.

<sup>964</sup> Brescia: Im „Teatro Santa Chiara“ am 18.5.1974. Z.: 154.

<sup>965</sup> Como: Eröffnung der Saison der Teatri Stabili am 6.11.1973; im „Teatro Villa Olmo“ fanden elf Aufführungen zwischen dem 6.11.1973 und 10.11.1973 statt.

<sup>966</sup> Florenz und Umgebung: Auf der Piazza Santa Croce am 2.8.1973; auf der Piazza Peruzzi in Fiesole. Anfang August; in Prato (Florenz) am 21.2.1974. Z.: 149. Am 22-25. Februar 1974 in den Circoli ARCI in Prato. Z.: 537. In Fucecchio auf der Piazza Versilia und im „Teatro la nuova era“ am 17.5.1974. Z.: 33.

<sup>967</sup> Mailand: im „Teatro Uomo“ fanden 19 Aufführungen zwischen dem 19.10.1973 und 3.11.1973 statt. Das „Teatro Uomo“ stand unter der Leitung von Fiorenzo Grassi und Virgilio Bardella.

<sup>968</sup> Monza: Im „Villoresi“ am 18.10.1973.

<sup>969</sup> Padova: Im „Teatro Verdi“ trat die Gruppe im Rahmen der Rassegna ricerca tre, einer dem „Teatro di avanguardia e di rottura“ gewidmeten Manifestation, auf. Ein anderer Teil der Rassegna ricerca tre spielte in Brescia im „Teatro Santa Chiara“, wo acht der insgesamt 33 Gruppen (aus Rom, Florenz, Reggio Emilia und Como) auftraten. „Mockinpott“, kommentierte die Presse, war die beste Aufführung der Rassegna: (...) *è stato un vero e proprio spettacolo completo e organico, il migliore senz'altro della rassegna*. Antonio Valenti. In: *GIORNALE DI BRESCIA*. 19.5.1974.

<sup>970</sup> Paterno: Im Dorf Monsumano in der Sala Comunale am 19.2.1974. Z.: 673.

<sup>971</sup> Pavia: Im Castello Visconteo am 18.9.1973.

<sup>972</sup> Pietrasanta: Im „Teatro Comunale“ am 20.2.1974. Z.: 113.

<sup>973</sup> Pontedecino: Im „Fratellanza“ am 9.2.1974.

<sup>974</sup> Porli: Im „Cinema Teatro Turismo“ am 5.3.1974. Z.: 172.

<sup>975</sup> Turin: Im Park Rignon am 20.7.1973.

<sup>976</sup> Mario Paternostro. L. c.: *Alla „Fratellanza“ il discorso ha colto di più il suo significato politico, dando adito a un dibattito anche ideologico*. Vgl. auch: Edoardo Fadini. L. c.

die Schauspieler zu Puppen stilisiert – ihre Gesichter maskenhaft geschminkt – mit hölzerner Gestik agierten und rezitierten. Die erste Bühnenebene blieb den „Mächtigen“ vorbehalten: Ärzten, Regierungsangestellten und Gott. Auf den weißen Hintergrund warfen Diapositive naive Symbole, um das jeweilige Szenenbild zu vermitteln. Ein Gitter stand für das „Gefängnis“, eine grüne Wiese für „Draußen“, ein Haus für „Heim“, ein Polyp für die „Regierungsszene“, ein rotes Kreuz für den „Arztbesuch“, die Farbe Lila für die „Regierungsaudienz“, Blau für die „Begegnung mit Gott“.

Die Kostüme waren pittoresk-witzig. Die Musik von Gian Carlo Galardino, Lieder für Stimme und Gitarre, untermalten die Stimmung satirisch-possenhaft. Die Textpartien der Engel wurden von einem ironischen Moralisten als Lieder vorgetragen.

Die Darbietung war eine Mischung aus Clownerie, Marionettentheater und politischer Agitation.<sup>977</sup> Neben den expressionistischen und clownesken Komponenten des Werkes wurden Elemente des Brecht'schen Lehrtheaters, des sizilianischen Puppentheaters und der „Commedia dell'Arte“ eingesetzt. Statt genau choreographierten Bewegungen gab es Raum für Improvisation. Dabei imitierten die Schauspieler die Bewegungsabläufe von Marionetten.

Die kurze Inhaltsangabe des Werkes auf dem von Michel Bataillon entworfenem Plakat verwies bereits auf die politische Zielsetzung der Inszenierung: *„Come il Signor Mockinpott fu liberato dai suoi tormenti“ di Peter Weiss è la storia di un piccolo borghese gettato per sbaglio e senza colpa alcuna in prigione dove percorrerà tutte le tappe fondamentali della sua esistenza fino a prendere coscienza che non basta vivere chiusi nel proprio guscio per non essere travolti dai meccanismi della società disumana.* Mockinpott wurde hier als eine Figur vorgestellt, die am Ende ihres Leidensweges die Erkenntnis gewinnt, dass sie gegen die Mechanismen einer unmenschlichen Gesellschaft kämpfen muss. Wie Bataillon erläuterte, ist Mockinpott kein Naiver im Sinne Voltaires, sondern ein von der Gesellschaft betrogener Mensch mit infantilem Vertrauen in die Welt und damit zum ständigen Opfer verdammt. Diesem Zwecke diene auch die rhetorische und prosaische Sprache: *(...) quest'insieme retorico e prosodico non ha alcuna funzione arcaizzante, ma è al servizio della „primitività“, arma didattica. La primitività non consiste affatto, alla maniera volterriana, nel fare di Mockinpott un neonato il cui spirito vertigine scopre spontaneamente le mostruosità dei rapporti sociali abituali, funzione di estraniamento come assume per esempio Simone Machard. Mockinpott è il primitivo nel senso che ha una confidenza infantile nel mondo, un*



*brav'uomo il cui primitivo fatto di idee ricevute non è affatto dinamico, ma piuttosto freno. La morale individuale e civica di cui la sua classe l'ha nutrito, gli vela gli occhi maschera i rapporti obbiettivi. Con la sua aspirazione nevrotica alla sicurezza, egli è condannato ad essere una perpetua vittima.*

Die Deutung Bataillons, dessen Werkübersetzung schließlich auch die Vorlage für die Inszenierung Valorianis war, beeinflusste maßgeblich die Interpretation der Gruppe „Teatro della Convenzione“.

Aber warum inszenierte Valerio Valoriani gerade dieses Werk? Zum einen gehörte Peter Weiss, dessen politische Entwicklung seit Jahren aufmerksam verfolgt wurde, 1973 nunmehr in das Programm eines jeden ambitionierten linken politischen Theaters in Italien. Zum anderen war das Werk noch unbekannt und es passte ideal zum Bühnencharakter dieses italienischen „Marionettentheaters“.

Die Presse lobte die politische Interpretation des Stückes. Die Inszenierung, hieß es, zeige die Entwicklung Mockinpotts von einem entmündigten zu einem mündigen Bürger. Seine anfänglich passive Haltung, die im Titel doppelt anklingt – ihm wird sein Leiden und damit auch sein Dulden ausgetrieben – lässt ihn schließlich rebellieren. Am Ende der Inszenierung erschießt der Protagonist Gott, der, wie im Originaltext vorgegeben, mit „Zylinder“ und „dicker Zigarre“<sup>978</sup> im Mund als Prototyp des Kapitalisten auftritt. Auf seinem Hemd steht der Schriftzug „Il Primo“. Damit, so Francesco Paciscopio, sei die Bewusstwerdung Mockinpotts besiegelt: *Due punti chiave dell'opera sono: l'inversione delle scarpe, simbolo della poca chiarezza politica del protagonista e il colpo di pistola finale, con cui crolla il mito religioso e che stabilisce l'ultimo e più determinante momento della presa di coscienza di Mockinpott.*<sup>979</sup> Auch nach Auffassung Edoardo Fadinis war die Darbietung politisch wirksam: *In piazza o nello stanzone di una casa del popolo o di una sezione, lo spettacolo chiude tutta la sua forza politica proprio nell'immediatezza della sua cifra teatrale.*<sup>980</sup> Besonders im zweiten Akt wurde die politische Satire aggressiver und die kabarettistischen Momente nahmen zu. Elenora Cosmo persiflierte die Darstellung eines Regierungsmitgliedes

---

<sup>977</sup> Mario Paternostro. L. c.

<sup>978</sup> Peter Weiss: Werke in 6 Bänden. L. c. S. 149.

<sup>979</sup> Francesco Paciscopio. In: LA NAZIONE. 25.1.1974. Vgl. auch Domenico Danzuso. L. c.; Nino Ferrero. In: L'UNITÀ. 21.7.1973. Dieses Ende ist im Original nicht vorgesehen, es rief aber erstaunlicherweise auch keine Kritik unter den Rezensenten hervor.

<sup>980</sup> Edoardo Fadini. L. c.

im Stil der Rede Mussolinis in Ancona 1932.<sup>981</sup> Das Vertauschen der Schuhe im zweiten Bild wurde als Symbol für die politische Unklarheit Mockinpotts gedeutet. Zugleich sei die Inszenierung in ihrer Gesamtheit witzig und unterhaltsam gewesen: *Lo spettacolo (...) si snoda come un fumetto nel quale l'acre umore del cabaret accende bengala umoristici, veramente irresistibili per lepida grazia e puntuale allusività. Francamente, credo che non sia possibile rendere più divertente un copione che, malgrado le sue pretese „popolari“, era viziato da troppi fumi intellettualistici. (...) recitazione: brechtianamente „distaccata“.*<sup>982</sup>

Sebastiano Addamo lobte ihren pädagogischen Wert: (...) *mediante l'inconsapevolezza del personaggio, lettore e spettatore possono assumere coscienza di sé, e il non vedere dei personaggi diventa il mezzo affinché gli altri vedano. Ora, è vero che Weiss, come l'espressionismo, si pone in atteggiamento di critica verso la società, ed è questo il nucleo positivo che riconosciamo.*<sup>983</sup> So beschrieb Francesco Paciscopo die Wirkung der Aufführung auch auf die Jugend: (...) *Per quanto riguarda il pubblico più giovane, gli interpreti hanno detto che la rappresentazione ha anche valore pedagogico, in quanto, pur se il ragazzo non riesce a recepire gli schemi strutturali ed i significati dell'opera per interno, comincia però ad impadronirsi di qualche immagine, che, confrontata con altri richiami al reale quotidiano, può farlo pensare e riflettere.* Die Idee, das Werk als Marionettenspiel zu inszenieren, stellte für ihn die Allegorie des vom repressiven System manövrierten Menschen dar. Mockinpott werde somit zu einer Marionette der Gesellschaft, die am Ende gegen dieselbe rebelliere: *In una discussione che è seguita alla rappresentazione, è emerso che il teatro dei burattini, oltre a servire alla presentazione scenica dell'opera è anche un'allegoria dell'uomo manovrato dal sistema repressivo in cui vive; ma anche dello stesso sistema, in cui l'individuo ha perso tutta la sua autenticità.*<sup>984</sup>

Das Werk wurde als Widerlegung von Hiobs Geschichte interpretiert, als existenzialistisch-absurdistisch, hier macht die Erkenntnis der metaphysischen Sinnlosigkeit des Leidens den Menschen frei, und zugleich als politische Satire.

---

<sup>981</sup> Vgl. Nino Ferrero. L. c.; Vice. In: LA STAMPA. 21.7.1973.

<sup>982</sup> Al. Lon. L. c.; Odoardo Bertani. L. c.

<sup>983</sup> Sebastiano Addamo. In: L'ORA-Palermo. 18.2.1976. Kritik an der Inszenierung übte Gottardo Blasich. In: LETTURE. Nr. 1. Januar 1974. S. 54: *Valoriani e il suo gruppo preferiscono il gustoso e il facile ironico alla reinvenzione della fiaba; quando una semplice moltiplicazione dei siparietti, in una cadenza stracciata, strappata, magari urlata, avrebbe potenziato il „discorso“ sull'uomo-nullità, sul sistema, tormento della persona indifesa.*

<sup>984</sup> Francesco Paciscopo. L. c. Vgl. auch a. m. In: LA PROVINCIA PAVESE. 19.9.1973.

Valoriani, der den Untertitel des Stückes ein „Spiel in elf Bildern“ als Spielanweisung begriff, inszenierte ein Marionettentheater mit lebenden Schauspielern. Die Idee, das Werk mit Puppen aus Fleisch und Blut vor einem ländlichen Publikum aufzuführen, begeisterte die Kritik. Paolo Poesio lobte die groteske Rezitation: *Legnosi e scattanti, mossi da ipotetiche mani di burattinaio su un ritmo che a momenti diventa di una intensità quasi vertiginosa, questi fantocci viventi parlano in versi. (...) L'idea di aver visto la storia di Mockinpott come una storia di burattini è ottima: perché in tal modo il grottesco delle situazioni assume un peso specifico di fantasia, permette di giocare sulla peripezia gestuale non meno che su quella verbale senza sfiorare in alcun modo il realismo (che appesantirebbe e renderebbe grigia la materia trattata).*<sup>985</sup> Die anliegenden Bewohner verfolgten das Spektakel von den Fenstern ihrer Wohnküchen und Fernsehstuben aus.

Wie Guido Fink anlässlich einer Aufführung auf der Piazza Santa Croce in einem florentiner Viertel schrieb, war die Darbietung ausgesprochen gelungen und hatte das richtige Ambiente gewählt. Der Rückgriff auf das heimische traditionelle Marionettenspiel, die Darstellung einer der „regierenden Figuren“ im Stil Mussolinis, dieser Hang zum „popolarizzare“ und „italianizzare“ habe aufgrund der volkstümlichen Anlage des Werkes seine Berechtigung: *Gli (...) „ammiccamenti“ (...) le (...) concessioni a un gusto un'pó facile (la ragazza che interpretava uno dei tre membri del governo, a esempio, „citava“ con mimica inconfondibile uno dei più straordinari exploits comici di Mussolini, il discorso di Ancona quale risulta da un giornale Luce del 1932) apparivano in certo senso giustificati dall'impostazione „popolare“, dalle stesse scansioni metriche irresistibilmente vicine alle filastrocche infantili o al Corriere dei Piccoli. (...) „Il Mockinpott“ risultava opera genuina e, vorrei dire molto „italiana“, tenendo conto della nostra tradizione marionettistica ( del resto previsto anche nel testo, che pure prevista una clownerie di tipo più beckettiano e metafisico) nonché delle strutture ambientali.*<sup>986</sup> (...) con un impostazione francamente popolare e con un'ambientazione scenica (in piazza) fortunata e geniale.<sup>987</sup>

Die Zwitternatur des Werkes, einerseits *Slapstick-Bilderbogen* andererseits *didaktische Quintessenz*<sup>988</sup> sowie die Kombination von Schaubudenelementen der frühen sechziger Jahre mit dem politischen Diskurs der 1968er, hatten einen besonderen Reiz, weswegen bei den Aufführungen nicht wie gewöhnlich ausschließlich ein bürgerliches oder studentisches

---

<sup>985</sup> Paolo Emilio Poesio. L. c.

<sup>986</sup> Guido Fink. In: SIPARIO. L. c.

<sup>987</sup> Guido Fink. In: MONDO-Roma. L. c.; Antonio Valenti. In: GIORNALE DI BRESCIA. 4.5.1974: (...) spettacolo leggero frivolo, fluente, rapido e immaginoso con l'adozione di mezzi semplici.

<sup>988</sup> Vgl. Alexander Honold. L. c.

Publikum anwesend war, sondern auch Händler, Bauern und Hausfrauen, eben ein volkstümliches Publikum: *bottegai, massaie, ragazzi, pubblico „popolare“*.<sup>989</sup>

Der Zuschauer, mit der Spielweise und den Figuren der „Commedia dell'Arte“ vertraut und zugleich mit der langen Tradition des heimischen Marionettentheaters bekannt, ließ sich, trotz des in das Italienische übertragenen nicht leichten oder flüssigen Textes, in die Aufführungen stark involvieren. Damit wurde die Aufführung laut Kritik *molto „italiana“*, und das Publikum bedankte sich mit lang anhaltendem Applaus.<sup>990</sup>

Knapp ein Jahr spielte das „Teatro della Convenzione“ „Mockinpott“ auf Plätzen, in Case del Popolo und verschiedenen Bildungseinrichtungen. Die Inszenierung Valerio Valorianis erzeugte, wenn sie auch keinen Eingang in etablierte Theater fand, unter dem italienischen Publikum eine große Resonanz.

---

<sup>989</sup> Guido Fink. In: SIPARIO. L. c.

<sup>990</sup> Guido Fink. In: SIPARIO. L. c. S. 42/43 und In: MONDO-Roma. L. c.: Auch wenn das Stationendrama, wie Guido Fink kommentierte, von den italienischen Bühnen nahezu verschwunden war und die linguistischen Verzierungen des Werkes nicht leicht verdaubar seien, sei die Inszenierung doch von unschätzbarem Wert für das Publikum: *Ma ciò sembra renderlo un „anello“ di inestimabile valore per lo studioso di Weiss, più che testo autonomamente valido, specie per un pubblico „popolare“: al quale minaccia di risultare di scarso interesse, anche per la sua struttura palesemente indebitata con una tradizione ormai pressoché assente dalle nostre scene (dal dramma sacro allo „Stationendrama“) e per i complessi, gustosi ma preziosissimi risvolti linguistici e metalinguistici (i giochi di parole sul nome del protagonista, gli arcaismi ironicamente riassaporati) sui quali ha riferito, nel fascicolo accennato. Wurst, der Begleiter Mockinpotts, schrieb Antonio Pasinato anerkennend, sei nichts anderes als una maschera come il nostro Arlecchino. Antonio Pasinato. L. c. S. 108.*

## 2.6.2. „Piccolo Teatro di Catania“, 1974

Am 5. März 1974 inszenierte Gianni Salvo das Werk im „Piccolo Teatro“ von Catania.<sup>991</sup> Der Ansatz der Inszenierung war nihilistisch. Mockinpott und sein dramatisches Schicksal wurden zu einer existenziellen Einsamkeit, die ihm von der Außenwelt auferlegt wurde. Die Bühne, ein Kubus, versinnbildlichte die Bitterkeit des Daseins. Wie Vice kommentierte, glich der Protagonist einer kafkaesken Figur, die alles in Frage stellte, ohne Antworten und Alternativen zu schaffen.<sup>992</sup> Es stand die Theodizeefrage im Raum. *Quale è il destino dell'uomo, dell'uomo moderno in particolare? Quello di emergere o di soccombere, di strisciare o di combattere? È veramente forte come si crede di essere o è costretto a cercarsi un santo protettore che lo faccia credere tale e quindi è un autonomo „condizionato“? È nato per essere primo, ma rispetto a chi? Non certo allo stesso uomo o alla stessa natura che gli dà l'illusione del comando. Ma allora è solamente una vittima, un succube? E Dio stesso si occupa della sua creatura più perfetta per mantenergli lo scettro del comando o il suo pensiero è stornato altrove? Sono interrogative, dubbi che si ricavano dall'opera.* So trat an die Stelle des Kampfes um Sinngebung die Verneinung der Möglichkeit von Erkenntnis und Verständnis. Gianni Salvo interpretierte Mockinpott als tragisch-groteske Figur. Domenico Danzuso bemerkte, die Bestimmung der Weiss'schen Ideologie werde auf Grund der Inszenierung einer so von Nihilismus durchdrungenen Thematik höchst schwierig. Sie gebe Aufschluss über die ewige Suche nach verbindlichen Werten des Intellektuellen Peter Weiss: *A questo punto e di fronte a una tematica intrisa di nichilismo diviene oltremodo difficile la individuazione dell'ideologia di Weiss, (...) proprio in questa ambiguità diviene trasparente la personalità dell'autore: un intellettuale – e qui è l'autobiografismo del testo – alla perenne ricerca di valori eterni in cui credere al quale non rimane che il dubbio.*<sup>993</sup>

---

<sup>991</sup> Salvo arbeitete mit der Übersetzung Valorianis. Bühne: Elsa Emmy; Musik: Piero Maenza; Schauspieler: M. Teresa Cala, Alfio Fichera, Gianni Salvo, Roberto Isgro, Laura De Martinis, Piero Maenza, Nunzia Giuffrida, Gianni Zuccarello, Pio Umbro, Katia Giuffrida.

<sup>992</sup> Vice. In: L'ESPRESSO SERA-Catania. 6.3.1974: Die Bühne: (...) *ingegnoso elemento scenico: un cubo diventato, nella sua scomposizione, scenografia e decorazione i contorni di amarezza esistenziale.*

Die Kritik sah Parallelen zwischen den Ausgangssituationen der Kafkafigur Joseph K. aus dem „Prozess“, den Weiss in den siebziger und achtziger Jahren gleich zweimal zu einer Dramenfassung umgearbeitet hatte, und Mockinpott (beide befinden sich unschuldig im Gefängnis): *Certo Mockinpott è personaggio kafkiano, ma financo più triste dell'emblematico K. anche perché a coinvolgere quest'ultimo nel „Processo“ sono oscure potenze esterne, mentre qui anche gli umili e gli emarginati respingono Mockinpott verso il suo destino solitario.* Domenico Danzuso. L. c.

<sup>993</sup> Ebenda.

Als Buch erschien das Werk erst 1975, bei Einaudi unter dem Titel „Come il signor Mockinpott fu liberato dal dolore“ in der Übersetzung Giovanni Magnarellis. Diese Übersetzung lag der Inszenierung des „Gruppo Teatro“ zu Grunde.

### 2.6.3. „Gruppo Teatro“, 1977

Im April 1977 kam es zu einer Interpretation des Werkes durch den „Gruppo Teatro“<sup>994</sup> unter der Leitung von Gian Franco Mazzoni im „Teatro allo Scalo“ in San Lorenzo. Mazzoni verlieh der ca. 75-minütigen Darbietung eine glitzernde Zirkusatmosphäre, in der Mockinpott und Wurst als Spaßmacher in humorvollen Kostümen brillierten: (...) *una scintillante atmosfera da circo dove si inseriscono a meraviglia (...) Mockinpott e (...) Hans Wurst l'andatura saltellante, gli occhi vispi, i piedi enormi di un clown di razza.*

Nach Auffassung der Kritik befreite sich die Inszenierung von den Mustern des politischen Theaters: *Mazzoni si libera efficacemente dai moduli del teatro politico diretto.*<sup>995</sup>

---

<sup>994</sup>Bühne: Gianni Garbati; Kostüme: Stefania Mazzoni; Musik: Anita Marini.  
Schauspieler: Federica Giulietti, Pietro De Silva, Stole Miladinovic, Maria Piera Regoli, Mazzoni.

## 2.7. „Das Gespräch der drei Gehenden“

Peter Weiss präsentierte 1962 der literarischen Gruppierung „Gruppe 47“ bei einem Treffen in Berlin einen Ausschnitt aus der Erzählung „Das Gespräch der drei Gehenden“. Der Erfolg war groß. Ein Jahr später erschien das Werk im Suhrkamp-Verlag.

1969 brachte es der italienische Verlag Einaudi unter dem Titel „Il colloquio dei tre viandanti“ in der Reihe „La ricerca letteraria, serie straniera“ heraus, in der bereits „Abschied von den Eltern“ und „Fluchtpunkt“ publiziert worden waren. Die Übersetzung Francesco Manacordas war laut Presse eine *pregnante versione*,<sup>996</sup> das Werk *uno splendido frammento narrativo*.<sup>997</sup>

Das Werk, welches noch in die experimentelle narrative Phase des Autors fiel, bindet ideell an die frühe Erzählung „Der Schatten des Körpers des Kutschers“ (Entstehung 1952) an und formell an die autobiographischen Werke „Abschied von den Eltern“ (1961) und „Fluchtpunkt“ (1962). Der traditionelle Rahmen der Erzählung umfasst kaum mehr als 20 Zeilen. Ihr Grundprinzip ist die Bewegung. Das Gespräch der drei Protagonisten fließt; sie begegnen einander zufällig auf der Brücke, beginnen zu erzählen und zu gehen, unentwegt, wie auch das, was sie erzählen, in steter Bewegung ist. So entsteht ein kontinuierlicher Redefluss. Wie Claudio Magris schrieb, löst sich in diesem *monologo-dialogo* jegliche Individualität in einem objektiven und unpersönlichen Meer von Sprachstrukturen auf.<sup>998</sup> Die Idee zu Beginn des Werkes – das Vermischen der Schritte der Gehenden mit dem Rhythmus der Brücke – führte laut Cesare Cases ein Element ein, das den Diskurs hinderte, in einer solipsistischen Verzweiflung zu versinken, indem es ihm auf diese Weise formal eine robuste verbale Kohärenz gab. Brücke und Fähre, feste, wieder auftauchende Symbole, schienen ihm Verbindungen und Kommunikationsmittel in einer aufgebrochenen Welt: *E allora i simboli che restano fermi in questo svariare di immagini – il ponte, il traghetto – ci appaiano nel loro significato proprio di legami, di mezzi di comunicazione, sia pure di valore incerto, di confusa attualità o inattualità, gettati su un mondo in cui ogni altro tessuto connettivo si è lacerato fin anche nel ricordo*. Doch die Besonderheit des Werkes liege in seiner starken dynamischen Spannung: (...) *la nota peculiare dell'operetta, (...) sta (...) nella forte tensione dinamica: Non solo i tre fantomatici conversatori passeggiano incessantemente, ma tutto il*

---

<sup>995</sup> U. S. In: IL MESSAGGERO. 30.4.1977.

<sup>996</sup> Claudio Magris. In: CORRIERE DELLA SERA. 27.7.1969.

<sup>997</sup> Silvana Castelli. In: AVANTI!-Roma. 31.5.1969.

<sup>998</sup> Claudio Magris. L. c.

*mondo, apparentemente così sconnesso e arbitrario, da loro evocato, è tenuto insieme da un ritmo incalzante, da un dinamismo che permea tutta la struttura verbale.* Weiss definiere das Werk als Fragment, was nicht bedeute, dass es unvollendet, sondern im Gegenteil als Hinweis darauf zu verstehen sei, dass es als unendlich und fortgehend betrachtet werden müsste.<sup>999</sup>

Beniamino Del Fabbio hingegen beeindruckte die Tatsache, dass die Werkstruktur starke Parallelen zum Film aufwies: *Il „Colloquio“, nonostante il suo ostentato disimpegno strutturale, che lo fa simile a un film senza montaggio, di spezzoni allineati l'uno dopo l'altro in apparente disordine, si riferisce a una tecnica, se non a un'estetica, di „scuola dello sguardo“. (...) Soltanto, lo sguardo del Weiss è irriducibilmente tedesco, da incisore minuzioso, da xilografo maniaco del particolare, che registra senza passione, con abbondanza di segni con una qualche ingenuità arcaica, di decorazione grafica, alla Dürer.*<sup>1000</sup>

### 2.7.1. „Teatro La Comunità“, 1973

Eben diese Nähe zum Filmischen und die dynamische Spannung des Werkes veranlassten 1973 eine junge Avantgardegruppe zu einer Bühnentransposition dieser damals kaum bekannten Erzählung.

Das „Teatro La Comunità“<sup>1001</sup> aus Rom, unter der Regie von Giancarlo Sepe,<sup>1002</sup> inszenierte das „Gespräch der drei Gehenden“ in den Kellergewölben des Theaters.<sup>1003</sup> Dabei setzte die

---

<sup>999</sup> Cesare Cases: Vorwort zu Peter Weiss. In: *Il colloquio dei tre viandanti*. Übs: Francesco Manacorda. Torino 1969: „*Frammento*“ definisce Weiss questo „*Colloquio*“, ma in questo caso „*frammento*“ no significherá tanto parte di un tutto rimasto incompiuto quanto sezione di un discorso che potrebbe continuare all'infinito. (...) questo contenuto nella prima pagina, l'unico resto di finzione narrativa, mentre tutto quanto segue è costituito da brani di questa conversazione, che non essendone attribuito a nessuno dei tre in particolare formano in realtà un flusso continuo (come il gorgoglio della voce beckettiana) in cui la finzione della conversazione serve in prima istanza soltanto a giustificare gli stacchi, gli accapi (si pensi al „*Congedo da genitori*“, dove non c'erano mai pause, e a „*Punto di fuga*“ dove esse erano evidentemente solo un ripiego tipografico).

<sup>1000</sup> Beniamino Dal Fabbro. In: *IL RESTO DEL CARLINO*. 3.9.1969. Eine Lektüre gleiche dem Durchblättern akkurat gedruckter Stiche: (...) *la lettura si risolve in una sorta di sfogliamento d'un album di stampe, accuratamente incise, di cui è necessario seguire tutti i segni, con la stessa pedanteria, ma passiva, di chi ha agito per imprimerli, ossia lo scrittore. (...) è la vecchiaia prosa lirica, paga di se stessa, in conclusiva concettualmente, suggestiva in senso lato e largamente esposta alla bravura dello scrittore. Un risultato abbastanza inatteso per i sostenitori della più strutturale modernità del Weiss.* Vgl. zur filmischen Nähe im Werk: Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002.

<sup>1001</sup> Die Gruppe gründete sich 1972.

<sup>1002</sup> Giancarlo Sepe wurde 1946 in Rom geboren. Ab 1965 arbeitete er als Regisseur im „Centro di Cultura russa“ in Rom. Zwischen 1967 und 1972 inszenierte er Stücke von u. a. Mauriac, Čechov, Lorca, Kafka, Satre und Beckett. Seit Mitte der 1980er Jahre ist er ein anerkannter Regisseur in Italien.

<sup>1003</sup> Musik: Stefano Marcucci; Schauspieler: Sofia Amendolea, Claudia Carafoli, Idill Ghinelli, Renato Landi, Luisella Mattei, Tonino Pulci, Giancarlo Sepe, Piero Vegliante; Licht: Mario Calligaris. Im Juli 1973 wurde die Gruppe mit dieser Inszenierung auf das Festival „I Giovani per i Giovani“ eingeladen.



Gruppe auf das Medium Film, welches seit jeher eines der wichtigsten Theaterelemente Sepe war.<sup>1004</sup> Sie arbeitete in ihrer Interpretation vor allem die Stellen des Werkes heraus, die an den surrealistisch-inspirierten Film von René Clair erinnerten.

Die experimentelle Aufführung des „Gespräch der drei Gehenden“ dauerte knapp eine Stunde. Die Bühne von Rita Corradini und Giovanni Dionisi lief T-förmig, eine Brücke darstellend, durch das Publikum. Den gesellschaftskritischen Impetus des Werkes aufgreifend – Cesare Cases stellte es seinen italienischen Lesern 1969 als politisch-engagiertes Werk vor<sup>1005</sup> – dominierte eine Brecht'sche Intonation. Leitmotiv der drei Gehenden waren wiederkehrende Lieder, die an die Lieder Kurt Weills erinnerten.<sup>1006</sup>

Die Theaterzeitschrift SIPARIO kommentierte, es handele sich um eine bemerkenswerte Inszenierung: eine Inszenierung mit traumhaftem Charakter, die Atmosphäre *mesta e trasognante*. Erinnerungspartikel würden in die Wirklichkeit einer zerbrochenen, konfusen, schmerzlichen und zerrissenen Welt, in eine unerbittliche Gegenwart projiziert: *Qui siamo di fronte ad una proiezione nel mondo del ricordo, un mondo spezzato, confuso eppure a tratti doloroso e lacerante come il presente più duro. (...) non c'è insomma né dramma né storia, ma solo sprazzi di luce su un mondo perduto e diventato incomprensibile e inafferrabile. (...) Teatro, ovvero sintesi tra immagine e musica, giusto equilibrio tra suoni e colori, atmosfere rarefatte in cui si mescolano incubo e sogno, incontro tra realtà odierna e storia – storia come unico filtro contro il rischio della banalità. (...) Ma la dimensione più propriamente sognata o sognante è spesso resa con notevole efficacia e il momento centrale dello spettacolo, quando ogni personaggio è chiuso nel suo passato (la donna sulla ruota della tortura, l'uomo abbracciato ad un fantoccio, la bambina con i palloncini con cui non sa più giocare e il clown presentatore con la sua storia impossibile da raccontare), è un pezzo di teatro veramente notevole.*<sup>1007</sup>

FUORICAMPO schrieb, die junge Gruppe thematisiere den verzweifelte Pessimismus der Jugend: *L'angoscia del ricordo e il pessimismo disperato della fine dell'adolescenza sono i temi che Sepe ha saputo raccontare in uno spettacolo di soli gesti e immagini, addirittura cristallino nella sua impostazione formale. Ricchissimo di soluzioni figurative (...) il dialogo*

---

<sup>1004</sup> Dante Cappelletti. In: Teatro in Piazza. 1980 Roma.

<sup>1005</sup> Cesare Cases. L. c.: *Alcune delle atmosfere evocate – la visita di leva di un autolesionista, il grottesco apparato burocratico di un ufficio, un scena di vita coniugale (...) sembrano anticipare il Weiss critico impegnato della società. (...) È questo il ponte su cui, dal „Marat-Sade“ in poi, passerà sempre più la strada maestra – forse un po'troppo maestra – di quella rivoluzione che per Weiss diventerà l'alternativa alle sue precedenti esperienze distruttive.*

<sup>1006</sup> Franco Quadri. In: La politica del regista. Il Teatro 1967-1979. Milano 1980.

<sup>1007</sup> Giovanni Lombardo Radice. In: SIPARIO. Nr. 323. April 1973. S. 38.

*smozzicato e drammaticamente inconcludente di tre viandanti ripercorre la memoria dei primi affetti, delle prime disperazioni, dei primi ardori intellettuali e sessuali in una lieve girandola di immagini che si fissano a poco a poco in una sorta di luminosa impotenza a decidere e vivere. L'angoscia della memoria perduta in un linguaggio teatrale di forme gestuali e mimiche pure non poteva essere resa con più forza.*<sup>1008</sup>

Damals wurde von der Darbietung kaum Notiz genommen. Rückblickend zählt Giancarlo Sepe zu einem der exponiertesten und wichtigsten Vertreter des experimentellen Theaters des Italien der 1970er Jahre und auch heute noch zu einer *voce diversa del panorama teatrale romano.*<sup>1009</sup>

---

<sup>1008</sup> Anonym. In FUORICAMPO. Nr. 1. Mai 1974. S. 68.

<sup>1009</sup> [www.teatrolacomunita.it](http://www.teatrolacomunita.it) vom 22.8.2006.

## 2.8. „Der Turm“

Der kurze Einakter „Der Turm“ entstand 1948 in deutscher Sprache und ist der erste Versuch des Autors Peter Weiss, sich mit der literarischen Grundform des Dramas zu beschäftigen. Uraufgeführt wurde das Werk 1950 in schwedischer Sprache durch eine Stockholmer Studiobühne und von der Presse, laut Weiss, negativ aufgenommen.<sup>1010</sup>

Erst 1963 erschien der Erstdruck des Werkes in der Reihe *Spectaculum*.<sup>1011</sup> Die deutschsprachige Erstaufführung fand am 15. November 1967 im „Theater am Belvedere“ unter der Regie Irimbert Gansers in Wien statt.

Formal schließt der Text an die expressionistische Tradition der Aufbruchs- und Ausbruchsdramen an.

Thematisiert werden die existentiellen, psychischen und mentalen Befreiungsversuche eines jungen Artisten namens Pablo, der sich aus den repressiven Bindungen einer Zirkusgemeinschaft (bzw. seiner Familie), die in einem Turm ansässig ist, löst. Allerdings kehrt hier der Ausbrecher auf der Suche nach seiner Identität freiwillig in die Zwänge<sup>1012</sup> des symbolischen Ortes zurück,<sup>1013</sup> um sich erneut und nun bewusst von den Autoritäten, dargestellt in Gestalt des „Direktors“ und des „Zauberers“, offensichtlich endgültig zu befreien. Pablo: *Man muß schon frei sein, bevor man anfängt. Das Ausbrechen ist dann nur noch die Beweisführung.*<sup>1014</sup>

Am Ende entlässt der Turm einen Neugeborenen: *Der Strick hängt von ihm herab wie ein Nabelstrang –.*<sup>1015</sup>

---

<sup>1010</sup> Vgl. Erich Kleinschmidt: *Der Turm*. In: Peter Weiss' Dramen. Hrsg. von Martin Rector/Christoph Weiß. Opladen, Wiesbaden 1999. S. 21/22.

Uraufführung: Am 27. oder 28.9.1950.

<sup>1011</sup> *Der Turm*. In: *Spectaculum*. Hrsg. v. Karl Markus Michel: *Texte moderner Hörspiele*. Frankfurt am Main 1963. S. 250-268 und S. 433 (Prolog). Das Stück regte in seiner ursprünglich als Hörspiel konzipierten Fassung Detlev Heusinger an, die Oper mit dem gleichnamigen Titel „Der Turm“ zu komponieren. Uraufführung: Januar 1989 in Bremen. Die Ursendung als Hörspiel wurde im Hessischen Rundfunk (Frankfurt am Main) am 16.4.1962 ausgestrahlt.

<sup>1012</sup> Vgl. dazu auch Otto F. Best: *Peter Weiss vom existentialistischen Drama zum marxistischen Welttheater. Eine kritische Bilanz*. Bern 1971. S. 13 f. und Erich Kleinschmidt. L. c. In „Der Turm“ werden Ordnung, Pflicht, Berufung auf Tradition, Forderung nach Disziplin, Unterwerfung und Einordnung gefordert. Die Loslösung von einer Gemeinschaft, die von Werten längst vergangener Zeiten und Traditionen bestimmt ist, die Suche nach befreiender Selbsterfüllung in der eigenen Identität ist ein Thema, das die Literatur des 20. Jahrhundert vielfältig durchzieht. Wie in Walter Hasenclevers Drama „Der Sohn“, einem der wichtigsten Theaterstücke des Expressionismus, liegt dem Stück „Der Turm“ das Erlebnis der äußeren und inneren Befreiung zugrunde.

<sup>1013</sup> Bereits Calderon, Hofmannsthal und W.B. Yeats bedienten sich des Turmsymbols, das für die Welt tyrannischen Familienlebens, für Dressur, Forderung nach Unterwerfung und Einordnung steht.

<sup>1014</sup> Peter Weiss. *Werke in 6 Bänden*. Vierter Band. Frankfurt am Main 1991. S. 33.

Ob diese parabelhaft ausgedrückte, existentielle Situation als allgemein gesellschaftskritisch begriffen wurde oder als Ausdruck eines persönlichen psychischen Befreiungsprozesses des Autors, hing von der jeweiligen Leseperspektive ab. Die italienische Literaturwissenschaft tendierte allgemein zu einer autobiographischen Interpretation des Werkes von Peter Weiss und sah eine enge Verflechtung der biographischen Daten des Autors mit seinem literarischen Werk.<sup>1016</sup>

In diesem Sinne etwa schrieb der Literaturwissenschaftler Antonio Pasinato, der Sieg des Protagonisten über den Turm stehe für die Befreiung des Autors von den Zwängen seiner Familie: *La vittoria sulla „Torre“ rappresenta innanzitutto la liberazione di Weiss dalla forza di attrazione della cellula naturale della società che è la famiglia.*<sup>1017</sup> Auch sprächen die Figuren Verwalterin und Direktor bereits die Worte der Eltern des Ich- Erzählers aus den zwölf Jahre später entstandenen autobiographischen Werken „Fluchtpunkt“ (1962) und „Abschied von den Eltern“ (1961). Die Dompteuse zeige Verwandtschaften zu Elfriede, Nelly verkörpere Weiss' Schwester Margit. Aber das Werk sei nicht nur biographisch, sondern auch im künstlerischen Sinn zu begreifen: (...) *l'azione di Pablo-Weiss non va interpretata tuttavia solo in senso biografico, ma anche in quello generale artistico.* Wesentlich für das Werk sei das Aufgreifen zentraler Quellen deutscher künstlerischer Vergangenheit, von Goethe über Hegel, Hesse, Hölderlin und Strindberg. Weiss unterziehe die Turmgesellschaft aus „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ implizit einer geschichtlichen und psychoanalytischen Interpretation: (...) *Il riconoscimento partirebbe addirittura da Goethe, la cui „Società della Torre“ dell'ultimo capitolo del „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ viene qui sottoposta, implicitamente, a un'analisi di tipo storico e psicoanalitico, viene, per così dire, rimessa sui piedi. (...) Il tema fondamentale (...) è affermazione della consapevolezza e il raggiungimento della libertà vera tanto dell'individuo quanto della opera d'arte attraverso una prova mortale. Il nesso di dipendenza dialettica tra autonomia personale e arte – affonda le sue radici come è noto, nella teorizzazione filosofica hegeliana del romanticismo tedesco. Soprattutto nelle „Lezione di estetica“ Hegel, nella destinazione teoretica generale della risoluzione dell'arte in pensiero, svolge l'idea della dissoluzione-inveramento come morte dell'arte. Ed Hölderlin*

---

<sup>1015</sup> Peter Weiss. Werke in 6 Bänden. L. c. S. 10.

<sup>1016</sup> Auch die deutsche Literaturwissenschaft sah oftmals diese Verflechtung von Biographie und Werk. Der Weg des Autors Peter Weiss führte *von surrealistischen Experimenten, von Situationen des Zweifelns, der Skepsis und der absurdistischen Auffassung bis zur radikalen politischen Stellungnahme.* So drückte es Weiss selbst in einem Brief von 1967 an den Tschechoslowakischen Schriftstellerverband aus. In diesem entelechischen Prozess nimmt „Der Turm“ einen besonderen Stellenwert ein. In der 1952 entstandenen „Versicherung“ wendet sich der Autor dann von der subjektiven Dramatik ab und sich seiner Zeit und ihrer Gesellschaft zu, *um sie in der Groteske mit harter, böser Ironie lächerlich zu machen.* Vgl. z. B. Otto F. Best. L. c.

<sup>1017</sup> Antonio Pasinato: Invito alla lettura di Peter Weiss. Milano 1980. S. 42.

*nell'Empedocle, nella figura del filosofo, poeta e politico siracusano, „un nemico mortale di ogni esistenza unilaterale“, aveva presentato l'asperità di questa lotta per la suprema consapevolezza.* Mit der Rückkehr zur Muttersprache habe Weiss' Auseinandersetzung mit der deutschen Kultur und Literaturgeschichte begonnen.<sup>1018</sup>

### **2.8.1. „Teatro Testoni“, 1983**

Erst 1975, nachdem das programmatische Werk von Peter Weiss nahezu vollständig rezipiert wurde, erschienen die drei Einakter „La Torre“, „L'assicurazione“ und „Come il signor Mockinpott è liberato dal dolore“ in einem Band der „Collezione del Teatro“ bei Einaudi. Übersetzer war Giovanni Magnarelli. Acht weitere Jahre vergingen, bis sich die experimentelle Avantgardegruppe „Cooperativa Nuova Scena“ aus Bologna eine szenische Bearbeitung des Werkes vornahm und am 16.12.1983 die erste und einzige Aufführung in italienischer Sprache im „Teatro Testoni“ in Bologna präsentierte. Regie führten Enzo Vetrano und Stefano Randisi, die sich mit ihrer Theatergruppe literarischen Texten des 20. Jahrhunderts verschrieben hatten. Die beiden Regisseure hatten zuvor bereits Werke von Beckett, Borges, Ionesco und Kafka bearbeitet.<sup>1019</sup> Im März 1985 und Mai 1986 kam es zu weiteren Aufführungen dieser Bühnenausgabe im „Torreat“ in Turin und im „Elfo“ in Mailand.

Ausgangspunkt für die Arbeit war die erstmals im Dezember 1971 im dritten Programm des Radio RAI<sup>1020</sup> ausgestrahlte Hörspiellesung. Unter diesem akustischen Eindruck entstand eine freie Improvisationsübung, deren Ergebnis eine metaphysische Meditation mit traumhaft-surrealistischem Charakter über die Begriffe Tod, Traum, Wirklichkeit, Zeit und den Verlust und die Suche nach Identität war. Roberto Barboloni schrieb im GIORNALE, das calderonische Thema des Lebens als Traum erlebe eine grotesk verfremdete Bearbeitung: *Il*

---

<sup>1018</sup> Antonio Pasinato. L. c. S. 39-44. Im Turm wird die später mehrmals aufgegriffene Entwicklung und Befreiungsproblematik erstmals thematisiert. Das Moment von Gefangenschaft und anschließender Befreiung findet man später noch einmal in den autobiographischen Romanen „Abschied von den Eltern“ (1961) und „Fluchtpunkt“ (1962). Auch hier wird eine Suche zum „eigenen Leben“ beschrieben, bis zu dem Augenblick, da er hinausgeschleudert worden war in die absolute Freiheit. Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt. Werke in 6 Bänden. Band 2. Frankfurt am Main 1991. S. 293.

<sup>1019</sup> Darsteller: Enzo Vetrano, Olga Durano, Corella Verasri, Stefano Randisi.

<sup>1020</sup> Am 15.12.1971, interpretiert durch die „Compagnia di Prosa di Torino“ (mit Franco Graziosi, Cesare Gelli, Marina Bonfigli, Renzo Ricci, Bruno Alessandro, Eligio Irato, Franca Mantelli, Angelo Alessio, Angelo Bertolotti, Natale Peretti und Cesco Ruffini) unter der Regie Sermontis. Zugrunde lag die Übersetzung Giovanni Magnarellis. Die Inszenierung wurde mit Musik von Stravinsky (Zirkus Polka) und Nino Olivieri untermalt.

*radiodramma (...) offre il punto di partenza con un frammento sul Tempo. La Torre è satura di esso, è una clessidra di Pietra dove, forse, un dio sogna in solitudine, e scopre il proprio facsimile in un Prospero degradato. Ogni uomo, come afferma Blanqui in „L'eternità attraverso gli astri“ „possiede dei sosia identici, innumerevoli varianti di sosia, che sono la stessa persona moltiplicata, ma che condividono solo dei frammenti dello stesso destino“. È lecito dunque, immaginare che i quattro personaggi di questo „masque“ stravolto, astrale ed ambiguo ci assomigliano. (...) Il tema calderiano della vita che è sogno rivive in una dimensione grottescamente straniata.<sup>1021</sup> Ugo Ronfani sprach in IL GIORNO von einer „Borgesischen“ Schachpartie mit der Zeit: „La Torre“: cioè una borgesiana partita a scacchi con il tempo. La torre dove il Sigismondo della Vita è sogno fu tenuto lontano dal mondo; la torre dove Montaigne meditò gli Essais, la torre dei drammoni romantici e della metafora della solitudine riempita dal tempo di Peter Weiss.<sup>1022</sup>*

Der Einfluss der italienischen Hörspielfassung, ursprünglich war das Werk als solche konzipiert,<sup>1023</sup> war deutlich spürbar. Eine Art höhere abstrakte Wirklichkeit entstand, in der Gefühle und Gedanken körperlose Realität gewannen. Bewusste und unbewusste Traumbilder und Stimmungen wurden durch Klangräume evoziert. Im Hintergrund lief der vierte Satz der fünften Sinfonie Mahlers.

Auf der Bühne befanden sich sargähnliche Gebilde, aus denen von Zeit zu Zeit die Stimme Edith Piafs tönte, eine maskierte Puppe à la Bread and Puppets, erotisch aufgemachte Schaufensterpuppen und eine in Hochzeitstücher gehüllte, madonnenhafte Braut. Expressionistische dämmrige Lichtspiele erzeugten ein morbides Klima.

Die Atmosphäre war aufgeladen mit Alpträumen und illusionären Hoffnungen. *Quattro simboli (...) in uno spazio simbolico e il loro gioco misterioso e magico li tiene lontano dalla realtà, avvolti in una atmosfera rarefatta che profuma di follia, dove si respirano ammorbanti umori di morte e illusioni di speranza, e che via, via si tinge di toni cupi di degrado, solitudine e incubo. (...) Il solo gioco ha il potere di accendere il sogno e sognare in quel*

---

<sup>1021</sup> Roberto Barbolini. In: IL GIORNALE. 17.12.1983. Ugo Volli schrieb, im Laufe der Inszenierung schlafen die Turmbewohner immer öfter ein, fallen in einen Traum, der sie zu einer Verkleinerung vielleicht bis hin zum Tode führt: *La vertigine, il desiderio, la paura di questa condizione è il Vuoto, il Nulla, la Morte; oppure la Natura, che appare quasi la stessa cosa: Il contrario di quella penosissima artificialità cui si sacrificano per vivere. Infatti gli abitanti della Torre si „addormentano“ sempre più spesso, di un sonno che non è quello di tutte le notte, è più solenne e definitivo e li porta a „rimpicciolirsi“ e sparire. (...) C'è un sogno di pioggia, c'è una scena d'amore, anzi di sesso, recitate da lontano per esorcizzarne il sesso e la emozione.* Ugo Volli. In: LA REPUBBLICA. 17.12.1983.

<sup>1022</sup> Ugo Ronfani. In: IL GIORNO. 25.5.1986.

*clima rarefatto e tragico ha il sapore della trasgressione (...) la densa atmosfera (...) accompagna (...), tutto lo spettacolo,* schrieb Magda Poli.<sup>1024</sup> Die Rezitation der Darsteller wirkte gekünstelt: *artefatti, caricati, straniati e non privi di punte leziose e manierate.*<sup>1025</sup>

Entlang der isolierten und bruchstückhaften Atmosphäre der literarischen Vorlage kreierten Enzo Vetrano und Stefano Randisi mit Hilfe der Schauspieler Text und Handlung neu, entwickelten Situationsskizzen und phantastisch surrealistische Szenen. Ganze Passagen fielen weg, während andere entstanden.<sup>1026</sup> Der Haupthandlungsstrang löste sich auf, das Personenregister von über acht Figuren (Pablo, Direktor, Verwalterin, Zauberer, Zwerg, Carlo, Dompteuse, Artisten) wurde zusammengestrichen auf den Zauberer (*Il Mago*), den Spiegelfechter (*lo Spadaccino*), die Diva (*la Diva*) und die Maske (*la Maschera*).

Der Turm blieb zentrales Motiv als Symbol und Metapher der Isolation. Er repräsentierte hier das Refugium einer bewusst gewählten Isolation der Darsteller von der Außenwelt. In diesem Sinne erläuterte Regisseur Vetrano: *La Torre, infatti, emblemizza il rapporto di un gruppo di individui con il mondo esterno: quattro persone se ne stanno chiuse dentro una torre, ultima generazione di una società che per scelta ha deciso di rendersi indipendenti dal mondo circostante.*<sup>1027</sup> LA STAMPA schrieb, dass an diesem Ort isolierte und kommunikationsgestörte Individuen lebten, eingekapselt in einen Kokon der Kontaktarmut, mit Erinnerungsverlusten hinsichtlich der Außenwelt: *I quattro personaggi appaiono subito incapsulati nei bozzolo dell'incomunicabilità. Ciascuno è chiuso nella propria finzione e ossessione; vive nella torre come nel buio deserto dell'anima, in una dimensione artificiale che ha perso la memoria del mondo esterno.*

Ugo Volli, Kritiker der REPUBBLICA, schilderte in seinem Gesamteindruck der Inszenierung den „Turm“ als mentalen Ort der Isolation: *La torre è un luogo mentale, un rifugio, una prigione, una condizione, un modo di essere. Vi vivono individui isolati e incapaci di comunicare, ma chiusi in una rete di ruoli così stretta e rigorosa che solo per mezzo di questi essi sono conosciuti e nominato: Il Mago, lo Spadaccino, la Diva, la Maschera. (...) In realtà del lavoro è rimasto poco, l'idea, il clima, qualche battuta, ma il contenuto testuale è stato completamente rifatto durante le improvvisazioni da cui è nato lo*

---

<sup>1023</sup> Die Hörspielfassung zeichnet sich in keiner spezifischen Weise als solche aus. Im Vergleich zu einer konventionellen Dramaturgie lassen sich nur einige technische Konzessionen erkennen, was die Stimmführung und Geräuschstrukturierung angeht. Vgl. dazu Erich Kleinschmidt. L. c.

<sup>1024</sup> Magda Poli. In: IL GIORNALE. 23.5.1986.

<sup>1025</sup> Roberto Barbolini. L. c.

<sup>1026</sup> Anna Bandettini. In: LA REPUBBLICA. 21.5.1986.

<sup>1027</sup> Anna Bandettini. L. c.

*spettacolo. Ne sono usciti dei frammenti di scena, dei momenti non rigorosamente coordinati in uno schema temporale o causale, che raccontano la decadenza e lo svuotamento di questo archetipico spazio reclusorio; e sono in qualche modo tutte immagini di malattia e di morte.*<sup>1028</sup>

Die Welt existierte nunmehr nur noch in Imaginationen und Erinnerungen. Zeitfolge und Realitätsstatus des Stückes blieben unklar, die Szenen wurden in kein temporales oder kausales Schema eingeordnet. Auch diente die Inszenierung, wie Vetrano bemerkte, den Darstellern zu einer Auseinandersetzung mit der eigenen Künstleridentität: (...) *un percorso in cui gli interpreti hanno giocato la propria individualità, i propri ruoli artistici, le proprie problematiche professionali in relazione al rapporto dell'attore con l'esterno.*<sup>1029</sup>

So wiederholten die Figuren zwanghaft ihre „Nummern“, ihr mysteriöses und magisches Spiel. Die Maske simulierte provisorische Identitäten, der Duellant zog das Schwert vor seinem Spiegelbild, die neurotische Diva repetierte die Pantomime Carlos (das Alter Ego von Pablo) als Stummfilmrolle: Liebe, Furcht, Demut, Hingabe. Der Magier zog aus einem Zylinder Taschentücher, zauberte magische Illusionen, unternahm lobotomische Experimente an Puppen, war Tyrann und Opfer.<sup>1030</sup> Um stets erneut ihre Identität ohne Wurzeln (und Vergangenheit) zu bestätigen, schrieb Ugo Volli, fingierten und erschufen sie sich künstlich: *Ogni giorno essi devono ripetere il loro „numero“, riconfermare quella identità senza radici, in sostanza fingersi, nel senso etimologico di farsi artificialmente, chiamarsi all'esistenza, anche a quella dimezzata delle maschere.*<sup>1031</sup>

Figuren im zeitlosen Raum<sup>1032</sup> ohne Identität und damit ohne Vergangenheit und Geschichte lebten so in einer Art „Amnesie“, weil sie ihre Lebensgeschichten vergessen oder verdrängt hatten.<sup>1033</sup>

Am Ende erwachten die Turmbewohner aus ihrem vegetativen Dämmerzustand und rebellierten, ausgelöst durch die geträumte Entdeckung des Regens, gegen die Tyrannei des Magiers.<sup>1034</sup>

---

<sup>1028</sup> Ugo Volli. L. c.

<sup>1029</sup> Anna Bandettini. L. c.

<sup>1030</sup> Vgl. Magda Poli. L. c.

<sup>1031</sup> Ugo Volli. L. c.

<sup>1032</sup> Der Turm bleibt unverändert in Übereinstimmung mit sich selbst, ohne Vergangenheit, in der die Uhren schlagen, ohne Zeit zu kündigen, denn der ganze Turm ist voll von Zeit, (...) endlos, (...) immer schon, [als] Welt der Anderen (...) seine Welt ist von Echoeffekten und Uhrenticken beherrscht, die Gleichmaß und Ewiges sich gleich bleiben andeuten. Im Inneren ist alles erstarrt. Draußen ist die Freiheit, dazwischen liegt der Wille zum Aufbruch. Vgl. Otto F. Best. L. c. S. 15.

<sup>1033</sup> An einer Stelle sagt der Zauberer: „Du hast Zeit – unendlich viel Zeit – der ganze Turm ist voll von Zeit für Dich“. Doch da, wo es unendlich viel Zeit gibt, gibt es keine historische Orientierung, keine Lebensgeschichte. Und Figuren ohne Geschichte sind nicht zur Identität fähig. Vgl. Peter Hanenberg. L. c. Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben. Berlin 1993. S. 21-23.



Die Außenwelt und damit Vergangenheit brach hier mittels von Träumen in die gesuchte Isolation ein. Während im Stück von Weiss Pablo in der Welt draußen den Turm nie richtig los wurde, wurden hier die im Turm eingekapselten Individuen die Außenwelt nicht los.

Damit griff die Inszenierung viele zentrale Themen des Gesamtwerkes von Peter Weiss auf: Außenseitertum, Künstlerexistenz, Identitätssuche und Vergangenheit als Voraussetzung für bewusstes Handeln.<sup>1035</sup>

Die Rezeptionsgeschichte dieses kleinen Werkes ist insgesamt bescheiden. Interessant jedoch ist der experimentelle Ansatz seiner Bearbeitung innerhalb der Gesamtaufnahme des Werkes von Peter Weiss auf den italienischen Bühnen, die immer wieder einen freien und experimentierfreudigen Umgang mit den Werken zeigten.

---

<sup>1034</sup> o. g. In: LA STAMPA. 10.3.1985.

<sup>1035</sup> Die Gaukler und Artistenwelt ist auch ein zentrales Motiv seiner Malerei. Der Zirkus ist zum einen auch ein beliebtes Motiv des Malers Peter Weiss, steht aber ebenfalls für das gesellschaftliche Außenseitertum und somit auch für die gesellschaftliche Position des Künstlers.

## 2.9. „Die Versicherung“

Das zweite Bühnenwerk von Peter Weiss, „Die Versicherung“, entstand 1952 kurz nach der Erzählung „Der Schatten des Körpers des Kutschers“.<sup>1036</sup> Noch im Jahr seiner Entstehung wurde das Stück in schwedischer Übersetzung diversen Theatern Stockholms angeboten, die es für unaufführbar hielten und damit ablehnten.<sup>1037</sup> Erst 1966 realisierte ein Studententheater an der Universität Göteborg die Uraufführung des Werkes. Nach drei weiteren Jahren, im Frühjahr 1969 fand die deutsche Erstaufführung an den Bühnen der Stadt Köln unter Regie von Hansgünther Heyme statt. Die Inszenierung blieb allerdings in dieser politisch bewegten Zeit ohne große Resonanz.<sup>1038</sup>

Das Stück, eine Satire auf den Kapitalismus, verzeichnet über 35 Figuren im Personenregister des Werkes, darunter einen Hund und drei Ziegen. In einem relativ kurzen Text, einer Art szenischer Collage aus 19 Bildern, werden absurde Situationen bruchstückhaft in kruden, obszönen und grotesken Tönen geschildert. Die Handlung ist chaotisch: Auf einem Fest der Oberschicht, auf dem Polizeipräsident Alfons einen allumfassenden Versicherungsvertrag abzuschließen beabsichtigt, verschluckt ein Gast einen Hühnerknochen, so dass die komplette Abendgesellschaft in der Privatklinik Dr. Kübels landet, aus der es kein Entrinnen gibt. Gleichzeitig nehmen Liebesgeschichten, Seitensprünge, Vergewaltigungen, Demonstrationen, Entführungen, Folterungen, chirurgische Eingriffe, Salontreffen und etliches mehr ihren Lauf. In der Luft kreisen revolutionäre Ideen. Die Grenzen zwischen Menschlichem und Tierischem sind aufgehoben. Eine totale Triebentfesselung zum Grausamen, Ekelhaften, Zerstörerischen, aber auch Befreienden, Vitalen und Erlösenden geht von statten: eine *selige (...) Anarchie*.<sup>1039</sup> Die Stimmung ist aufgeladen von *Geilheit und Panik, Anarchie und Terror*.<sup>1040</sup> So lassen sich die Episoden auf keinen traditionellen Erzählstrang zurückführen. Parallel gruppieren sich vier Handlungsstränge um eine bürgerliche Gesellschaft. Nur mit Mühe folgt man den Protagonisten Alfons und Dr. Kübel sowie deren Familienmitgliedern, die kein größeres Relief als die anderen Figuren besitzen.

---

<sup>1036</sup> Erstdruck in Deutschland. In: Deutsches Theater der Gegenwart. Hrsg. von Karl Heinz Braun. Band 1. Frankfurt am Main 1967. S. 35-87.

<sup>1037</sup> Auch als Hörspiel wurde es nicht angenommen. Ebenso negativ waren die Reaktionen der Rundfunkstationen und Theater ein Jahr später in Deutschland.

<sup>1038</sup> Vgl. Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002. Nach Michael Hofmann fand die Erstaufführung in Deutschland erst am 6.4.1971 an den Städtischen Bühnen in Essen unter der Regie von Hans Neuenfels statt, vier Jahre nach der deutschen Erstpublikation. Vgl. Michael Hofmann: Die Versicherung. In: Peter Weiss' Dramen. Opladen, Wiesbaden 1999. S.41.

<sup>1039</sup> Vgl. Henning Rischbieter: Peter Weiss. Velber bei Hannover. Zweite Auflage 1974. S. 36.

Das Fehlen einer Handlung und klassischer Bühnenfiguren, die eine Entwicklung durchlaufen, die schrillen Bühnenräume sowie die Nähe der Regieanweisungen zum Filmischen<sup>1041</sup> erschweren eine szenische Aufführung des Werkes, so dass man eine Umsetzung auf der Bühne lange Zeit für nicht realisierbar und die technischen Probleme für kaum lösbar hielt.

### 2.9.1. „Teatro Due“, 1985

1975 erschien das Werk in Italien in der Übersetzung Giovanni Magnarellis bei dem Verlag Einaudi.<sup>1042</sup> Zehn Jahre später kam es zu einer italienischen Inszenierung durch das Stadttheater in Parma, das zuvor schon „Marat/Sade“ sowie die legendäre Aufführungsreihe der „Ermittlung“ auf die Bühne gebracht hatte. Dieser für das Theater außergewöhnliche Text mit seiner Nähe zum Filmischen reizte den Theaterintendanten Walter Le Moli. Er setzte „Die Versicherung“ in der Spielzeit 1985/86 auf den Spielplan des „Teatro Due“ und führte selbst Regie.<sup>1043</sup> Neben dem Ensemble des „Teatro Due“ waren Mitglieder der „Scuola di Teatro di Bologna“, des „Corso CEE Teatro di Portaromana di Milano“ und des „Fareteatro del Teatro Due di Parma“ als Schauspieler und technische Assistenten beteiligt. Eine Mischung aus Theaterelite und Nachwuchs erschloss dem Publikum dieses ungewöhnliche Bühnenwerk.<sup>1044</sup> Die Premiere fand am 19. November 1985 im „Teatro Due“ statt.

Wie Walter Le Moli im Programmheft mitteilte, interessierte ihn das Werk vor allem als Übungsstück: *„L'assicurazione“ ci è sembrato un ottimo materiale di studio per allievi.*<sup>1045</sup>

---

<sup>1040</sup> Vgl. Henning Rischbieter. L. c. S. 39.

<sup>1041</sup> Die Einflüsse der Filme des Surrealismus sind stark. Weiss widmete in seinem Aufsatz „Avantgarde Film“ den Filmen des Surrealismus eine eigene Betrachtung. Im Jahr 1952 drehte Weiss auch experimentelle Filme.

<sup>1042</sup> Peter Weiss: Tre atti unici. La torre, L'assicurazione, Come il signor Mockinpott è liberato dal dolore. Torino 1975.

<sup>1043</sup> Regie für die Videoeinlagen führte Gigi Dall'Aglio.

<sup>1044</sup> Schauspieler: Giancarlo Ilari (Alfonso), Carlo Cantini (Pluto, Der Friseur), Vincenza Cappelli (Versicherungsdirektor, Schneiderin), Luca Carpigiani (Gast, Mann am Fenster, Polizist), Simone Casini (Leo), Laura Chiappetta (Gast, Kind, Zeitungsausrufer), Luana Congedo (Gast, Josefine), Giovanna D'Ettorre (Gast, Frau am Fenster), Eva Duo (Gast, Schneiderin), Rosella Farina (Gast, Schneiderin) Sergio Filippa (Doktor Kübel), Gabriele Galeotti (Versicherungsdirektor, Polizist), Pino L'Abbadessa (Grudek), Luisa Magaro (Gast, Schneiderin), Cecilia Morelli (Signora Burian, Sarta), Elvira Pallone (Gast, Schneiderin), Barbara Porta (Erna), Marina Senesi (Hulda) Emilio Sioli (Direktor des Casinos, Polizist); Bühne (Alessandro Nidi).

<sup>1045</sup> Walter Le Moli: Note di lavoro. In: Programmheft zur Inszenierung der „L'Assicurazione“ des „Teatro Due di Parma“ in der Spielzeit 1985. In: Archiv des „Teatro Due di Parma“: *Le ragioni sono dettate da molteplici motivazioni: dal fatto che fu giudicato irrepresentabile (...) assenza di un personaggio inteso come sviluppo di una personalità nel racconto alla possibilità di „giocare a tutto campo“. A questo va aggiunta l'opportunità di procedere – per tenere testa al linguaggio cinematografico di Peter Weiss – per sincopi di scene in maniera tale*

*Abbiamo scelto questo dramma perché la scrittura, molto vicina a quella delle sceneggiature cinematografiche, l'assenza di un racconto vero e proprio e la continua giustapposizione di eventi e personaggi, ci hanno stimolati come una sfida.*<sup>1046</sup> Das Programmheft begleitete auch ein Ausschnitt aus der Autorenmonographie: „Invito alla lettura di Peter Weiss“ aus dem Jahre 1980. Hier betonte der Literaturwissenschaftler Antonio Pasinato den skizzenhaften Charakter des Werkes, das erst auf der Bühne seine ästhetische Realisierung finden sollte. Wie auch der „Lusitanischen Popanz“ sei das Werk nicht als klassisches Bühnenstück, sondern als Vorschlag einer *azione teatrale* zu verstehen: „*L'Assicurazione*“ *ha carattere di abbozzo, è allo stadio puramente creativo, ossia ideale e letterario, ideologicamente non una volta per tutte codificato./L'autore ha elaborato una serie di testi e azioni, in sé letterariamente non „finiti“, proprio perché la loro estetica realizzazione essi la devono raggiungere nel fatto teatrale, non nel testo e nelle didascalie, che qui, per la loro estensione, assumono quasi carattere narrativo.*<sup>1047</sup>

Die Aufführung *Le Molis* war eine Art Montage aus obsessiven Rhythmen, Lichtspielen, akustischen Phänomenen, offenen Räumen und Filmeinblendungen. Damit wurde sie zu einem Experimentierfeld der Erprobung verschiedenster stilistischer Mittel. Die Kritikerin Valeria Ottolenghi kommentierte, bei dem Werk handele es sich um eine Art Fitnessstudio für Theaterformen: (...) *una palestra dove esercitare tutte le forme della spettacolarità pantomima e balletto, giochi clowneschi e gestualità variamente misurata, urla e suoni spezzati, e così via: la visione che evidenzia, nell'incubo o nel sogno derisorio, le contraddizioni della vita quotidiana, le illogicità nascoste, le incongruenze velate, sembra richiedere come strumento di comunicazione la teatralità più assoluta, in tutti i molteplici stili e i modi dell'espressione.*<sup>1048</sup>

Der Charakter der Inszenierung blieb insgesamt flüchtig, schrieb LA GAZZETTA DI PARMA: *La messa in scena diventa una sorta di montaggio, con tagli di luce, spiazamenti, visioni da cinematografo. Una cerimonia funebre a ritmo di tango, contagiosa, eseguita sotto un quadro dell'arte nazista (Baumgartner „Lotta del medico contro la morte“). Spazio grande, ritmi ossessivi, esercizi di stile. Nell'Assicurazione tutto è materia che si arresta un attimo*

---

*da rendere di qualità teatrale situazioni spesso realizzabili solo in pellicola. (...) L'assicurazione risulta quindi una specie di grande rompicapo recitativo in grado di mettere a dura prova anche attori di consumata esperienza.*

<sup>1046</sup> Walter Le Moli in einem Interview mit Anna Adriani. In: LA REPUBBLICA. 19.11.1985.

<sup>1047</sup> Antonio Pasinato. Invito alla lettura di Peter Weiss. Milano 1980. S. 50.

<sup>1048</sup> Valeria Ottolenghi. In: GAZZETTA DI PARMA. 19.11.1985. Pasinato erinnerte die Anfangspräsentation der Figuren an den Stil der „Commedia dell'arte“. Antonio Pasinato. L. c. S. 51.

*prima di compiersi cosicché ne rimane solo l'indizio, la traccia, il profumo della situazione. Affascinante e rigoroso questo saggio.*<sup>1049</sup>

Die Verbindungen zur Malerei und zum Film, die eigenwilligen Bühnenräume, das Fehlen eines Erzählstranges und wahrhafter Theaterfiguren veranlassten die Darsteller zu phantastischen abstrakten Bewegungen und langsamen Rhythmen. Die Problematik der Regieanweisungen, die – wie eingangs bereits erwähnt – oft eine Nähe zum Filmischen zeigten, wurden mit cinematographischen Projektionen gelöst. Weiss selbst sprach von einer *Mischtechnik, bei der einzelne Szenen gefilmt auf verschiedenen Ebenen neben der Darstellung einherliefen.*<sup>1050</sup> Musikalisch unterlegte, farbig-leuchtende Bildsequenzen wechselten mit farblosen und strengen. Odoardo Bertani beschrieb seinen Gesamteindruck der Inszenierung: (...) *movimenti astratti, rapporti situazione-musica, ritmi lenti, essenziali indicazioni strutturali. Ad una percorribile linea di espansione colorate e di furiosi sventramenti egli oppone un bianco e nero di rigida ritualità, un'assurdo in abiti di società, il sussurro di degenti visualmente dimezzati, un discorso frenato e stilizzato, la contemporaneità di alcuni quadri. Il compassato ludibrio si snoda in gelide immagini da corteo funebre, allusive e sintetiche, creato in uno spazio nudo con ardimento provocatorio. L'impegno dei giovanissimi attori al loro primo cimento conosce un momento di efficace pedagogismo, di là da ogni appoggio alla psicologia. La scena come studio.*<sup>1051</sup>

„Die Versicherung“ enthielt bereits Elemente des späteren „parteilichen“ Dokumentationstheaters. Im Stil der „politischen Revue“ Piscators werden Wandprojektionen, Reklamefilme und Wochenschauen eingeblendet, um die *privaten Szenen ins Historische [,] (...) ins Politische, Ökonomische, Soziale* zu steigern und die Brutalitäten mit den bestehenden Gesellschaftsformen in Beziehung zu setzen.<sup>1052</sup> Für Antonio Pasinato beschrieb das Stück den Mythos von persönlicher Stabilität und Sicherheit im Netz sozialer kapitalistischer Beziehungen: *Alla ripresa weissiana della tematica romantica e al confronto con la pretesa neutralità sociale della letteratura segue ora l'analisi di un anello della catena delle restaurazioni e degli snaturamenti cui il pensiero originariamente rivoluzionario sull'arte e sulla storia del romanticismo è stato sottoposto: mito della stabilità, della sicurezza personale nella rete dei rapporti sociali capitalistici.*<sup>1053</sup> Doch sei die Gesellschaftskritik hier noch individualistisch. Weiss beschreibe die Degeneration

---

<sup>1049</sup> A. Ma. In: GAZZETTA DI PARMA. 27.11.1985.

<sup>1050</sup> Peter Weiss. Werke in 6 Bänden. Dramen. Frankfurt am Main 1991. S. 260.

<sup>1051</sup> Odoardo Bertani. In: AVVENIRE. 21.11.1985.

<sup>1052</sup> Piscator. Zitiert nach: Brian Barton: Das Dokumentartheater. Stuttgart 1987. S. 41.

individuellen, familiären und sozialen Verhaltens in einer bürgerlichen Gesellschaft, ohne aber ein Gegenbild zu entwerfen.<sup>1054</sup> Von der Aufforderung des Autors, Handlung und Namen an die jeweilige Landessprache anzugleichen, um das Stück politisch zu aktualisieren, wurde kein Gebrauch gemacht.<sup>1055</sup> Die Handlung blieb in dieser Inszenierung ort- und zeitlos, die politischen Aspekte des Werkes unberücksichtigt.

Dem Werk wurde in den folgenden Jahren keine weitere Beachtung von der italienischen Literaturwissenschaft oder den Theaterbühnen geschenkt.

---

<sup>1053</sup> Antonio Pasinato. L. c. S. 49.

<sup>1054</sup> Ebenda. S. 51-55: Für Weiss ist in diesem Werk Revolution noch anarchisch definiert, als Freiheit 'von', aber noch nicht 'für' etwas. So schrieb Antonio Pasinato: *La degenerazione di ogni comportamento – individuale, familiare e sociale – non è però oggetto dell'analisi di Weiss: egli non cerca di definire il passaggio dalla normalità all'anormalità, dalla virtù al vizio, dal diritto all'arbitrario. Ogni confine, tirato per mezzo culturale, è cancellato; l'autore si rifiuta di usare categorie intellettuali. Ideale e reale sono si separati. Ogni manifestazione ha così fondamento nel solo fatto della sua esistenza reale, inconfutabile. (...) Il Weiss dell'Assicurazione si presenta così come un intellettuale libero ma vivo a metà e senza patria, un vero esiliato, tuttavia non estraneo a se stesso o vicino al silenzio.* Der surrealistischen Mittel bediene sich Weiss, um bestimmte Strukturen einer kapitalistischen Gesellschaft sichtbar zu machen. Der Traum Alfons', eine allumfassende Versicherung abzuschließen, münde genauso in einer Farce, wie der Wunsch des Theaterpublikums nach Bequemlichkeit: *La sicurezza che Alfonso insegue sprofonda nella farsa – come viene irriso il conforto desiderato dallo spettatore. Questo gioco dell'impasse, questa trappola teatrale per il benpensante è costruita sì con idee che possono apparire di modesta qualità, prese a prestito dall'armamentario surrealista, ma i materiali onirici sono efficaci perché si presentano privi di ambizioni che vadano oltre a quella di non dar tregua e di non dare soluzioni extrateatrali. Il sogno è controllato, per niente spontaneo: si pone come omologo all'anarchia e all'irrazionalità della vita capitalistica.*

<sup>1055</sup> Damit die Absicht der Schilderung des Untergangs eines bürgerlichen Gomorrha nicht missverstanden wird, sagt der Autor in einer Anmerkung zum Werk: *Die anarchistisch-vorrevolutionäre Atmosphäre des Stücks lässt sich aktualisieren durch die jüngsten Ereignisse in den spätkapitalistischen Ländern. Die Handlung kann z. B. in die Vereinigten Staaten verlegt werden, wobei auch die Namen amerikanisiert werden können.* Peter Weiss. Werke in 6 Bänden. L. c. S. 260.

## Resümee

Peter Weiss, der dieses Jahr 91 Jahre alt geworden wäre, gehört zu den großen Dramatikern des 20. Jahrhunderts. Mit welchen seiner Werke er allerdings genau in die Theatergeschichte auf lange Sicht eingehen wird, ist noch offen. Das zeigte auch die nähere Betrachtung der Rezeptionsgeschichte in Italien, wo auch die Werke, die in Deutschland als weniger bedeutend eingeschätzt wurden, nicht nur aufmerksam rezipiert, sondern oft als qualitativ hochwertig erachtet wurden, so dass sie dicht neben die international anerkannten Theaterstücke dieses Autors rückten.<sup>1056</sup>

So erfolgte bis in die 1990er Jahre eine erstaunlich umfangreiche Rezeption seiner Dramen, auch der Dramen, die im Allgemeinen weniger bekannt waren. Dabei war der Interpretationsansatz meist autobiographisch. Die in Deutschland vertretene „Wendethese“, die von einer Wandlung des Autors vom Individualisten zum Sozialisten ausging, vom unpolitischen zum politischen Autor, wurde mit wenigen Ausnahmen auch in Italien vertreten, entgegen neueren Forschungsergebnissen, die zeigen, dass schon die frühen Werke des Autors politisch motiviert waren.<sup>1057</sup>

Die italienische Rezeption setzte Mitte der 1960er Jahre ein, als im Zentrum der Theaterarbeit die Suche nach den Möglichkeiten der aktiven politischen Stellungnahme stand und, wie eingangs dargestellt, die Voraussetzungen für eine adäquate Rezeption der politischen Werke deutscher Theaterautoren besonders günstig waren.<sup>1058</sup> Dabei zählte Peter Weiss unter den deutschen Dramatikern für das italienische Publikum schon bald zu den interessantesten Figuren nach Bertolt Brecht. *In Germania*, hieß es, *dopo la morte di Bertolt Brecht (1956) e nell'ambito del „teatro epico“ brechtiano, la figura più interessante è quella di Peter*

---

<sup>1056</sup> Italo A. Chiusano. In: Storia del teatro tedesco moderno. Torino 1976. Der Germanist Italo A. Chiusano bezeichnete etwa 1976 „Nacht mit Gästen“ als ein Meisterwerk (*capolavoro*). S. 418.

<sup>1057</sup> In Deutschland wurde diese Ansicht u. a. von Otto F. Best vertreten. Vgl. auch Manfred Jäger: Eine Entdeckung der Gesellschaft. In: TEXT + KRITIK. Heft 37.

Dies kam nicht zuletzt durch die Äußerungen von Peter Weiss selbst zustande: *Meine eigene Entwicklung zum Marxismus hat viele Stadien durchlaufen, vom surrealistischen Experimentieren, von Situationen des Zweifels, der Skepsis und der absurdistischen Auffassung aus, bis zur radikalen politischen Stellungnahme*. Peter Weiss: Offener Brief an den Tschechoslowakischen Schriftstellerverband. In: Rapporte 2. Frankfurt 1971. S. 78.

Die Übersetzung der schwedischen Frühwerke in den 1990er Jahren ins Deutsche erschloss den Germanisten eine neue Sicht. Die bisherige Auffassung der Wandlung des Autors vom unpolitischen Solipsisten zum politischen Agitator wurde erschüttert. Vgl. Hofmann, Michael: Die Versicherung. In: Peter Weiss' Dramen. Hrsg. von Martin Rector/Christoph Weiß. Opladen, Wiesbaden 1999. S. 25-42.

<sup>1058</sup> Die Achtung für deutsche Dramendichter belegt etwa folgendes Zitat: *Da Schiller in poi*, schrieb Giorgio Manacorda, *la Germania sembra essere il paese dei grandi drammaturghi della politica. Questo filone della scrittura teatrale sembrava essere arrivato (per merito di Brecht) felicemente ai nostri giorni per l'opera di Hochhuth e soprattutto per il Marat-Sade di Weiss*. Giorgio Manacorda. In: LA STAMPA. 4.12.1970.

Weiss.<sup>1059</sup> Die Tageszeitung AVANTI! schrieb 1967 anerkennend über den Autor und sein Werk: (...) *è la voce più nitida e più sicura della coscienza della vecchia Europa e non a caso le sue ultime opere teatrali hanno tutte il valore e lo stile di un rito poetico e civile, hanno cioè il valore di indipendenza di pensiero e di letteratura.*<sup>1060</sup> Nach seinem Tod 1982 galt Peter Weiss schließlich als eine der großen Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts: *Nei drammi e nei romanzi fu una coscienza inquieta e vigile, un amaro cantore dell'incubo individuale e collettivo, un alto testimone dell'epoca. Una voce che gridava sullo scempio della libertà e della ragione. Probabilmente. (...) con Brecht e Ionesco, con Proust Joyce Musil e Kafka, con Chaplin e Eisenstein, fu uno degli interpreti più sensibili e disperati della tragica condizione umana.*<sup>1061</sup> Diese Ausschnitte zeigen nicht nur, wie ernst und intensiv der Schriftsteller Peter Weiss wahrgenommen wurde, sondern auch, dass sein Werk in die große Tradition des europäischen Theaters eingereiht wurde.

In dem Klima hoher Ideologisierung der 1960er Jahre wurden zunächst die explizit politischen Theaterwerke des Autors, mit denen er offen für die Sache des Sozialismus eintrat, intensiv und kontrovers diskutiert. In der Fülle der Rezensionen lassen sich von den Vorwürfen einer extremen Rechten bis zu den Vorbehalten einer orthodoxen Linken, von der Ablehnung der Stücke über die Würdigung blendender Inszenierungen bis zur begeisterten inhaltlichen und formalen Zustimmungen alle Urteile finden. Dabei neigte die gesellschaftlich konservative Kritik oftmals dazu, statt die politischen Aspekte der Stücke zu hinterfragen, heftig gegen den Autor und sein Werk zu polemisieren. Als repräsentativ für diese Kritik kann Alberto Perrini von LO SPECCHIO gelten, der Weiss mehrfach Naivität vorwarf und propagandistische Absichten unterstellte. Kritische Stimmen kamen aber auch aus den Lagern der Linken. So äußerte sich beispielsweise die Parteizeitung der Kommunisten L'UNITÀ, vor allem vertreten durch Arturo Lazzari, gelegentlich durchaus skeptisch. Dies ist an und für sich noch nichts Bemerkenswertes. In Deutschland fielen die Urteile ebenso konträr und teils konfus aus. Bemerkenswert ist allerdings, dass neben diesen hinsichtlich des politischen Gehaltes divergierenden Meinungen die Mehrheit der Kritiker den Theaterautor Peter Weiss doch fast immer für seine stilistischen Innovationen schätzte und eben beide Aspekte, Kunst und Politik, in den Bühnenumsetzungen stets eine wichtige Rolle spielten. Die in Theorie und Praxis vertretene Auffassung dieser Jahre, politisches Theater müsse immer auch mit den Mitteln der Kunst wirksam werden, d. h., um die politische Intention zu unterstützen, müssten

---

<sup>1059</sup> Attilio Mauro Caproni. In: QUADERNI DEL CUT. Bari 1972.

<sup>1060</sup> Virgilio Baccalini. In: AVANTI! 23.11.1967



alle künstlerischen und technischen Mittel ausgeschöpft werden, schlug sich in den szenischen Realisierungen der Stücke nieder. Alle größeren Aufführungen zeichneten sich durch gesellschaftliches Engagement und hohe künstlerische Qualität gleichermaßen aus. Bereits die erste Inszenierung eines Peter Weiss-Werkes, der „Ermittlung“, die 1967 von dem „Piccolo Teatro“ in Mailand ausging, bestätigt das. Hier zog der Regisseur Virginio Puecher künstlerische Konsequenzen, die durch seine ideologischen Ansichten bedingt waren. Um große Zuschauerzahlen und eine *objektive* Darstellung des auf der Bühne Vermittelten zu erreichen, arbeitete er mit dem Einsatz modernster technischer Mittel und suchte großräumige Aufführungsorte wie Sportarenen und Messezelte auf. Diese Darbietung wurde, mit ihren 5000 Zuschauern an nur zwei Abenden, zu einem einmaligen und gelungenen zeitgenössischen Theaterexperiment, das weltweit kein Pendant hatte.

Ebenso die zweite Weiss-Inszenierung, die des „Marat/Sade“ in der Spielzeit 1967/68 am „Piccolo Teatro“ in Mailand, wies einen hohen künstlerischen und ideellen Wert auf. Der Regisseur Raffaele Maiello baute einen gigantischen Bühnenapparat auf und behielt im Gegensatz zu der berühmten Peter Brook-Inszenierung die rationale Struktur des Werkes bei. Mit über 50 Darstellern auf der Bühne handelte es sich um die aufwändigste Inszenierung, die das Mailänder „Piccolo Teatro“ seit seiner Gründung 1947 geboten hatte.

Auch an eine Inszenierung der agitatorischen Politrevue, des „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ im Jahr 1969, traten Theaterpraktiker und Rezensenten mit gleichermaßen hohen politischen und künstlerischen Ansprüchen heran. Nach der Aufführung durch das Theaterkollektiv „Gruppo Teatro e Azione“ unter Giorgio Strehler, sprach die Presse von einer *splendida antologia di generi teatrali* und einem *stilistischen Präzedenzfall*. Zugleich lobte sie die politische Aussage der Inszenierung. Aus dem stark überarbeiteten und kunstvoll dargebotenen Stück war ein Beitrag zur Diskussion über interkulturelle Differenzen und Rassismus entstanden. Aufführungsorte waren neben Theatersälen Straßen und Plätze.

Mit dem Auftreten der avantgardistischen und experimentellen Gruppen kam es zu weiteren Aufführungen der drei bekanntesten Werke des Autors, der „Ermittlung“, des „Marat/Sade“ und des „Lusitanischen Popanz“ sowie zu Inszenierungen von „Mockinpott“, „Der Turm“, „Nacht mit Gästen“ und dem „Viet Nam Diskurs“. Unter Verwendung anderer Werke entstanden oftmals Collagen, die auf eine Aktualisierung der Inhalte zielten und die sozialkritischen und politischen Aspekte der Stücke betonten. Von besonderer Wirkung sind die Aufführungen des Werkes „Mockinpott“ zu vermerken, mit denen das „Teatro della

---

<sup>1061</sup> Anonym. In: IL GIORNO. 12.5.1982:

Convenzione“ aus Florenz auf einer überdimensionalen Marionettenbühne in knapp 100 verschiedenen Lokalitäten auftrat. Die Darbietung war eine Mischung aus Clownerie, Marionettentheater und politischer Agitation und erzeugte eine enorme Resonanz.

Eine unkonventionelle Umgehensweise mit den Textvorlagen zeigte 1973 auch die Inszenierung eines Prosawerkes von Peter Weiss: „Das Gespräch der drei Gehenden“ durch Giancarlo Sepe. Das Regiekonzept griff die rhythmische Struktur des Werkes auf und ließ sich von dessen Nähe zum Filmischen inspirieren. Diese Aufführung sowie die Inszenierung des „Turms“ 1975 durch die Avantgardegruppe „Cooperativa Nuova Scena“ aus Bologna – eine metaphysische Meditation über die Begriffe Tod, Traum, Wirklichkeit, Zeit sowie den Verlust von und die Suche nach Identität – demonstrieren besonders gut den freien Umgang mit den Werken von Peter Weiss in jenen Jahren.

Nach dieser ersten Rezeptionsphase, die maßgeblich bestimmt war durch das Mailänder „Piccolo Teatro“ sowie durch die experimentellen Gruppen, wurden die Weiss-Werke in den folgenden Jahrzehnten unter anderen Vorzeichen gespielt. Die Blütezeit des politischen Theaters war kurz gewesen. Anfang der 1980er Jahre verschwand es fast vollständig von den Bühnen; Inszenierungsgedanken und Richtung der Rezeption veränderten sich. Der starken Politisierung der Bevölkerung durch die 1968er Bewegung folgte ein bewusster Rückzug vieler ins Private. Paradigmatisch für diesen Rezeptionsabschnitt war die Inszenierung des „Marat/Sade“ durch den „Gruppo Teatro Oggi“ aus Salerno von 1980. Der Regisseur Bruno Cirino versah das Stück mit dem Untertitel „Tod eines Revolutionärs“ und interpretierte Peter Weiss als Antirevolutionär, als Autor, der die Bemühungen der Revolution für sinnlos erklärte.

Im darauf folgenden Jahrzehnt wurden eben diesem Stück Funktionen im Kampf um die Verwirklichung sozialer Ziele zugesprochen. Es setzte eine dritte Rezeptionsphase ein. Themen waren jetzt die Öffnung staatlich geschlossener Psychiatrien sowie die Haftbedingungen in italienischen Gefängnissen. Die Darsteller waren die Insassen von Heilanstalten und Zuchthäusern. Eine Aufführung des „Marat/Sade“ durch Armando Punzo im Gefängnis von Volterra mit einer Gruppe von Sträflingen wurde zu einem Politikum, das Gesetz „Gozzini“ wurde neu diskutiert und der Erlass „41 bis“ annulliert, der den Insassen jeglichen Kontakt mit der Außenwelt untersagt hatte.

Damit erwies sich das Werk als sozialkritischer Sprengstoff. Erzielt wurde das, was schon die Inszenierungen der 1960er Jahre zu bezwecken suchten, die Einflussnahme von Kunst auf Politik. Dabei standen die Schicksale von Individuen im Mittelpunkt. Nur eine unter diesen

Umständen gegebene totale Identifikation von Schauspielern und Rolle konnte auf aktuelle gesellschaftliche Missstände derart aufmerksam machen. Ein genialer Interpretationsansatz, der soziale Rehabilitierungsmaßnahmen und therapeutische Zwecke mit politischer Arbeit verband.

Mit dem 10. Todestag des Autors 1992 verschwanden die Werke fast vollständig von den Bühnen. Mit dem Zusammenbruch der kommunistischen Staaten in Osteuropa schien der Kapitalismus historisch gerechtfertigt und Peter Weiss wegen seines persönlichen politischen Engagements auch in Italien überholt. Eine Ausnahme blieb „Die Ermittlung“, deren Neuinszenierung durch das Stadttheater in Parma 1984 zu einem Höhepunkt in der Weiss-Rezeption wurde und noch heute jährlich zum Befreiungstag vom Nationalsozialismus am 25. April aufgeführt wird. Während in den 1960er Jahren Auschwitz und das Grauen, welches damit verbunden war, völlig abstrahiert auf die Bühne gebracht wurde, spielte man in den 1980er Jahren mit dem Entsetzen. Die Darstellung war nun naturalistisch, das Publikum stärker eingebunden, die Rezitation emotionalisiert, das Sprechtempo erhöht und die Wirkung der Schrecken durch den Einsatz von Musik verstärkt. Ein Ansatz, der mit der sakralen Strenge der bis dahin üblichen Inszenierungsansätze brach. Die Veranstaltungsreihe wurde laut Presse zu einem Pilgerort für ein Stammpublikum, zu einem Stück Erinnerungsarbeit und Vergangenheitsbewältigung sowie zu einem anhaltenden und aktuellen Beitrag zur Auseinandersetzung mit dem Holocaust, die kein vergleichbares Beispiel hat. „Die Ermittlung“ ist ein Werk von hoher Aktualität. Im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern wird sie in Italien als politisches Dokument über die Verbrechen des Holocaust immer wieder aufs Neue inszeniert und zu politischen Anlässen sowie didaktischen Zwecken aufgeführt. In den letzten Jahren kam es beispielsweise zu einer Reihe Schülerinszenierungen, die teils eine beachtliche Qualität aufwiesen und das Stück in Verbindung mit aktuellen politischen Themen wie den Kriegsverbrechen im damaligen Jugoslawien brachten.

So hat sich gezeigt, dass die Werke von Peter Weiss vielen Umwertungen standgehalten haben und vermutlich auch noch standhalten werden. Viele seiner Stücke eigneten sich, um sie an die Verhältnisse des Aufführungslandes anzupassen. So entsprach es auch den Wünschen des Autors selbst.

In den Bühnenrealisierungen der letzten 40 Jahre lassen sich die unterschiedlichsten Ansätze finden: Die Theaterpraktiker griffen zu den Formen des Agit-Prop-Theaters, aber auch des

Theaters der Marionetten und des traditionellen sizilianischen Puppenspiels, der Clownerien und der Commedia dell'Arte. Es kam zu psychoanalytischen Interpretationsansätzen und freien experimentellen Bearbeitungen, zu strengen Inszenierungen und üppig elaborierten.

Durchgängig machte sich der epische Stil Brechts in den Inszenierungen bemerkbar. Angefangen bei den Teatri Stabili, über die politischen Gruppierungen der 1960er und 1970er Jahre, den folgenden Inszenierungen der Gefängnisgruppen in den 80er und 90er Jahren des letzten Jahrhunderts, bis zu den Laiengruppierungen von heute – sie alle erklären Brecht zum Ausgangspunkt ihrer Arbeiten. Doch hatte die intensive Brechtrezeption nicht nur auf das Theaterleben, sondern auch auf die literaturkritische Rezeption der Werke selbst starken Einfluss genommen. Peter Weiss wurde stets als Nachfolger Brechts angesehen und an ihm gemessen. Dabei schnitt er nicht immer gut ab. Scharfe Kritiker bezeichneten ihn bei solchen Vergleichen als „debolissimo epigono“, <sup>1062</sup> „Pseudo-Brecht“ oder einfach als eine „bizzare konfuse teutonische Intelligenz“.

Interessant sind auch die literarischen Übersetzungen, die einige Male an die Aufführungsgegebenheiten und -konzepte des italienischen Sprach- und Kulturraumes dramaturgisch angepasst wurden. Die Schauspieler einer Gefängnisanstalt etwa rezitierten „Marat/Sade“ im napoletanischen Dialekt, und das Marionettentheater aus Florenz suchte bei seiner Inszenierung des „Mockinpott“ nach isomorphen Anlehnungen an die semantischen Felder der italienischen Sprache. Kakophonische Lautmalereien wurden übertragen, um so die literarische Färbung der Originalsprache wiederzugeben, auf der prosodischen, rhythmisch-musikalischen und syntaktischen Ebene.

Peter Weiss hatte einen starken Bezug zur Musik, der sich in seinen Werken niederschlägt und in Italien erkannt wurde. In allen Inszenierungen spielte Musik eine wichtige Rolle. In den 1960er Jahren vermischten sich folkloristische Lieder des Mezzogiorno mit denen im Stil Kurt Weills und Marilyn Monroe-Songs, elektronische Klänge mit akustischen, oft symphonischen. In den 1970er Jahren kam es zum Einsatz psychedelischer Musik oder klassischer Instrumentalbesetzung. Im folgenden Jahrzehnt wurden ganze Orchesterwerke Vivaldis zur Untermalung aufgeführt und in den 1990ern Volkslieder in napoletanischer Sprache. In der aktuellen Inszenierung der „Ermittlung“ durch das Stadttheater in Parma steht ein Klavier auf der Bühne. Dies ist insofern interessant, als dass die neuere Forschung auf die „Musikalität“ in den Werken aufmerksam gemacht hat.

---

<sup>1062</sup> Tito Perlini: Il teatro politico: Da Piscator a Brecht; Dal teatro – documento a un teatro storico-dialettico. In: QUADERNI DEL TEATRO STABILE GENOVA. Mai 1974.

Weiterhin ist interessant, dass sich sogar das staatliche Fernsehen Inszenierungen der „Ermittlung“ und des „Marat/Sade“ leistete und mehrfach ausstrahlte. Auch wurden einige seiner Stücke zu Hörspielfassungen umgearbeitet und aufgenommen. Mit ausgesprochen experimentellem Charakter, d.h. mit Klangeffekten, erzeugt durch elektronische Rückkoppelungen und Live-Einspielungen bekannter Jazzmusiker, wurden die Werke „Marat/Sade“, „Die Ermittlung“, „Nacht mit Gästen“ und „Der Turm“ mehrfach über die Jahrzehnte hinweg gesendet.

Dies alles, wie auch die hohe Auflage der Werke, lassen auf einen hohen Wirkungsgrad der Stücke schließen und bezeugen eine interkulturelle Kompatibilität, die gerade heute wichtig ist.

Das politische Theater und somit auch das Theater von Peter Weiss zielen auf eine außerliterarische Wirksamkeit ab. Diesem Anspruch versuchten sowohl die Theaterschaffenden der etablierten, bzw. festen Theaterhäuser als auch die freien Gruppen der Theater-Avantgarde gerecht zu werden, indem sie oft unkonventionelle Aufführungsorte aufsuchten, um auch mit einer von den Theatern sonst nicht erreichten Zielgruppe zusammenzutreffen. Im Rahmen der Dezentralisierungsbewegung zogen so manche der Gruppen über Land, traten in den Partei- und Gewerkschaftshäusern, in den Case del popolo (Arbeitstreffpunkt mit Sitzungsräumen, Tanzsaal und Bar) und den Sektionen der kommunistischen Partei auf – häufig vor einem proletarischen oder bäuerlichen Publikum, unter anderem in Fabrikhallen und auf Plätzen. Beachtenswert sind in diesem Zusammenhang die enormen Zuschauermassen, die den Einladungen zu den Aufführungen nicht nur in die Arenen folgten. Mit dieser Form eines Theaters, das sein Publikum aufsucht, realisierte man den Anspruch des Autors Weiss, die unteren sozialen Schichten anzusprechen. Die Inszenierungen fanden Zuspruch, die Werke von Peter Weiss wurden angenommen. Im Vergleich zu Deutschland eine recht ungewöhnliche Rezeption. Dabei ist jedoch anzumerken, dass die Rezeption ein überwiegend norditalienisches Phänomen blieb.

Weiterhin zeigt sich das große Interesse auch in den Radio- und Fernsehbesprechungen der Inszenierungen, in den zahlreichen Interviews mit dem Autor, den Regisseuren, Schauspielern und Kritikern.

Inwieweit der Hauptanspruch des Autors Peter Weiss, politisches Bewusstsein zu erwecken und gesellschaftlich verändernd zu wirken, eingelöst wurde, kann nicht immer eindeutig

festgestellt werden, notwendig dafür wären eine Vielzahl von Zeitzeugeninterviews. Es lässt sich aber vermuten, dass die Besprechungen und die Diskussionen, die in den Feuilletons der Zeitungen stattfanden und über Monate ausgetragen wurden, auf das öffentliche Bewusstsein eingewirkt haben, und dass die Werke nicht nur im ästhetischen Bereich, sondern auch im gesellschaftlichen Leben des Publikums ihren Stellenwert eingenommen haben. Außerdem lassen sich die zahlreichen Äußerungen der Rezensenten bereits als Barometer einer Wirkung hin zu politischem Bewusstsein verstehen. Wie groß eine solche Wirkung sein kann, zeigte sich konkret in den Inszenierungen des „Marat/Sade“ in den 1980er und 1990er Jahren. Aufschlussreich für eine potentielle Wirkung der Werke sind auch die im Anhang zu sehenden Auflagezahlen des Verlages Einaudi, sinnvoll ergänzend wäre eine Ermittlung der Ausleihezahlen von Bibliotheken. Ebenfalls scheint die Tatsache, dass das Werk in die Lehrpläne von Schulen und Universitäten eingegangen ist, seine anhaltende Wirkung zu bestätigen. Nicht zuletzt zeigt sich die Popularität von Weiss auch darin, dass sich eine junge Theatergruppe aus Florenz, in Anlehnung an das berühmteste Werk von Peter Weiss, den Namen „Gruppo Istituto Charenton“ gegeben hat.

Wie der in der Arbeit gegebene Überblick über die kritischen Reaktionen von Kritikern und professionellen Theaterleuten gezeigt hat, findet bis heute eine Auseinandersetzung mit dem Theater von Peter Weiss statt, wobei die eigentliche Diskussion, neben dem politisch-ideologischen Gehalt immer auch auf die künstlerisch ästhetische Form von Werk und szenischer Umsetzung gerichtet war, von Seiten der Kritiker und vor allem auch von Seiten der Theaterschaffenden.

Eine Untersuchung wert wären noch die Einflüsse der deutschen Autoren des Dokumentartheaters auf die italienischen Literaten. Es scheint, dass in den späteren Arbeiten der politischen Autoren Vico Faggis und Luigi Squarzinis konkrete Einflüsse von Peter Weiss erkennbar sind. In ihren Stücken behauptet sich die dramaturgische Konzeption des dokumentarischen Theaters vollends. Dasselbe gilt auch für jüngere Werke wie etwa dem Stück „Genua 01“ von Fausto Paravidino. Interessant wäre des Weiteren die Rezeption der Theaterwerke zu verfolgen, die nicht auf den Bühnen gespielt wurden, denn es handelt sich um die späten politischen Werke des Autors „Trotzki im Exil“ (1970), „Hölderlin“ (1971), „Der Prozeß“ (1974) und „Der neue Prozeß“ (1982), die zunehmend kritischer besprochen

wurden<sup>1063</sup> und vielleicht mit ein Grund dafür sind, dass die „Ästhetik des Widerstands“, die letzte und umfangreichste Arbeit des Autors, nicht mehr übersetzt wurde. Auch bleibt offen, warum die starke Bezugnahme auf Dante – in einem Land in dem jeder Verse der „Göttlichen Komödie“ auswendig kennt – so wenig von den Literaturwissenschaftlern anerkannt wurde. Die einzige bewusste Rezeption dieses Sachverhaltes leistete die Inszenierung der „Ermittlung“ in Parma von 1984. Dies geschah durch das Einbinden eines Textfragmentes von Pier Paolo Pasolini, indem die Hitler'sche Hölle mit der von Dante verglichen wurde. Spannend scheint des Weiteren die Rezeption der autobiographischen Prosawerke von Peter Weiss in Italien zu sein. Sie wurden und werden noch heute, wie die Auflagezahlen verraten, begeistert gelesen und sind, wie auch die Dramen des Autors, zu einem festen Bestandteil der Universitätslehre geworden.

---

<sup>1063</sup> Vgl. z. B. Roberto Fertonani. In: *Il romanzo tedesco del Novecento*. Hrsg. von: Baioni. Torino 1973. S. 503: (...) *se nel Marat-Sade e nell'Istruttoria l'esigesi della storia acquista il ritmo della validità poetica, i successivi lavori di Weiss non sempre riescono a ricreare la stessa tensione drammatica.*

## **Anhang:**

### **1. Liste der Inszenierungen**

*„Die Ermittlung“*

- „Piccolo Teatro di Milano“, Milano 1967  
Premiere am 25.2.1967
- „Teatro Minimo“, Mantova 1971  
Premiere am 14.3.1971
- „Teatro Stabile“, Parma 1984-2007  
Premiere am 25.4.1984
- „Associazione Viartisti“, Turin 1993  
Premiere am 12.3.1993
- „Teatro Testoni“, Bologna 1994  
Premiere im Sommer 1994
- „Laboratorio Teatrale del liceo Baldessano“, Turin 1997  
Premiere im Juni 1997
- „Primo atto“, Saluzzo 2002  
Premiere am 27.1.2002
- „Teatro Studio Scandicci“, Scandicci 2002  
Premiere am 25.4.2002
- „Scuola di Alessandria“, Alessandria 2003  
Premiere am 25.4.2003

*„Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade“*

- „Piccolo Teatro di Milano“, Mailand 1967  
Premiere am 23.11.1967
- „Cooperativa Gruppo Teatro“, Rom 1973  
Premiere im November 1973
- „Teatro Struttura“, Messina 1974  
Premiere im Dezember 1974
- „Compagnia da tre soldi“, Rom 1974  
Premiere im Dezember 1974



- „Gruppo Teatro Oggi“, Salerno 1980  
Premiere am 12.1.1980
- „Gruppo Capricorno“, Genua 1980  
Premiere im Dezember 1980
- „Theaterlaboratorium“, Turin 1981  
Premiere im März 1981
- „Compagnia Lo Spurgo“, Domodossola 1983  
Premiere am 23.6.1983
- „Teatro Stabile di Parma“, Parma 1985  
Premiere am 24.2.1985
- „Ritoteatro“, Rom 1989  
Premiere am 28.2.1989
- „Teatro Studio Cral Sip“, Grugliasco 1989  
Premiere im Juli 1989
- „Compagnia della Fortezza“, Volterra 1993  
Premiere im Juli 1993

*„Gesang vom Lusitanischen Popanz“*

- „Gruppo Teatro e Azione“, Rom 1969  
Premiere am 25.3.1969
- „Teatranti“, Reggio Emilia 1973  
Premiere im September 1973
- „Teatro Otto“, Cesana 1975  
Premiere im August 1975
- „Teatro 221 int. 7“, Messina 1975  
Premiere im Mai 1975
- „Gruppo Rapallo“, Rapallo 1975  
Premiere im Oktober 1975

*„Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird“*

- „Teatro della Convenzione“, Florenz 1973  
Premiere am 2.7.1973
- „Piccolo Teatro di Catania“, Catania 1974  
Premiere am 5.3.1974

- „Gruppo Teatro“, San Lorenzo 1977  
Premiere im April 1977

*„Das Gespräch der drei Gehenden“*

- „Comunità Teatrale Italiana“, Rom 1973  
Premiere im April 1973

*„Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Vietnam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten“*

- „Gruppo Teatro“, Rom 1972  
Premiere am 23.11.1972

*„Nacht mit Gästen“*

- „Teatro Uomo“, Mailand 1968  
Premiere am 25.10.1968
- „Teatro della Convenzione“, Florenz 1977  
Premiere im März 1977

*„Der Turm“*

- „Cooperativa Nuova Scena“, Bologna 1983  
Premiere am 16.12.1983

*„Die Versicherung“*

- Teatro Due, Parma 1985  
Premiere am 19.11.1985

## 2. Auflage- und Verkaufzahlen des Turiner Verlages Einaudi aus dem Jahr 2000

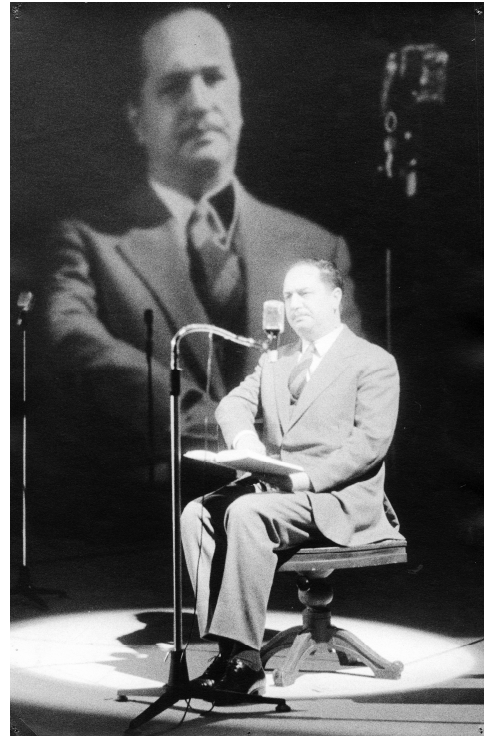
- „Atti unici: Torre, Mockinpott und Assicurazione“ 1975 in „Collezione di teatro“, 1 Auflage, 3901 (4056) Exemplare verkauft.
- „Cantata del fantoccio Lusitano“ „Notte“ 1968-1979 in „Collezione di teatro“, 4 Auflagen, 11816 (12124) Exemplare verkauft.
- „Colloquio“ in „La ricerca letteraria-Saggi stranieri“ 1969, 1 Auflage, 2803 (3000) Exemplare verkauft.
- „Congedo“ in „La ricerca letteraria-Saggi stranieri“ 1965, 1 Auflage, 2596 (3003) Exemplare verkauft.
- „Congedo“ und „Punto“ in „Supercoralli“ 1970, 1 Auflage, 4792 (5050) Exemplare verkauft.
- Weitere Auflagen dieser Ausgabe: 1985 und 1996.
- „Discorso“ in „Supercoralli“ 1968, 1 Auflage, 5645 (6002) Exemplare verkauft.
- „Hölderlin“ in „Collezione di teatro“ 1983, 1 Auflage, 3742 (4071) Exemplare verkauft.
- „Hölderlin“ in „Supercoralli“ 1974, 1 Auflage, 3722 (4050) Exemplare verkauft.
- „Istruttoria“ in „Collezione di teatro“ 1963-2000, 6 Auflagen, 35377 (36756) Exemplare verkauft.
- „Istruttoria“ in „Supercoralli“ 1966-1974, 4 Auflagen, 12177 (13187) Exemplare verkauft.
- „Persecuzione“ in „Collezione di teatro“ 1979-2000, 1 Auflage, 5734 (7236) Exemplare verkauft.
- „Persecuzione“ in „Supercoralli“ 1967-1971, 4 Auflagen, 15184 (15640) Exemplare verkauft.
- „Processo“ in „Collezione di teatro“ 1977-1982, 2 Auflagen, 5787 (6110) Exemplare verkauft.
- „Punto“ in „La ricerca letteraria- Saggi stranieri“ 1967, 1 Auflage, 3754 (4040) Exemplare verkauft.
- „Trotzki“ in „supercoralli“ 1970, 1 Auflage 4651 (5043) Exemplare verkauft.

### 3: Fotografien

Fotografien zu der Inszenierung "Die Ermittlung" im Jahr 1967 durch das "Piccolo Teatro di Milano. Regie und Bühne: Virginio Puecher; Musik: Luigi Nono; Film: Cioni Capri.



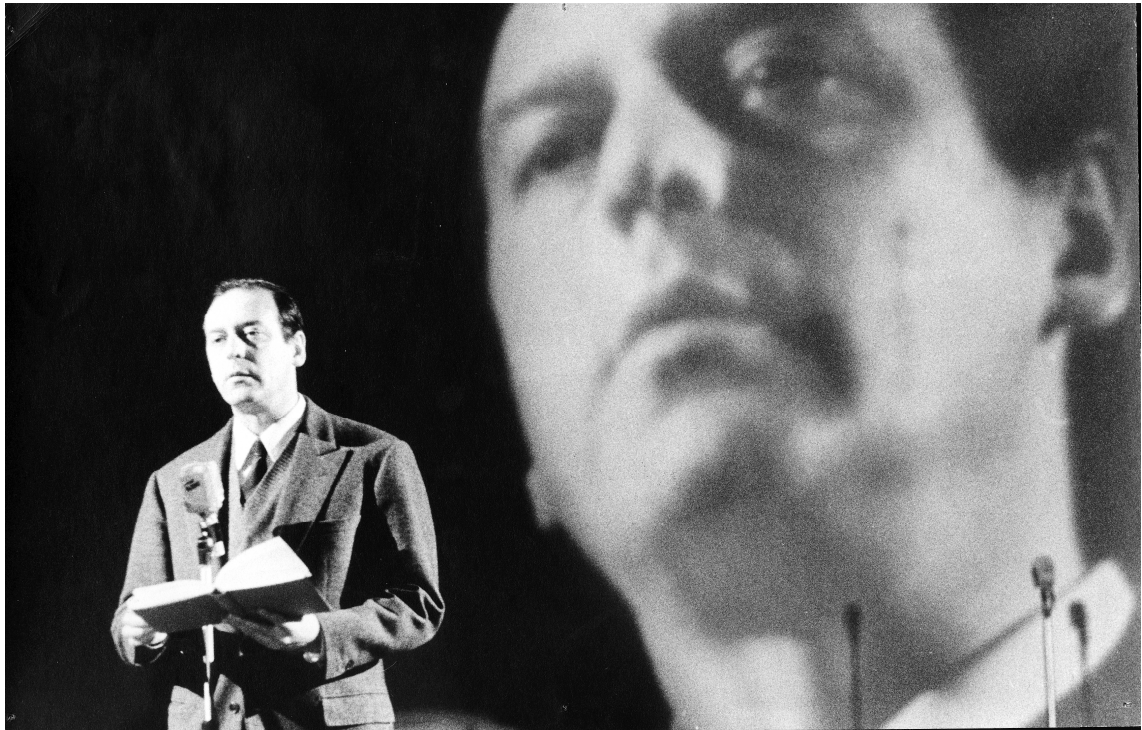
*Gastone Bartolucci*



*Gianni Mantesi*



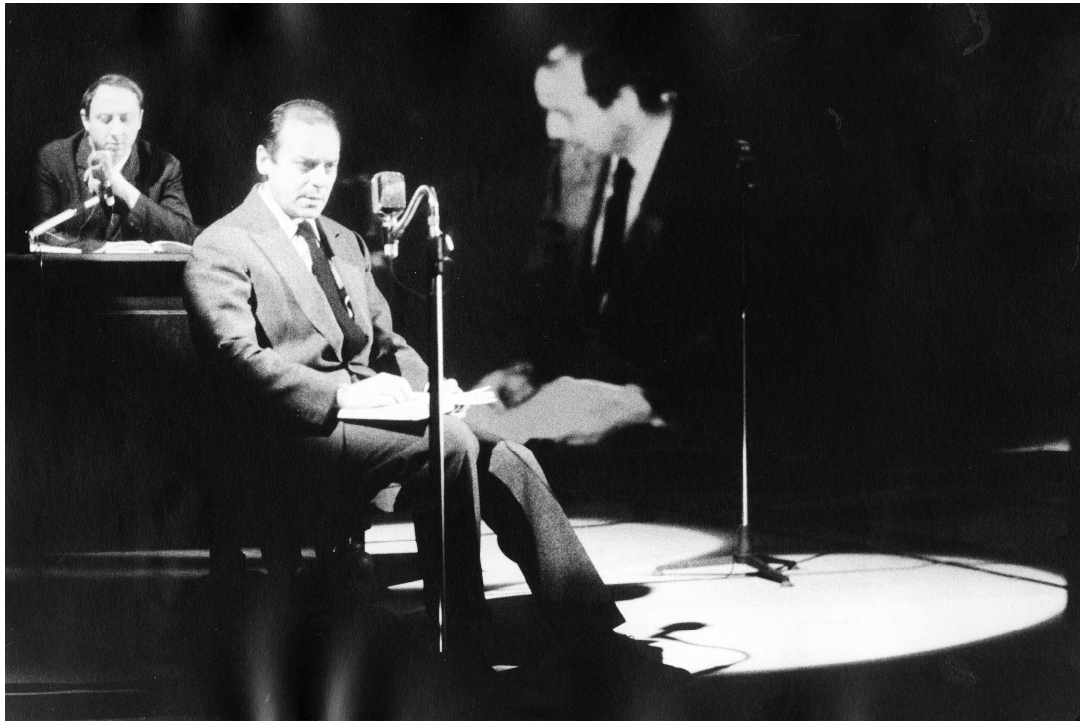
*Fernando Caiati, Gino Girola, Umberto Troni*



*Giancarlo Sbragia*



*Giancarlo Sbragia*



*Giancarlo Sbragia, Umberto Troni*



*Giancarlo Sbragia*



*Milly, Ugo Bologna*

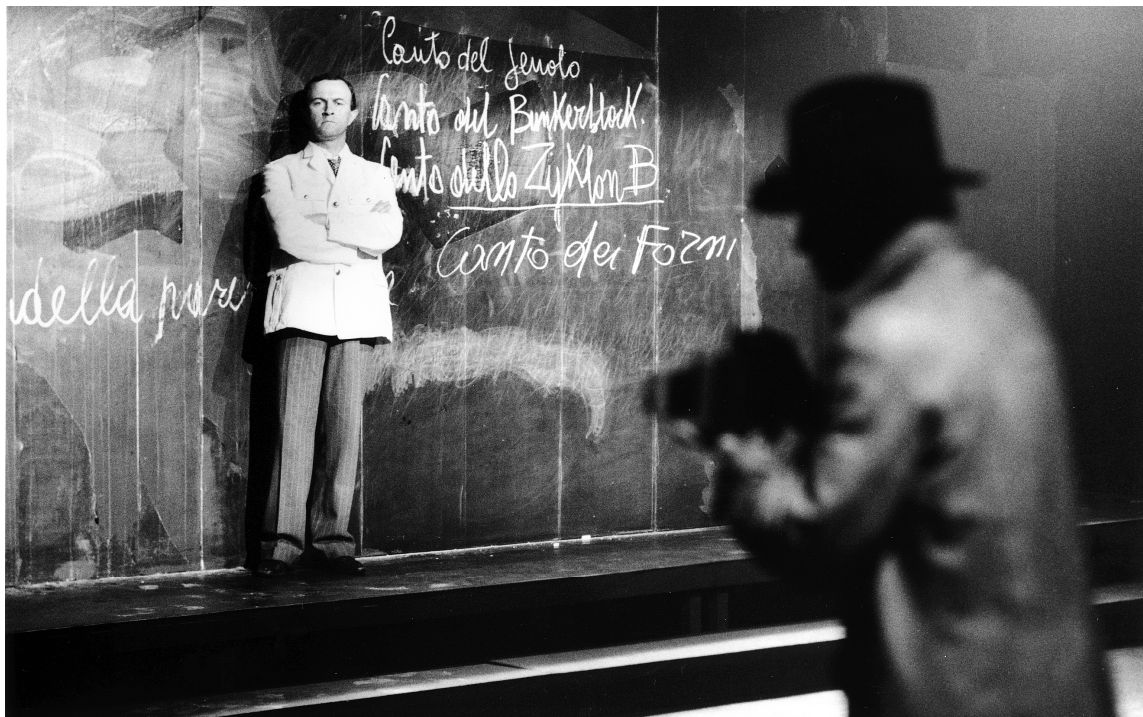


*Milly*



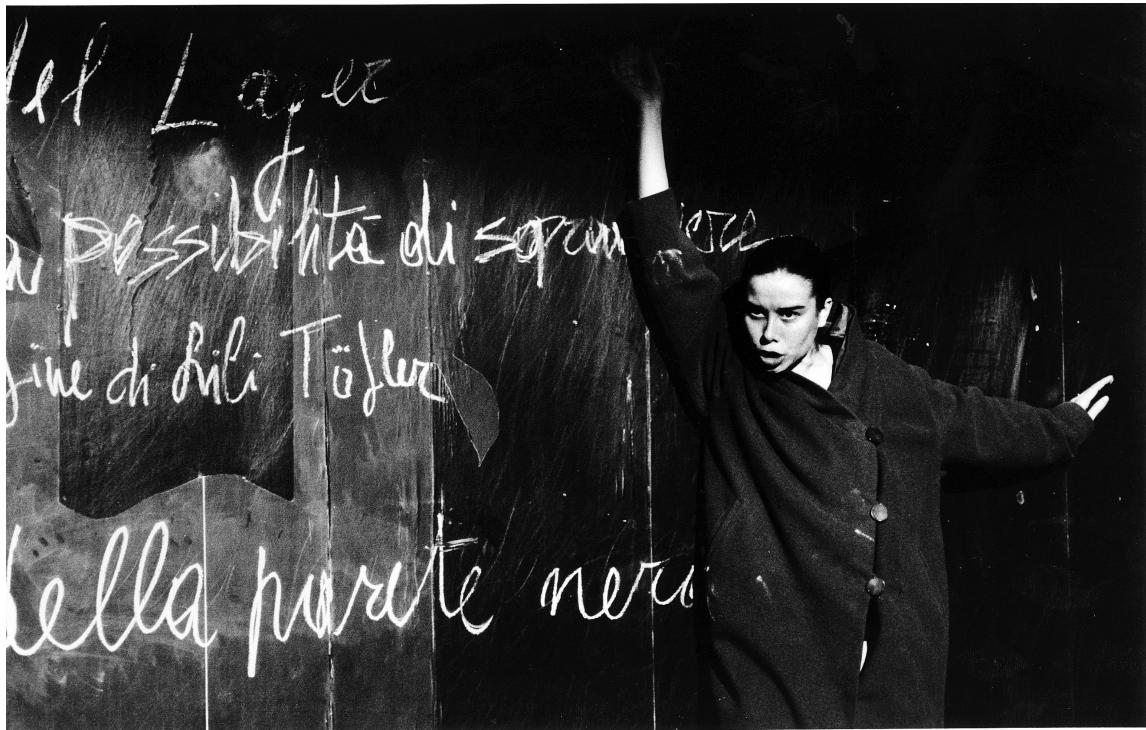
*Edda Albertini, Mario Mariani, Umberto Troni*

Fotografien zu der Inszenierung "Die Ermittlung" im Jahr 1984 durch das „Teatro Stabile di Parma“. Regie: Gigi Dall'Aglio; Licht: Claudio Coloretti; Musik: Alessandro Nidi.

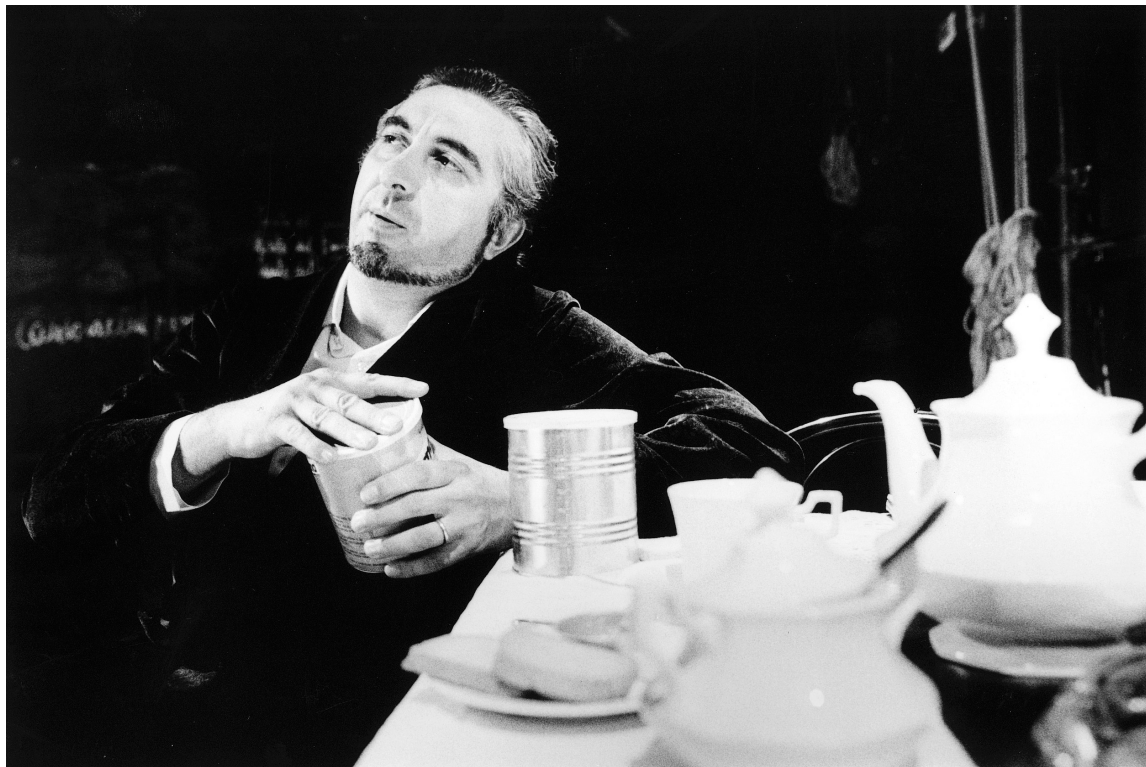


*Roberto Abbati*





*Laura Cleri*



*Gigi Dall'Aglio*

Bildmaterial zur Verfügung gestellt vom Centro Studi Teatro Stabile di Torino.

## Literaturliste

- „Gruppo teatro e Azione“: *Un mostro di parolacce*. In: PANORAMA. 19.6.1969.
- C.: *Una lente d'ingrandimento per il pubblico del "Marat"*. In: AVANTI! 28.11.1967.
- g. b.: *Sommario riflessioni sul Marat-Sade di Peter Weiss al Piccolo Teatro di Milano*. In: UMANA-TRIESTE. Dezember 1967.
- g.: *La barbarie razzista del „mostro“ in Angola*. In: L'UNITÀ-Bologna. 8.4.1969.
- Addamo, Sebastiano: *L'uomo tormentato dalla sorte*. In: L'ORA-Palermo. 18.2.1976.
- Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: Gesellschaftstheorie und Kulturkritik. Hrsg. v. Adorno, Theodor W. Frankfurt am Main 1975.
- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1982.
- Adriani, Anna: *Due „prime inglesi“ al Testoni e al Duse*. In: LA REPUBBLICA. 19.11.1985.
- Agostinelli, Alessandro: *I detenuti-attori sotto le luci del Verdi*. In: L'UNITÀ. 8.8.1993.
- Al. Lon.: *Una felice interpretazione del „Mockinpott“ di Weiss*. In: LA PROVINCIA-COMO. 10.11.1973.
- Al. Tr.: *Il teatro che non colpisce*. In: 30 GIORNI-Roma. Mai 1969. S. 4.
- Albani-Barbieri, Daniele: *Lettere al direttore*. In: L'ASTROLABIO. 20.4.1969. S. 4.
- Almansi, Guido: *Olocausto e follia*. In: PANORAMA. 18.2.1994.
- Alonge, R.: *Teatro e società nel Novecento*. Milano 1974.
- Ammirata, Guido: *Esempi di dissacrante teatro politico*. In: LA STANZA LETTERARIA. 30.4.1970.
- Amoretti, G. V.: *„L'istruttoria“ di Weiss*. In: L'ITALIA CHE SCRIVE. November 1966.
- Anderlini, Luigi: *Lettere al direttore*. In: L'ASTROLABIO. 13.4.1969. S. 34.
- Anonym. *Conso dice basta: chiudere San Vittore e Regina Coeli*. In: CORRIERE DELLA SERA. 8.8.1993.
- Anonym: *La crisi*. In: CORRIERE ADRIATICO. 10.5.1971. In: Teatro Sessanta. Hrsg. von Ovidio Pagliara. Roma 1983. S. 195-188.
- Anonym: *„Libreria Einaudi“: Il „discorso“ di Peter Weiss*. In: TRAPANI SERA. 18.1.1969.
- Anonym: *„Marat-Sade“ rigore morale*. In: LA PROVINCIA CREMONA. 24.11.1967.
- Anonym: *Ai margini della rappresentazione romana de „L'istruttoria“ di Peter Weiss*. In: RELAZIONE ARTE-Roma. 10.5.1967.
- Anonym: *Al Piccolo di Milano il „Marat-Sade“ di Weiss*. In: LA NUOVA SARDEGNA. 25.11.1967.
- Anonym: *Cantata e discorso di Peter Weiss*. In: CORRIERE D'INFORMAZIONE. 4.3.1969.
- Anonym: *Colloquio dei tre viandanti*. In: FUORICAMPO. Nr. 1. Mai 1974. S. 68.
- Anonym: *Conclusa con un dramma di Weiss la 7. Rassegna d'Arte Drammatica*. In: IL TEMPO. 20.3.1972.
- anonym: *Danno spettacolo in piazza come gli antichi girovaghi*. In: IL GIORNO. 14.5.1975.
- Anonym: *Discorso sul Vietnam*. In: IL SIPARIO. Nr. 323. 1973.
- Anonym: *È teatro o solo denuncia?* In: IL GIORNO. 22.3.1968.
- Anonym: *Fu il testimone dell'angoscia di quest'epoca*. In: IL GIORNO. 12.5.1982.
- Anonym: *Giorgio Strehler e i pasticcioni*. In: MOMENTO SERA-Roma. 4.6.1969.
- Anonym: *Giudizi positivi sul „Marat-Sade“*. In: GAZZETTA DI PARMA. 28.5.1985.
- Anonym: *I teatranti mettono in scena „Il fantoccio“ di Weiss*. In: L'UNITÀ. 25.9.1973.
- Anonym: *Il dolore di Auschwitz è entrato in teatro*. In: IL MESSAGGERO. 20.3.1972.
- Anonym: *Il teatro-documento o teatro dei fatti*. In: SIPARIO. Nr. 258. 1967. S. 5.
- Anonym: *In 16 teatri L'„Hoelderlin“ di Peter Weiss*. In: IL GIORNO. 4.10.1971.
- Anonym: *La bruciante attualità de „L'istruttoria“*. In: L'UNITÀ. 23.3.1967.
- Anonym: *La critica francese assegna „110 e lode“ al „Marat-Sade“*. In: GAZZETTA DI PARMA. 19.3.1986.
- Anonym: *Marat-Sade al Goethe Institut*. In: TEMPO-Roma. 15.6.1972.
- Anonym: *Peter Weiss, Discorso sulla preistoria ...* . In: CINEMA NUOVO. November 1969.
- Anonym: *Processo a porte aperte*. In: PANORAMA. 1.3.1987.
- Anonym: *Quattro domande a Maiello*. In: IL GIORNO. 17.11.1967.
- Anonym: *Rinnovate emozioni al Due e al Parco*. In: GAZZETTA DI PARMA. 25.3.1999.
- Anonym: *Spettatori tra vittime e carnefici nel Lager di Weiss*. In: CORRIERE DELLA SERA. 10.1.1993.
- Anonym: *Titel unleserlich*. In: L'UNITÀ. 17.11.1967.
- Anonym: *Titel unleserlich*. In: L'UNITÀ. 17.11.1967.

- Anonym: *Un fantoccio con la coda*. In: IL RESTO DEL CARLINO. 6.8.1975.
- Antonelli, Giuseppe: *L'estenuante mostro del grande salvatore*. In: MONDO DOMANI. 13.4.1969. S. 50.
- Antonicelli, Franco: *Un processo senza verdetto*. In: RADIOCORRIERE-Torino. 2.10.1966.
- Antonucci, Giovanni: *Cronache dello spettacolo*. In: STUDIUM-Roma. Mai 1969. S. 410-413.
- Antonucci, Giovanni: *La drammaturgia italiana dagli anni sessanta ad oggi*. In: Storia del teatro tedesco moderno. Hrsg. von Italo A. Chiusano. Torino 1986.
- Arato, Guido: *L'istruttoria*. In: IL SECOLO XIX-Genova. 14.10.1966.
- Arbasino, Alberto: *Marat matto da legare*. In: LA REPUBBLICA. 8.6.1997.
- Archibugi, Luca: *Un Weiss esemplare: Istruttoria e orrore per non dimenticare*. In: L'INFORMAZIONE. 7.2.1995.
- Arconti, Irene: *Cantata del mostro lusitano*. In: PARAGONE-Firenze. April 1969. S. 160-164.
- Argenziano, Bruno: *Il nuovo testo-documento di Peter Weiss*. In: SIPARIO. Nr. 252. 1967.
- Arioli, Manuela: *Alla ricerca del testo perduto*. In: INFORMAZIONE. 9.2.1980.
- Augias, Corrado: *La rivoluzione a teatro*. In: L'ALTRA ITALIA. Juli 1969.
- Augias, Corrado: *Processo all'uomo bianco*. In: L'ESPRESSO. 14.1.1968. S. 11.
- Bablet, Danis: *Les voies de la création théâtrale*. Band 2. Paris 1970.
- Baccalini, Virgilio: *Un rito poetico e civile*. In: AVANTI! 23.11.1967.
- Baioni, Giuliano: *Peter Weiss: Punto di fuga*. In: IL VERRI. Februar 1968. 117-119.
- Banchelli, Eva: *Zur Peter Weiss-Rezeption in Italien*. In: Peter Weiss Jahrbuch. Band 9. St. Ingbert 2000. S. 72-86.
- Bandettini, Anna: *E nella Torre alla fine restò soltanto il mago*. In: LA REPUBBLICA. 21.5.1986.
- Bandettini, Anna: *Brutale come un pugno il reportage dal lager*. In: LA REPUBBLICA. 7.2.1987.
- Barbara, Luigi: „Marat-Sade“ di Weiss nell'edizione del Piccolo. In: LA NAZIONE. 23.11.1967.
- Barbara, Luigi: *A Francoforte la „prima“ della novità di Peter Weiss*. In: CORRIERE DELLA SERA. 9.12.1967.
- Barbara, Luigi: *Gianni Santuccio al P. T. nel personaggio di Sade*. In: CORRIERE DELLA SERA. 17.11.1967.
- Barbaro, Luigi: *Il Trotzki di Weiss*. In: CORRIERE DELLA SERA. 14.2.1971.
- Barbara, Luigi: *Strehler prepara il „Fantoccio“*. In: CORRIERE DELLA SERA. 13.1.1969.
- Barbon, Paola: *Signore B. B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*. In: Beda Allemann. Literatur und Reflexion. Neue Folge Band 5. Bonn 1987.
- Barton, Brian: *Das Dokumentartheater*. Stuttgart 1987.
- Bataillon, Michel: *Come il signor Mockinpott fu liberato dai suoi tormenti*. In: SIPARIO. Nr. 327/328. 1973. S. 68/69.
- Baumgart, Reinhard: *Ist die Moral entwischt*. In: TEXT + KRITIK. Heft. 37. München 1972. S. 8-18.
- Beise, Arnd und Breuer, Ingo: *Erläuterungen und Dokumente. Peter Weiss. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*. Stuttgart 1995.
- Beise, Arnd und Breuer, Ingo: *Vier, fünf oder mindestens zehn Fassungen? Entstehungsphasen des „Marat/Sade“ von Peter Weiss*. In: Peter Weiss Jahrbuch. Band 1. Opladen 1992. S. 86-115.
- Beise, Arnd: *Peter Weiss*. Stuttgart 2002.
- Bender, Hans (Hrsg.): *Il dissenso. 19 scrittori tedeschi presentati da Hans Bender*. Milano 1962.
- Beradri, Maria Rosaria: *Il teatro a Roma*. In: ARCOSCENICO-Roma. November 1968.
- Bernardi, Eugenio: *Spettacoli in Germania*. In: IL VERRI. Nr. 13. 1964. S. 132-136.
- Bernardini, Francesco: *Per ricordare la liberazione di Roma torna „L'istruttoria“*. In: LA VOCE REPUBBLICANA. 7.2.1995.
- Bertani, Odoardo: *Bestialità ad Auschwitz*. In: AVVENIRE. 29.5.1985.
- Bertani, Odoardo: *Il „Marat-Sade“ di Peter Weiss*. In: L'AVVENIRE D'ITALIA. 23.11.1967.
- Bertani, Odoardo: *Imputato l'inferno dei lager*. In: AVVENIRE. 13.1.1993.
- Bertani, Odoardo: *Un confronto aperto tra coscienza e ideologia*. In: AVVENIRE. 27.2.1985.
- Bertani, Odoardo: *Una farsa crudele L'assicurazione del giovane Weiss*. In: AVVENIRE. 21.11.1985.
- Bertani, Odoardo: *Uno spettacolo rigoroso*. In: L'AVVENIRE D'ITALIA. 1.3.1967.
- Bertani, Odoardo: *Al mostro lusitano adesso i negri si ribellano*. In: AVVENIRE. 26.3.1969.
- Bertani, Odoardo: *E se la rivoluzione fosse inutile?* In: AVVENIRE. 8.2.1980.
- Bertani, Odoardo: *Il ritorno di Strehler con uno show magistrale*. In: AVVENIRE-Milano. 1.5.1969.
- Bertani, Odoardo: *Le disavventure di Mockinpott*. In: AVVENIRE. 24.10.1973.
- Bertani, Odoardo: *Una farsa crudele L'assicurazione del giovane Weiss*. In: AVVENIRE. 21.11.1985.
- Berthold, Margot: *Weltgeschichte des Theaters*. Stuttgart. 1968.

- Bertinetti, Roberto: *La „cantata“ di Weiss con qualche difficoltà*. In: IL RESTO DEL CARLINO. 4.10.1975.
- Best, Otto F.: *Peter Weiss, vom existentialistischen Drama zum marxistischen Welttheater. Eine kritische Bilanz*. Bern 1971.
- Bettarini, Mariella: *Peter Weiss: L'istruttoria*. In: CITTÀ DI VITA. August 1967. S. 440-443.
- Bianchi, Ruggero: *Taetro politico e uso politico del teatro pubblico e spazi*. In: TEATRO POLITICO. Nr. 12. Hrsg. von R. Bianchi und G. Livio. Mai 1981. S. 1-12.
- Binni, Gianfranco: *Peter Weiss, L'istruttoria*. In: IL PONTE-Firenze. 28.2.1967.
- Blandi, Alberto: *E' difficile inventare la nuova recitazione*. In: LA STAMPA-Torino. 5.4.1969.
- Blandi, Alberto: *„L'Istruttoria“: processo ad Auschwitz in uno spettacolo per grande pubblico*. In: LA STAMPA. 15.3.1967. S. 5.
- Blandi, Alberto: *„Vietnam“ di Weiss un dramma-comizio*. In: LA STAMPA. 2.1.1969.
- Blandi, Alberto: *Grande pubblico al dramma sui responsabili di Auschwitz*. In: LA STAMPA. 1.3.1967.
- Blandi, Alberto: *Il „Marat-Sade“ debutta in Italia sulle scene del „Piccolo“ milanese*. In: LA STAMPA. 23.11.1967.
- Blandi, Alberto: *Il „Mostro lusitano“ di Weiss un atto di accusa all'oppressione*. In: LA STAMPA-Torino. 26.3.1969.
- Blandi, Alberto: *Il „musical“ di Weiss che ritornerà con Strehler*. In: LA STAMPA SERA. 21/22.10.1968.
- Blandi, Alberto: *L'inferno del Lager di Auschwitz in „Se questo è un uomo“ di Primo Levi*. In: LA STAMPA. 20.11.1966.
- Blandi, Alberto: *Peter Weiss tra Brecht ed il teatro della crudeltà*. In: STAMPA SERA-Torino. 8.6.1968.
- Blandi, Alberto: *Questa sera il gruppo di Strehler debutta con la „Cantata“ di Weiss*. In: LA STAMPA-Torino. 25.3.1969. S. 7.
- Blandi, Alberto: *Strehler difeso dai suoi attori*. In: LA STAMPA. 3.6.1969.
- Blandi, Alberto: *Una novità di Weiss in lettura a Torino*. In: LA STAMPA-Torino. 14.12.1967. S. 6.
- Blasich, Gottardo: *Come il signor Mockinpott fu liberato dai suoi tormenti*. In: LETTURE. Nr. 1. Januar 1974. S. 54.
- Blasich, Gottardo: *Funzione politica del teatro in Italia*. In: AGGIORNAMENTI SOCIALI. November. 1969.
- Blasich, Gottardo: *Marat-Sade*. In: LETTURE. Nr. 10. 1980. S. 678.
- Blasich, Gottardo: *Marat-Sade*. In: LETTURE. Nr. 12. 1967. S. 859-860.
- Blasich, Gottardo: *Notte con ospiti*. In: LETTURE. Nr. 12. 1968. S. 836-838.
- Blasich, Gottardo: *Peter Weiss: Un discorso di drammaturgia politica*. In: LA CIVILTÀ CATTOLICA. Nr. 3-4. 1970. S. 258-266.
- Boggio, Maricla: *Il „discorso“ di Weiss*. In: AVANTI!-Roma. 6.4.1969.
- Boggio, Maricla: *La „Cantata“ di Peter Weiss*. In: AVANTI!-Roma. 14.8.1969.
- Bolzoni, Francesco: *Persecution and assassination of Jean-Paul as performed by the Charenton under the Direction of the Marquis De Sade. The (Marat-Sade)*. In: BIANCO E NERO. Juli 1968. S. 262-267.
- Bonfani, Ugo: *„Marat/Sade“*. In: IL DRAMMA. Nr. 361. 1966. S. 89.
- Bonafini, Umberto: *„Marat-Sade“ di Peter Weiss al Piccolo Teatro di Milano*. In: GAZZETTA DI MANTOVA. 21.12.1967.
- Bonino, Guido Davico: *Marat-Sade, il Collettivo celebra la Rivoluzione fallita*. In: LA STAMPA. 26.2.1985.
- Bonino, Guido Davico: *Morto Peter Weiss l'erede di Brecht*. In: LA STAMPA. 12.5.1982.
- Borsatti, Remo: *Libertà di idee nel manicomio*. In: LA PROVINCIA CREMONA. 26.11.1967.
- Braese, Stephan (Hrsg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. darin: Frankfurt am Main 1998. *Auschwitz auf dem Theater? Ein Podiumsgespräch im Württembergischem Staatstheater Stuttgart am 24. Oktober 1965 aus Anlass der Erstaufführung der „Ermittlung“*. S. 71-98.
- Braun, Karlheinz (Hrsg.): *Materialien zu Peter Weiss' „Marat/Sade“*. Frankfurt am Main 1967.
- Brauneck, Manfred. (Hrsg.): *Theaterlexikon 1*. 4. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg 1986.
- Bravo, Anna und Jalla, Daniele: *Una misura onesta. Gli scritti di memoria della deportazione dall'Italia 1944-1993*. Milano 1994.
- Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Band 18. Frankfurt am Main 1986.
- Brecht, Bertolt: *Teatro*. Hrsg. von Emilio Castellari e Renate Mertens. 4. Aufl. Torino 1960.
- Bremer, Thomas: *Den Menschen neuschaffen*. In: TEXT + KRITIK. Heft 63. 1979. S. 3-19.

- Brunelli, Vittorio: *L'ostracismo a Peter Weiss decretato dal regime di Pamkow*. In: IL CORRIERE DELLA SERA. 8.10.1971.
- Brusati, Carlo: *Cantata di un mostro lusitano*. In: LETTURE. Nr. 5. Mai 1969. S. 399-401.
- Brusati, Carlo: *Marat-Sade*. In: RIVISTA CINEMATOGRAFO-Roma. April 1968. S. 255-256.
- Busnelli, Paola: *Teatro del cambiamento*. In: AVVENIRE. 1.2.1994.
- Buttafava, Vittorio: *Quattro novità arrivate dall'estero*. In: ROTARY. Januar 1968.
- c. m. p.: *Marat-Sade*. In: IL DRAMMA. November-Dezember 1967. Nr. 374/5. S. 93-94.
- P.: *I colpevoli di Auschwitz*. In: IL POPOLO-Roma. 'Ohne genauere Datumsangaben' 1965.
- C.: *Una lente d'ingrandimento per il pubblico del „Marat“*. In: AVANTI! 28.11.1967.
- Calcagno, Giorgio: *Marat-Sade in paese tra le bibite e i panini*. In: LA STAMPA. 10.3.1974. S. 8.
- Caldelli, Valeria: *Conso: chiudere San Vittore e Regina Coeli*. In: LA NAZIONE. 8.8.1993.
- Capitano, C.: *Note sul teatro politico*. Roma 1971.
- Capitta, Gianfranco: *Al teatro epico della crudeltà*. In: IL MANIFESTO. 7.2.1995.
- Capitta, Gianfranco: *Col ministro oltre le sbarre*. In: IL MANIFESTO. 10.8.1993.
- Cappa, Felice: *Naziskin di tutto il mondo, prendetevi questa lezione di Storia da Peter Weiss*. In: LA NOTTE. 9.1.1993.
- Cappelletti, Dante: *Teatro in Piazza. Biblioteca di cultura 183*. Roma 1980.
- Capriolo, Ettore: *A proposito di teatro politico*. In: TEATRO 2. 1969. S. 5.
- Capriolo, Ettore: *Delude Weiss*. In: VIE NUOVE-Roma. 3.4.1969.
- Capriolo, Ettore: *Discorso a due facce*. In: VIE NUOVE-Roma. 14.12.1967.
- Capriolo, Ettore: *Marat-Sade. Serrato dibattito sull'uomo in bilico*. In: ORA-Milano. 21.12.1967.
- Caproni, Attilio Mauro: *Ritratti di Peter Weiss*. In: QUADERNI DEL C.U.T. Nr. 11. Bari 1972. S. 23-37.
- Carlo Sabatini: *Brief an Peter Weiss vom 7.11.1969*. In: Peter Weiss-Archiv. Akademie der Künste. Berlin.
- Carlo Sabatini: *Brief an Signora Ricono, Mitarbeiterin des Suhrkamp-Verlages vom 27.9.1969*. In: Peter Weiss-Archiv. Akademie der Künste. Berlin.
- Cascetta, Annamaria: *La politica chiede il passo al teatro*. In: VITA E PENSIERO. Nr. 3/4. 1973. S. 151-169.
- Cascini, Etta: *Marat-Sade*. In: SCENA, ANNO VI. Nr. 1. Februar 1981. S. 12.
- Cases, Cesare: *Il „Marat-Sade“ di Weiss*. In: GIOVANE CRITICA. Nr. 15/16. 1967. S. 4-7.
- Cases, Cesare: *L'assassinio di Marat rappresentato da Sade*. In: MESSAGGERO-Veneto-Udine. 15.12.1967.
- Cases, Cesare: *Vorwort zu Peter Weiss: Il colloquio dei tre viandanti*. Torino 1969.
- Castagnola, Vittorio: *Strehler e il mostro*. In: MOMENTO-SERA-Roma. 22.3.1969.
- Castelli, Silvana: *Discorso sul Vietnam*. In: AVANTI! 9.1.1969.
- Castelli, Silvana: *La fine dell'individualismo*. In: AVANTI!-Roma. 31.5.1969.
- Castello, Giulio Cesare. *Giorgio Strehler e la „Cantata“*. In: BIANCO E NERO: März/April 1969. S. 101-107.
- Castri, Massimo: *Per un teatro politico: Piscator, Brecht, Artaud*. Torino 1973. S. 8.
- Castri, Massimo: *Piscator ovvero Prospero*. In: Erwin Piscator: Il teatro politico. Torino 1976.
- Cattivelli, Giulio: *Il „Marat-Sade“ di Weiss: uno spettacolo d'eccezione*. In: LIBERTÀ. 23.11.1967.
- Cella, Ettore: *Das italienische Bühnenbild*. In: Das Kunstwerk. Heft 1. Baden Baden 1953.
- Celletti, Virgilio: *Auschwitz in „Palcoscenico“ Weiss racconta i suoi orrori*. In: AVVENIRE. 24.4.1997.
- Ceronetti, Guido: *Marat contro Sade*. In: LA PROVINCIA DI CREMONA. 29.12.1967.
- Cesareo, Placido: *Clamoroso il „nuovo“ Strehler*. In: IL GIORNALE DI SICILIA-Palermo. 26.3.1969.
- Chiamonte, Nicola: *I fratelli poveri dei Giacobini*. In: L'ESPRESSO. 5.4.1969.
- Chiamonte, Nicola: *Il bigotto progressista*. In: L'ESPRESSO. 15.6.1969.
- Chiarini, Paolo: *La letteratura tedesca del dopoguerra. Appunti per un bilancio*. In: ANGELUS NOVUS. Nr. 11. 1968. S. 5-27.
- Chiesa, Ivoé: *Brief an Helene Ritzerfeld vom 7.9.1965*. In: Peter Weiss-Archiv. Berlin.
- Chiusano, Italo Alighiero: *Storia del teatro tedesco moderno: dal 1889 a oggi*. Hrsg. von Italo Alighiero Chiusano. Torino 1976.
- Chiusano, Italo Alighiero: *Tutto sul Vietnam. Una novità di Peter Weiss*. In: IL DRAMMA. Nr. 378/9. März 1968. S. 147-148.
- Chiusano, Italo Alighiero: *Peter Weiss mette la camicia (rossa) a Hölderlin*. In: IL DRAMMA. Nr. 10. Oktober 1971.

- Cibotto, G. A.: *Col Negro Ensemble il „Fantoccio lusitano“ ha cantato il dolore*. In: IL GIORNALE D'ITALIA-Roma. 25.5.1969.
- Cibotto, G. A.: *La „Cantata“ di Weiss con la „Negro ensemble“*. In: IL GAZZETTINO-Venezia. 23.5.1969.
- Cibotto, G. A.: *La crisi delle ideologie nella recita al manicomio*. In: IL GAZZETTINO-Venezia. 23/24.11.1967.
- Cibotto, G. A.: *Marat Sade*. In: IL GIORNALE D'ITALIA-Roma. 5.12.1973.
- Cibotto, G. A.: *Poesia latitante, Strehler polemico Milva „isolata“ e pubblico diviso*. In: IL GIORNALE D'ITALIA. 26.3.1969.
- Cibotto, G. A.: *Strehler ospite del Piccolo Teatro*. In: CORRIERE DEL TICINO. 22.5.1969.
- Cibotto, G. A.: *Un „Marat-Sade“ oltre il manicomio*. In: GAZZETTINO-Venezia. 3.3.1980.
- Cibotto, G. A.: *Una visione molto polemica del delitto di Charlotta*. In: GIORNALE D'ITALIA-Roma. 27.5.1967.
- Cimmaghi, M. R.: *La „Cantata“ di Strehler solamente per lusitani*. In: IL POPOLO-Roma. 26.3.1969.
- Cirio, Rita: *Dietro quelle sbarre*. In: L'ESPRESSO. 12.9.1993.
- Cirri, Luciano: *Trombonata di un mostro nostrano*. In: IL BORGHESE. 3.4.1969.
- Codignola, Luciano: *Guerriglia in palcoscenico*. In: LA REPUBBLICA. 14.5.1981.
- Coletti, Mimmo: *I detenuti di Volterra in teatro con Marat*. In: LA NAZIONE. 29.10.1994.
- Colomba, Sergio: *Al „Marat-Sade“ si addice l'inferno del carcere*. In: IL RESTO DEL CARLINO. 9.10.1994.
- Cor.: *Prima esecuzione in Italia de' L'istruttoria*. In: GIORNALE DI PAVIA. 28.2.1967.
- Cordelli, Franco: *Documento sul Vietnam*. In: PAESE SERA. 19.12.1972.
- Cordelli, Franco: *Mazzoni parte da zero per „Marat Sade“ di Weiss*. In: PAESE SERA. 30.11.1973.
- Cremonese, Antonella: *Un esperimento che non è riuscito*. In: L'ITALIA. 26.10.1968.
- Cremoni, Anna und Sanavio, Piero: *Gunilla ci parla dell'utopia di Weiss*. In: HYSTRIO. Nr. 2. 1994. S. 34.
- Cuminetti, Benvenuto: *Il „Marat“ di Weiss al Piccolo Teatro*. In: L'ECO DI BERGAMO. 23.11.1967.
- Dal Fabbro, Beniamino: *Tecniche dello sguardo*. In: IL RESTO DEL CARLINO. 3.9.1969.
- D'Alessandro, Bruno: *Giorgio Strehler ci parla del Gruppo teatro e azione*. In: GIORNALE DELLO SPETTACOLO. 5.4.1969.
- D'Alessandro, Bruno: *Trionfa anche in Italia il „Marat-Sade“ di Weiss*. In: GIORNALE DELLO SPETTACOLO-Roma. 2.12.1967.
- D'Amico Masolino: *Emozioni dal carcere*. In: LA STAMPA. 22.7.1993.
- D'Amico, Masolino: *In scena l'orrore di Auschwitz*. In: LA STAMPA. 18.2.1995.
- Danzuso, Domenico: *Solitudine del Clown*. In: LA SICILIA. 7.3.1974.
- De Angelis, Antonio: *Peter Weiss. Autobiografia di un intellettuale*. Bari 1971.
- De Chiara, Ghigo: *„L'istruttoria“ di Weiss: monito e impegno per tutti*. In: AVANTI! 25.4.1967.
- De Chiara, Ghigo: *Gioco di maschere nel „Marat-Sade“ di Peter Weiss*. In: AVANTI! 29.3.1980.
- De Chiara, Ghigo: *Il „Negro Ensemble“ al teatro Parioli*. In: AVANTI! 25.4.1969.
- De Chiara, Ghigo: *Il miglior Strehler per un debole Weiss*. In: AVANTI! 26.3.1969.
- De Chiara, Ghigo: *L'impegno del „Marat-Sade“*. In: AVANTI!-Roma. 23.11.1967.
- De Chiara, Ghigo: *Le „prime“ del teatro*. In: AVANTI!-Roma. 29.3.1977.
- De Chiara, Ghigo: *Peter Weiss della verità*. In: AVANTI!-Roma. 29.10.1967.
- De Chiara, Ghigo: *Strehler linciato?* In: AVANTI!-Roma. 7.6.1969.
- De Ciuceis, Franco: *„Marat-Sade o della Rivoluzione“*. In: PROSPETTIVE CULTURALI. Oktober 1979. S. 113-114.
- De Monticelli, Roberto : *L'invasione iniziò venticinque secoli fa*. In: IL GIORNO. 12.3.1969.
- De Monticelli, Roberto: *È di scena la tragedia dei lager*. In: CORRIERE DELLA SERA. 29.5.1985.
- De Monticelli, Roberto: *L'altra strada per capire „Marat-Sade“*. In: EPOCA-Milano. 10.12.1967.
- De Monticelli, Roberto: *L'ultimo Strehler: un ritorno pieno di suggestioni*. In: EPOCA. 6.4.1969.
- De Monticelli, Roberto: *La libertà d'insulto*. In: IL GIORNO. 15.6.1969.
- De Monticelli, Roberto: *Le disgrazie del pupazzo*. In: IL GIORNO. 23.10.1973.
- De Monticelli, Roberto: *Marat-Sade evade dal manicomio*. In: CORRIERE DELLA SERA. 8.2.1980.
- De Monticelli, Roberto: *Passa per Auschwitz la coscienza europea*. In: IL GIORNO. 16.11.1967.
- De Monticelli, Roberto: *Si parla alla ragione malgrado il manicomio*. In: IL GIORNO. 23.11.1967.
- De Monticelli, Roberto: *Strehler inietta fantasia nelle didascalie di Weiss*. In: IL GIORNO. 26.3.1969.
- Delille, Maria Manuela Gouveia: *Die portugiesische Rezeption des „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ von Peter Weiss*. In: Peter Weiss Jahrbuch. Band 9. St. Ingbert 2000. S. 87-101.

- Dell' Agnola, Catherine Douel: *Strehler, Brecht e la drammaturgia del reale*. In: Giorgio Strehler e il suo teatro. Teil 2. Hrsg. von Mazzocchi, Federica und Bentoglio Alberto. Roma 1997. S. 75-87.
- Delliber, Ivan: *L'Istruttoria*. In: NUOVA GENERAZIONE. 19.3.1967.
- Di Marca, Giuseppe: *Una spietata accusa contro il colonialismo*. In: ESPRESSO SERA-Catania. 3.4.1969.
- D'Inca, Renzia: Volterra: *Marat Sade recitato dai detenuti*. In: HYSTRIO. Nr. 4. 1993. S. 38.
- Distefano, Giuseppe: *L'attualità di una denuncia*. In: CITTÀ NUOVA. Nr. 4. 1995.
- Doglio, Federico: *Cinismo, rabbia e pietà sui palcoscenici del nostro teatro*. In: STUDIUM-Roma. März 1967. S. 268-271.
- Doglio, Federico: *Cronache dello spettacolo*. In: STUDIUM-Roma. Dezember 1967. S. 1045.
- Doglio, Mariangela, Mazzocchi: *Teatro politico: un „filone“ d'oro*. In: STUDIUM. Januar 1971. S. 78-82.
- Dolpicher, Fabio: *Gianfranco Mazzoni: dobbiamo fare un teatro leggibile*. In: SIPARIO. Nr. 338. 1974.
- Dolpicher, Fabio: *Marat-Sade*. In: SIPARIO. Nr. 332. 1974. S. 45-46.
- Donolo, Carlo: *Theorie und Praxis der Studentenbewegung in Italien*. In: KURSBUCH 13. 1968. S. 48-65.
- Dorigo, Francesco: *Marat-Sade di Peter Weiss*. In: ORIENTAMENTI PER LA FAMIGLIA. Januar 1968. S. 73-75.
- Duni, Puccio: *Spettacolo senza dialogo*. In: IL LAVORO-Genova. 12.4.1969.
- Dursi, Massimo: „L'Istruttoria“ di Peter Weiss. In: IL RESTO DEL CARLINO. 1.3.1967.
- Dursi, Massimo: „Marat-Sade“ di Peter Weiss. In: IL RESTO DEL CARLINO. 23.11.1967.
- Dursi, Massimo: *Il ritorno di Strehler*. In: IL RESTO DEL CARLINO. 26.3.1969.
- Dursi, Massimo: *Richiamo alla coscienza*. In: IL RESTO DEL CARLINO. 22.3.1967.
- E. B.: *Trotzki secondo Weiss*. In: IL SECOLO XIX. 12.3.1971.
- e. d. m.: *Marat-Sade*. In: AUDIOVISIVI. Januar 1968. S. 51-52.
- E. T.: *Trionfo di applausi per il mostro lusitano*. In: LA PREALPINA. 4.5.1969. S. 8.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Europäische Peripherie*. In: KURSBUCH 2. Frankfurt am Main 1965. S. 154-173.
- Enzensberger, Hans Magnus (Hrsg.): *Letteratura come storiografia, di H. M. Enzensberger con i testi di nove scrittori tedeschi*. Torino 1966.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Das Verhör von Habana*. Frankfurt 1972.
- F. t.: *La „Cantata di un mostro lusitano“ di Weiss*. In: CIVITAS. Mai 1969. S. 92-94.
- Fadani, Edoardo: *I torturatori di Auschwitz ne „L'Istruttoria“ di Weiss*. In: L'UNITÀ. 12.3.1967.
- Fadani, Edoardo: *Rivive l'incubo di Auschwitz nelle scene di „L'Istruttoria“*. In: L'UNITÀ. 16.3.1967.
- Fadini, Edoardo e Quartucci, Carlo: *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*. Torino 1976.
- Fadini, Edoardo: *Uno spettro si aggira con Nuova Scena*. In: RINASCITA. Nr. 44. 9.11.1973. S. 27.
- Faga, Antonella: *Dal carcere un anelito alla libertà*. In: LA PROVINCIA. 31.1.1994.
- Fallai, Paolo: *Il teatro sconfigge tutte le sbarre*. In: LA CRONACA. 22.7.1993.
- Fano, Franco: *I tentativi di rottura*. In: L'OSSERVATORE ROMANO-Città del Vaticano. 2.1.1967.
- Fano, Franco: *Roma: per ora nessun rinnovamento*. In: L'OSSERVATORE ROMANO-CITTÀ DEL VATICANO. 31.3.1969.
- Febel, Reinhard. In: *Programmheft zu „Nacht mit Gästen“ vom 21.9.1990, Oper der Stadt Köln*. S. 2.
- Ferrari, Maria Laura: *L'Arte allo specchio. L'estetica della resistenza di Peter Weiss*. In: RIVISTA DI ESTETICA. Nr. 26-27. 1987. S. 191-214.
- Ferrero, Adelio: *Lager e sistema nell'istruttoria di Weiss*. In: CINEMA NUOVO. Nr. 184. November/Dezember 1966. S. 414-416.
- Ferrero, Adelio: *Ritorsione moralistica del „j'accuse“ di Fanon*. In: CINEMA NUOVO. Nr. 199. Mai/Juni 1969. S. 180-181.
- Ferrero, Nino: „Via Crucis“ del borghese Mockinpott. „Mockinpott“ di Weiss in una spericolata versione. In: L'UNITÀ. 21.7.1973.
- Ferrero, Nino: *Marat batte Sade e il popolo si rivolta!* In: L'UNITÀ. 21.2.1974.
- Ferrero, Nino: *Marat brechtiano ritorna in manicomio*. In: L'UNITÀ. 15.7.1989.
- Fertonani, Roberto: *Il manicomio della storia*. In: SETTE GIORNI. 10.12.1967.
- Fertonani, Roberto: *Peter Weiss, L'ombra del corpo del cocchiere*. In: Il romanzo tedesco del Novecento. Hrsg. von G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases, C. Magris. Torino 1973. S. 500-504.
- Filastò, Nino: *Gruppi teatrali di alternativa*. In: IL PONTE 25. 1969. S. 894-902.
- Filippini, Enrico: *È morto Peter Weiss*. In: LA REPUBBLICA. 12.5.1982.

- Fink, Guido: *Come il signor Mockinpott fu liberato dai suoi problemi*. In: SIPARIO. Nr. 329. 1973. S. 42/43.
- Fink, Guido: *Peter Weiss e i burattini*. In: MONDO-Roma. 2.8.1973.
- Fiocco, Achille: *Mostro e ribellione*. In: CONCRETEZZA-Roma. 16.4.1969.
- Fiore, Enrico: *Le parole che disegnano l'orrore dei lager*. In: IL MATTINO. 26.3.1999.
- Fontana, Carlo: *Il vero „mostro“ è Giorgio Strehler*. In: AVANTI!-Milano. 1.5.1969.
- Foradini, Flavia: *L'istruttoria*. In: IL SIPARIO. Nr. 466. 1987.
- Frada, Patrizia: *Volto da clown per il marchese in „Marat/Sade“*. In: SIPARIO. Nr. 505/506. 1990. S. 74.
- Franzero, C. M.: *Londra*. In: IL DRAMMA. Nr. 336. September 1964. S. 74-76.
- Frattini: *L'Istruttoria“ di Peter Weiss*. In: IL SOLE. 10.5.1967.
- Fucelli, Stefano: *„L'istruttoria“ di Weiss trionfa in religioso silenzio*. In: GAZZETTA. 5.5.1999.
- G. b.: *Il „Marat Sade“ al teatro degli stracci*. In: L'UNITÀ. 10.12.1974.
- G. G. In: BIANCO E NERO: *Cantata di un mostro lusitano*. März/April 1969. S. 97-101.
- G. R. M.: *Vorwort zu Peter Weiss: Cantata del Fantoccio Lusitano, Notte Con Ospiti*. Übersetzung: G. R. M. Torino. 1968. S. 5-6.
- G. S. B.: Torino: *Il Marat di Peter Weiss*. In: AVANTI! 26.3.1980.
- Gallerani, Massimo: *Cantata per una stroncatura*. In: IL GIORNO. 29.6.1969.
- Garrone, Nicola: *Sono finiti i tempi della rivoluzione*. In: LA REPUBBLICA. 31.1.1980.
- Garzonio, Marco: *Marat, Sade e la rivoluzione all'italiana*. In: VITA E PENSIERI-Milano. Dezember 1967. S. 484-487.
- Gasparro, Rosalba: *Il „Fantoccio“ di Peter Weiss*. In: L'ORA-PALERMO. 16.5.1975.
- Gaudio, Silvana: *La „Cantata di un mostro lusitano“ accolta dal pubblico con successo*. In: IL MATTINO-Napoli. 23.5.1969.
- Gazonio: *L'Istruttoria di Weiss*. In: STUDI CATTOLICI-Milano. Juni/Juli 1967.
- Gerlach, Rainer und Richter, Matthias (Hrsg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt am Main 1986.
- Geron, Gastone: *Marat-Sade senza follia ma con troppo invenzioni*. In: IL GIORNALE. 8.2.1980.
- Geron, Gastone: *Milva con Strehler si laurea attrice di talento*. In: AMICA. 3.6.1969.
- Geron, Gastone: *Scontro fra Marat e Sade anche sul palcoscenico*. In: AMICA. 2.1.1968.
- Geron, Gastone: *Un infernale oratorio di attori in viaggio dai camerini al lager*. In: IL GIORNALE. 27.5.1985.
- Geron, Gastone: *Weiss, oratorio d'orrore per L'Olocausto*. In: IL GIORNALE. 11.1.1993.
- Gervasutti, Luigi: *Requiem per chi crede ancora nella rivoluzione*. In: IL GIORNO. 4.2.1980.
- Giannetti, Giancarlo: *Il mostro di Strehler*. In: CITTÀ NUOVA. 25.4.1969.
- Gordon, R.: *Holocaust Writing in Context: Italy 1945-1947*. In: The Holocaust and the text. Hrsg. von Andrew Leak. London 2000.
- Grande, Maurizio: *Tutti i vizi del povero Marat*. In: RINASCITA. Nr. 7. 25.2.1989. S. 21.
- Grassi, Paolo: *Brief an Peter Weiss vom 1.11.1966*. In: Peter Weiss-Archiv. Berlin.
- Grassi, Paolo: *Le strutture teatrali in Italia*. In: VELTRO 8. 1964. S. 389.
- Grassi, Paolo: *Quarant'anni palcoscenico*. A cura di Emilio Pozzi. Milano 1977.
- Grassi, Paolo: *Teatro, pubblico servizio*. In: AVANTI! 25.4.1946.
- Gregori, Maria Grazia: *Ad Auschwitz con Pasolini*. In: L'UNITÀ. 28.5.1985.
- Gregori, Maria Grazia: *Marat contro Sade, anche è politica*. In: L'UNITÀ. 26.2.1985.
- Gregori, Maria Grazia: *Una cantata epica sulla rivoluzione*. In: L'UNITÀ. 8.2.1980.
- Grimaldi, Valerio: *Il mostro di Strehler*. In: ROSSANA-Bologna. Juni 1969. S. 10.
- Grillandi, Massimo: *Una speranza sul palcoscenico*. In: Ovidio Pagliara: Teatro Sessanta.. Roma 1983. S. 7-8.
- Guazzotti, Giorgio: *Problemi del teatro italiano*. In: SOCIETÀ 10. Heft 1. 1954. S. 84-98.
- Guazzotti, Giorgio: *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*. Torino 1965.
- Guglielmino, Gian Maria: *La stagione di prosa 1967-68*. In: BIANCO E NERO. Juli 1968. S. 228-232.
- Guglielmino, Gian Maria: *I giorni dell'inferno di Auschwitz negli canti dell' « Istruttoria »*. In: GAZZETTA DEL POPOLO. 1.3.1967.
- Guglielmino, Gian Maria: *In Italia il marchese De Sade impallidisce davanti a Marat*. In: GAZZETTA DEL POPOLO. 24.11.1967.
- Guglielmino, Gian Maria: *L'infamia di Auschwitz brucia ancora nel commosso „oratorio“ di Peter Weiss*. In: GAZZETTA DEL POPOLO. 15.3.1967.
- Guglielmino, Gian Maria: *La coscienza dei bianchi nel „Mostro lusitano“*. In: LA GAZZETTA DEL POPOLO. 26.3.1969.



- Guglielmino, Gian Maria: *Mostro del colonialismo troneggia tra canti e danze*. In: LA GAZZETTA DEL POPOLO-Torino. 21.10.1968.
- Guglielmino, Gian Maria: *Strehler ha scelto la libertà con il gruppo „Teatro e Azione“*. In: LA GAZZETTA DEL POPOLO-Torino. 25.3.1969.
- Guidotti, Mario: *Fatto personale di Strehler col teatro d'oggi*. In: AVVENIRE. 20.2.1969.
- Haiduk, Manfred: *Der Dramatiker Peter Weiss*. 2. erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin 1977.
- Hanenberg, Peter: *Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben*. Berlin 1993.
- Herausgeber des ASTROLABIO: *Strehler e la cantata lusitana*. In: L'ASTROLABIO. 13.4.1969.
- Herwig, Jürgen: *Die Marat/Sade-Rezeption im Spiegel der dramaturgischen Anlage[n] des Stücks*. In: Ästhetik Revolte Widerstand. Hrsg. v. J. Gabers u. a.. Lüneburg 1990. S. 105 f.
- Hilzinger, Klaus Harro: *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*. Tübingen 1976.
- Hinck, Walter: *Das moderne Drama in Deutschland*. Göttingen 1973.
- Hofmann, Michael: *Die Versicherung*. In: Peter Weiss' Dramen. Hrsg. von Martin Rector/Christoph Weiß. Opladen, Wiesbaden 1999. S. 25-42.
- Honold, Alexander: *Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird*. In: Peter Weiss' Dramen. Hrsg. von Martin Rector/Christoph Weiß. Opladen, Wiesbaden 1999. S. 89-108.
- Hösl, Johannes: *Die italienische Literatur der Gegenwart. Von Cesare Pavese bis Dario Fo*. München 1999.
- Hösl, Johannes: *Kleine Geschichte der italienischen Literatur*. München 1995.
- Howald, Stefan: *Peter Weiss zur Einführung*. Hamburg 1994.
- Idrá, Daniela: *L'estetica della resistenza*. In: SEMESTRALE DI LETTERATURA 8/15. 1997. S. 85-127.
- Isorni, Benoit: *Così Francia applaude l'Italia dello spettacolo*. In: LA REPUBBLICA. 19.3.1986.
- Jacobbi, Ruggero: *La crisi degli stabili*. In: IL PONTE. Nr. 5. Mai 1969. S. 875-888.
- Jäger, Manfred: *Eine Entdeckung der Gesellschaft*. In: TEXT + KRITIK. Heft 37.
- Janirgo, Nicole: *Memoria dell'olocausto: impegno civile in teatro*. In: IL TIRRINO. 13.2.1987.
- Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers Neues Literaturlexikon: Band 17*. München 1988.
- Jungblut, Helga: *Das politische Theater Dario Fos*. Hrsg. von Hans-Joachim Lope. Frankfurt am Main 1978.
- Kaiser, Joachim: *Plädoyer gegen das Theater-Auschwitz*. In: SÜDDEUTSCHE ZEITUNG. 4/5.9.1965.
- Kessler, Sinah: *Endend in Wolken von Dampf*. In: FAZ. 29.11.1967.
- Kleinschmidt, Erich: *Der Turm*. In: Peter Weiss' Dramen. Hrsg. von Martin Rector/Christoph Weiß. Opladen, Wiesbaden 1999. S. 9-24.
- Klüver, Henning: *Dario Fo*. Hamburg 1998
- Knapp, Volker: *Die italienische Literaturwissenschaft zwischen Formalismus, Strukturalismus und Semiotik*. In: Italienische Literaturgeschichte. Hrsg. von Volker Knapp. Stuttgart, Weimar 1992. S. 7-31.
- Köberle, Matthias: *Deutscher Habitus bei Peter Weiss*. Würzburg 1999.
- Kuhn, Juliane: *Nacht mit Gästen*. In: Peter Weiss' Dramen. Hrsg. von Martin Rector/Christoph Weiß. Opladen, Wiesbaden 1999. S. 43-56.
- Kuon, Peter: „... dieser Portalheilige zur abendländischen Kunst...“. *Zur Rezeption der Divina Commedia bei Peter Weiss, Pier Pasolini und anderen*. In: Peter Weiss Jahrbuch. Band 6. St. Ingbert 1997. S. 41-67.
- Kuon, Peter: *Lo mio maestro e l'mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt am Main 1993.
- L. R.: *Il Marat-Sade*. In: IL TEMPO. 2.12.1973.
- l.: *Torna il „Fantoccio“ di Peter Weiss*. In: L'UNITÀ. 1.12.1973. S. 9.
- Lazzari, Arturo: „Mockinpott“ di Peter Weiss tutto imperniato sul burlesco. In: L'UNITÀ. 25.10.1973.
- Lazzari, Arturo: *Gigantesco luogo teatrale per la prima de „L'Istruttoria“*. In: L'UNITÀ. 26.2.1967.
- Lazzari, Arturo: *L'imperialismo alla sbarra in „Discorso sul Vietnam“*. In: L'UNITÀ. 24.3.1968.
- Lazzari, Arturo: *Marat o Sade?* In: PRISMA. Februar 1968. S. 57-58.
- Lazzari, Arturo: *Marat-Sade*. In: Arturo Lazzari: ETÀ DI BRECHT. Milano 1977. S. 88-118.
- Lazzari, Arturo: *Peter Weiss, „Cantata di un mostro lusitano“*. In: Arturo Lazzari: Età di Brecht. Milano 1977. S. 292-294.
- Lazzari, Arturo: *Solo una società nuova darà un pubblico nuovo al teatro*. In: L'UNITÀ. 10.12.1967.
- Lazzari, Arturo: *Strehler ha ripreso un discorso interrotto?* In: L'UNITÀ-Milano. 1.5.1969.
- Lazzari, Arturo: *Un'inchiesta su Auschwitz in undici „cantiche“*. In: L'UNITÀ. 14.7.1965.
- Lazzari, Arturo: *Una nube di gas abbatte i pazzi ribelli di Charenton*. In: L'UNITÀ. 23.11.1967.
- Lazzari, Arturo: *Weiss dalla parte della rivoluzione*. In: L'UNITÀ. 21.11.1967.

- Le Moli, Walter: *Note di lavoro*. In: Programmheft zur Inszenierung der „L'Assicurazione“ durch das „Teatro Due di Parma“ in der Spielzeit 1985. In: Archiv des „Teatro Due di Parma“.
- Liverani, Maurizio: *Marat-Sade di Cirino*. In: VITA-Roma. 31.3.1980.
- Locchi, Giorgio: *A Parigi non c'è più Scampo da cinquanta magnifici pazzi*. In: TEMPO-Roma. 31.10.1966.
- Longo, Alessandra: *„Regina Coeli, S. Vittore prigionieri da chiudere“*. In: LA REPUBBLICA. 9.8.1993.
- Lonzi, Carla: *Cantata di un mostro lusitano*. In: APPRODO LETTERARIO. April/Juni 1969. S. 134-136.
- Lucchesini, Paolo: *C'era una volta „Marat-Sade“*. In: LA NAZIONE. 23.2.1980.
- Lucchesini, Paolo: *Pazzi con Marat*. In: LA NAZIONE. 22.7.1993.
- Lucignani, Luciano: *Era una illusione rivoluzionaria quel teatro politico*. In: AVANTI! 7.6.1981.
- Lunari, Luigi: *Il „Marat-Sade“ di Weiss al Pierlombardo di Milano*. In: AVANTI! 14.2.1980.
- Lunetta, Mario: *Il furto della rivoluzione*. In: IL MESSAGGERO. 22.1.1980.
- M. G.: *Negri senza violenza sussurrano il dolore*. In: AVVENIRE. 23.5.1969.
- m. In: L'INDIPENDENTE: Conso: *„Chiuderò San Vittore e Regina Coeli.“* 9.8.1993.
- M. Man: *Marat, cosa ne hai fatto della rivoluzione?* In: SECOLO XIX-Genova. 6.12.1980.
- M. P. C.: *Il Collettivo nei tragici gironi dell'Istruttoria*. In: L'UNITÀ. 5.12.1989.
- M.: *Il Marat/Sade e la conclusione*. In: SIPARIO. Nr. 244/245. 1966. S. 45 f.
- m.: *Nel burattino Mockinpott trionfa l'anima „d'uomo“*. In: LA PROVINCIA PAVESE. 19.9.1973.
- Ma.: *Assicurazione è dirsi addio*. In: GAZZETTA DI PARMA. 27.11.1985.
- Ma.: *Successo del „Mockinpott“ di Peter Weiss presentato dal „Teatro della Convenzione“*. In: GAZZETTA DI MANTOVA. 6.5.1974.
- Madeo, L.: *Strehler, polemico con teatri e attori ha presentato la sua nuova compagnia*. In: IL DRAMMA. 19.2.1969.
- Magistà, Aurelio: *Marat a Rebibbia*. In: IL VENERDI. 10.3.1989. S. 56-63.
- Magris, Claudio: *Dai verbali di Auschwitz un forte dramma di Weiss*. In: GAZZETTA DEL POPOLO. 2.10.1966.
- Magris, Claudio: *Die Rezeption der deutschen Literatur nach 1945 in Italien*. In: Die deutsche Literatur der Gegenwart – Aspekte und Tendenzen. Hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart 1971. S. 448-456.
- Magris, Claudio: *I viandanti di Weiss*. In: CORRIERE DELLA SERA. 27.7.1969.
- Mamone, Sara: *Il Teatro regionale toscano*. In: TEATRO POLITICO. Hrsg. von R. Bianchi und G. Livio. Torino 1968. S. 94-98.
- Mamprin, Lodovico: *„Popanz“: esempio di teatro aperto*. In: L'ITALIA. 30.10.1968.
- Mamprin, Lodovico: *Il film di Brook meraviglia, il dramma al Piccolo inquieta*. In: IL POPOLO-Roma. 24.11.1967.
- Mamprin, Lodovico: *Omaggio alla rivoluzione il Marat-Sade di Weiss*. In: IL NOSTRO TEMPO. 10.12.1967.
- Mamprin, Ludovico: *‘Titel unleserlich’*. In: IL NOSTRO TEMPO-Torino. 27.4.1969. Zitiert nach: Battistini, Fabbio: Giorgio Strehler. Roma 1980. S. 210.
- Mamprin, Ludovico: *Il teatro politico nelle due Berlino*. In: L'ITALIA. 14.10.1967.
- Mamprin, Ludovico: *Strehler delude con Weiss*. In: IL NOSTRO TEMPO-Torino. 6.4.1969.
- Manacorda, Giorgio: *„Solo gli estremi contano“? Macché: la rivoluzione*. In: NUOVA GENERAZIONE-Roma. 3.12.1967.
- Manacorda, Giorgio: *Weiss col megafono*. In: LA STAMPA. 4.12.1970.
- Manacorda, Guido: *Marxismo e Cattolicesimo*. In: L'ATEISMO CONTEMPORANEO. Napoli 1965. S. 309-326.
- Mandrove: *„L'istruttoria“ di Peter Weiss nel suo testo e nell'esecuzione teatrale*. In: LA CIVILTÀ CATTOLICA. 1967. S. 570-578.
- Manfredi, Antonio: *L'istruttoria*. In: IL PICCOLO-Trieste. 13.10.1966.
- Manfredi, Antonio: *Marat-Sade*. In: IL PICCOLO-TRIESTE. 29.12.1967.
- Mango, Achille: *Il Marat-Sade di Peter Weiss*. In: MONDO NUOVO-Roma. 10.12.1967.
- Mango, Achille: *Il rovescio della medaglia*. In: MONDO NUOVO-Roma. 13.4.1969.
- Mango, Achille: *Storia e dialettica della forma*. In: IL PONTE. 31.3.1968. S. 371-383.
- Mantici, Giorgio: *Cantata di un mostro lusitano; Strehler o della Politica*. In: QUADERNI DEL C.U.T. Bari. Nr. 7. Dezember 1969. S. 76-80.
- Manzella, Domenico: *Un assassinio in manicomio*. In: L'ITALIA. 23.11.1967.
- Manzella, Gianni: *„Marat Sade“ dietro le sbarre*. In: IL MANIFESTO. 27.7.1993.
- Manzella, Gianni: *La politica del teatro*. In: IL MANIFESTO. 1.7.1987. S. 10.
- Manzini, Giorgio: *Gli estintori su Marat-Sade*. In: PAESE SERA. 23.11.1967.

- Marchi, Riccardo: *Ogni sera pugnalanano Marat in manicomio*. In: IL TELEGRAFO-LIVORNO. 6.1.1968.
- Mariotti, Arnaldo: « *Notte con ospiti* » di Peter Weiss. Februar 1977. In: Arnaldo Mariotti: Spettacoli di una poltrona: cronache del teatro di prosa/ Mariotti. Firenze 1987. S. 105-106.
- Marrazzo, Donata: In: IL MESSAGGERO. 2.3.1989.
- Martinengo, Maria Teresa: *Quando Marat arriva a Grugliasco*. In: LA STAMPA SERA. 7.7.1989.
- Maschietto, Francesca: *L'istruttoria*. In: LETTURE. Nr. 6/7. 1987.
- Mazzoleni, Biancamaria: *Strehler e il mostro*. In: SELENIA-Roma. April 1969. S. 41-42.
- Mazzoni, Gianfranco: 'ohne Titel'. In: Quadri, Franco: L'Avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976. Torino 1977.
- Mazzuoli, Enrico: *Professionisti all'italiana*. In: NAZIONE SERA-Firenze. 11.4.1969.
- Medetti, Raffaele: *Marat e Sade siamo noi attori*. In: LA NOTTE. 7.2.1980.
- Megale, Terese: *Scene folli in carcere*. In: L'UNITÀ. 16.7.1993.
- Melchinger, Siegfried: *Wasserwerfer gegen Irre*. In: THEATER HEUTE. Heft 1. 1968. S. 24-28.
- Merzek, Susanne: *Il teatro documento in Italia (1960-1976)*. Tesi di laurea. Milano 1966/67.
- Meyerhold, Wsewolod Emiljewitsch: *La rivoluzione teatrale*. Roma 1962.
- Millfull, John: *The Death of the French Revolution in the German Theatre: Büchner, Weiss, Müller*. In: The Australian Journal of Politics and History 37. 1990. S. 281-283.
- Missigoi, Tiziana: „Marat-Sade“ senza follia. In: L'UNITÀ. 6.2.1980.
- Mittner, Ladislao: *Storia della letteratura tedesca*. Band 1: *Dal realismo alla sperimentazione*. Band 2: *Dal fine Secolo alla sperimentazione (1890-1970)*. Torino 1971.
- Molossi, Filiberto: «È il rito di fare teatro». In: GAZZETTA DI PARMA. 28.4.1996.
- Momo, Arnaldo: *Brecht, Artaud e le avanguardie teatrali: teatro-divertimento, teatro gioco*. Venezia 1979.
- Moneta, Nicola: *Perchè un Piccolo Teatro?* In: Piccolo Teatro 1947-1958. Hrsg. von Nicola Moneta. Milano 1958. S. 23.
- Montemagno, Gabriello: *Marat: dialogo con la follia*. In: L'ORA-PALERMO. 9.1.1975.
- Montemagno, Gabriello: *Marat-Sade*. In: SIPARIO. Nr. 346. 1975. S. 33.
- Moravia, Alberto: *Un teatro per i pazzi*. In: ESPRESSO-Roma. 15.10.1967.
- Morbelli, Laura: *Un mostro lusitano canta sulla pelle degli uomini*. In: LAVORO-Genova. 27.3.1969.
- Mosca: *L'amico (folle) del popolo*. In: CORRIERE D'INFORMAZIONE. 23/24.11.1967.
- Mosca: *La sopraffazione di Giorgio Strehler*. In: LA DOMENICA DEL CORRIERE. 8.4.1969.
- Mosca: *'Titel unleserlich'*. In: CORRIERE D'INFORMAZIONE. 28.2.1967.
- Mosca: *Uno psicodramma per i folli di Sade*. In: DOMENICA DEL CORRIERE-Milano. 5.12.1967.
- Moscati, Italo: *Il „popolare“ torna in scena*. In: SETTE GIORNI. 16.12.1973.
- Moscati, Italo: *Il controllo istituzionale. Teatri Stabili come prefetture della cultura*. In: Franco Quadri: Il teatro del regime. Milano 1976. S. 105-121.
- Moscati, Italo: *Off Broadway Negro*. In: SETTE GIORNI-Roma. 1.6.1969. S. 32.
- Moscati, Italo: *Risposta Teorico-pratica al vecchio teatro politico*. In: CINE FORUM-Vendig. September 1973. S. 648-656.
- Moscati, Italo: *Rivolta nel manicomio. A Roma il miglior spettacolo di teatro viene dal cinema*. In: SETTE GIORNI. 22.10.1967.
- Moscati, Italo: *Un manifesto di intenzioni*. In: SETTE GIORNI. 6.4.1969.
- Moscati, Enzo: *Una commedia che si chiama libertà*. In: IL MATTINO. 18.7.1993.
- O. F.: „Marat-Sade“ di Peter Weiss. In: BOLLETTINO L'ITALIANO. Dezember 1967. S. 11.
- o. g.: *Marat-Sade in manicomio*. In: LA STAMPA. 9.7.1989.
- o. g.: *Tutti chiusi nella Torre manca solo Peter Weiss*. In: LA STAMPA. 10.3.1985.
- Oliva, Vanni: „La rivoluzione fallita“ ovvero *Marat-Sade di Weiss al Teatro Uno*. In: ECO DELL'OSSOLA-RISVEGLIO OSSOLANO. 7.7.1983.
- Ordello, Franco: *Un incrocio di esperienze del teatro contemporaneo*. In: PAESE SERA. 1.12.1973.
- Orecchio, Alfredo: *Ambiguità di Weiss nel „Marat-Sade“*. In: PAESE SERA. 26.5.1967.
- Orecchio, Alfredo: *Un oratorio sconvolgente sui campi di sterminio*. In: PAESE SERA-Roma. 25.4.1967.
- Ottolenghi, Valeria: „L'assicurazione“ di Weiss debutta stasera a Teatro Due. In: GAZZETTA DI PARMA. 19.11.1985.
- Ottolenghi, Valeria: „L'istruttoria“ di Weiss perchè la storia non torni. In: GAZZETTA DI PARMA. 17.3.1993.
- Ottolenghi, Valeria: *Arriva il „Marat-Sade“*. In: GAZZETTA DI PARMA. 18.2.1985.
- Ottolenghi, Valeria: *Quello è un testimone, non è uno spettatore*. In: L'UNITÀ. 27.4.1984.

- P. C.: *Cantata di un mostro lusitano di Peter Weiss*. In: IL SOLE 24 ORE MILANO. 3.5.1969.
- P. C.: *Marat-Sade, di Peter Weiss*. In: IL SOLE. 23.11.1967.
- Paciscopio, Francesco: *Originale ma gracile il „signor Mockinpott“*. In: LA NAZIONE. 25.1.1974.
- Paganini, Paolo A.: *Una „compagnia di pazzi“ ha messo in scena la tragica morte di Marat*. In: LA NOTTE. 27.2.1985.
- Pagliara, Ovidio: *Interessante carrellata sul nuvo teatro tedesco*. In: ITALIA-Milano. 21.4.1969.
- Pagliarani, Elio: *L'uomo bianco è il mostro di Weiss*. In: PAESE SERA. 26.3.1969.
- Pagliarini, Elio: *Cosa succede al borghese che cerca la sicurezza*. In: PAESE SERA. 28.4.1977.
- Pagliarini, Elio: *Il mostro lusitano visto dai negri oppressi negli USA*. In: PAESE SERA. 24.5.1969.
- Pagliarini, Elio: *Passa tra gli sbadigli la „Notte con ospiti“*. In: PAESE SERA. 27.3.1977.
- Palazzi, Mariangela: *Marat-Sade*. In: SIPARIO. Nr. 545. Mai 1994. S. 48.
- Palazzi, Renato: *Un viaggio tenebroso nella crudeltà*. In: CORRIERE DELLA SERA. 30.1.1987.
- Pandolfi, Vito: *Perché manca un repertorio italiano*. In: SPETTACOLO DEL SECOLO. Pisa 1953. S. 187-2005.
- Pandolfi, Vito: *Persecuzione ed assassinio di Marat rappresentati dal marchese di Sade*. In: NAPOLI-NOTTE. 24.1.1968.
- Paoli, Carlo: *La persecuzione e l'assassinio di Jean Paul Marat rappresentati dal gruppo teatrale di Charenton sotto la direzione del marchese di Sade*. In: SILARUS. L'ECO DELLA STAMPA-Salerno. April 1968.
- Paoli, Rodolfo: *L'istruttoria*. In: IL TEMPO. 20.12.1966.
- Pari: *L'istruttoria*. In: L'UNITÀ. 19.4.1967.
- Pari: *Weiss, „L'istruttoria“ e Puecher*. In: L'UNITÀ. 20.4.1967.
- Pasinato, Antonio: *Invito alla lettura di Peter Weiss*. Milano 1980.
- Pasolini, Pier Paolo: *La Divina Mimesis*. Torino 1975.
- Paternostro, Mario: *Ottanta comuni uniti per il decentramento*. In: IL LAVORO. 9.2.1974.
- Pensa, Carlo Maria: *I detenuti recitano la morte di Marat*. In: FAMIGLIA CRISTIANA. 23.2.1994.
- Pensa, Carlo Maria: *Milva è una grande attrice*. In: GENTE-Milano. 9.4.1969.
- Perlini, Tito: *Il teatro politico: Da Piscator a Brecht; Dal teatro-documento a un teatro storico-dialettico*. In: QUADERNI DEL TEATRO STABILE GENOVA. Nr. 21. Mai 1974. S. 39-58.
- Perona, Piero: *Marat contro Sade*. In: STAMPA SERA. 22.2.1974.
- Perrini, Alberto: *Un'Antologia per gli uomini del nostro tempo*. In: LO SPECCHIO-Roma. 1.6.1967.
- Perrini, Alberto: *Una favola macabra*. In: LO SPECCHIO. 13.7.1975.
- Piacentino, Giuseppe: *„Marat-Sade“: passati vent'anni si merita l'onore di un monumento*. In: IL GIORNALE. 25.2.1985.
- Pierantoni, Antonio: *La cantata di Strehler*. In: POLITICA-FIRENZE. 13.4.1969. S. 19.
- Piscator, Erwin: *Das politische Theater*. Neubearbeitet von Felix Gasbarra. Hamburg 1963.
- Piscator, Erwin: *Il teatro politico*. Übs. Alberto Spaini. Torino 1960.
- Pitta, Antonio: *Cantata del mostro lusitano*. In: NEW KENT-Milano. Juli 1969. S. 84.
- Pizzetti, Elena: *Istruttoria a Francoforte*. In: SPETTACOLI MILANO. Nr. 113. 1994.
- Pizzetti, Ippolito: *Peter Weiss*. In: Enciclopedia dello Spettacolo. Hrsg. von Slivio D'Amico. Band 10. Roma 1968.
- Pizzuto, Angelo: *Il teatro è una cosa da pazzi*. In: LA SICILIA-CATANIA. 1.4.1980.
- Pizzuto, Angelo: *Notte con ospiti*. In: SIPARIO. Nr. 372. Mai 1977. S. 15-16.
- Poesio, Paolo Emilio: *Fantocci viventi per Weiss*. In: LA NAZIONE. 14.7.1973.
- Poesio, Paolo Emilio: *Strehler e il mostro*. In: LA NAZIONE. 26.3.1969.
- Pol., Ma.: *Con Weiss ecco l'orrore dei lager*. In: CORRIERE DELLA SERA. 9.12.1989.
- Polacco, Giorgio: *L'inferno del lager nella poesia di Weiss*. In: IL PICCOLO-Trieste. 16.3.1967.
- Polacco, Giorgio: *La rivoluzione recitata dai „pazzi“*. In: IL PICCOLO-Trieste. 15.1.1989.
- Polacco, Giorgio: *Marat + Sade follia sulla scena*. In: STAMPA-SERA-Torino. 22.11.1967.
- Polacco, Giorgio: *Per un Teatro senza Capolavori*. In: Programmheft zur Inszenierung von „La Corte della stella“ von Franz Xaver Kroetz durch das „Teatro della Convenzione“ aus Florenz in der Spielzeit 1973/74. In: Archiv des „Piccolo Teatro di Milano“.
- Polacco, Giorgio: *Unterentwickelte Länder und revolutionäre Welt. Ein Begegnung mit Peter Weiss*. In: Gesang vom Lusitanischen Popanz: mit Materialien. Frankfurt am Main 1974. S. 87 f.
- Poli, Magda: *Il tempo vola ineluttabilmente nella torre delle disperazioni*. In: IL GIORNALE. 23.5.1986.
- Poli, Magda: *Undici canti di atrocità*. In: IL GIORNALE. 30.1.1987.
- Ponte De Pino, Oliviero: *Lo schianto ribelle del teatro*. In: IL MANIFESTO. 8.2.1994.
- Ponz de Leon, Salvo: *Qualcosa si muoveva tra i morti*. In: LA VOCE REPUBBLICANA. 7.11.1967.

- Porro, Giorgio: *Peter Weiss a Auschwitz*. In: SIPARIO. Nr. 235. 1965.
- Porro, Giorgio: *Una nuova querele sul Teatro della Crudeltà*. In: SIPARIO. Nr. 222. Oktober 1964. S. 26-27.
- Pozzoli, Claudio: *L'orco della Casa Bianca*. In: L'ESPRESSO. 24.3.1968.
- Pressburger, Nicola: *Il „Marat-Sade“ di Weiss al Piccolo Teatro di Milano*. In: GAZZETTA DI PARMA. 23.11.1967.
- Pressemitteilung zur Aufführung der „Ermittlung“ durch das „Teatro Stabile di Parma“, 1997: „L'Istruttoria“. In: Theaterarchiv der „Pergola“ in Firenze.
- Programmheft zur Inszenierung der „Ermittlung“ durch das „Piccolo Teatro di Milano“ in der Spielzeit 1967: *L'istruttoria*. In: Theaterarchiv des „Piccolo Teatro di Milano“.
- Programmheft zur Inszenierung der „Ermittlung“ durch das „Teatro Stabile di Parma“ in der Spielzeit 1985: *L'istruttoria*. In: Theaterarchiv des „Teatro Stabile di Parma“.
- Programmheft zur Inszenierung des „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ durch den „Gruppo Teatro e Azione“ in der Spielzeit 1969: *Il Mostro Lusitano*. In: Archiv des „Piccolo Teatro di Milano“.
- Programmheft zur Inszenierung des „Marat/Sade“ durch das „Piccolo Teatro di Milano“ in der Spielzeit 1967/68. In: Archiv des „Piccolo Teatro di Milano“.
- Programmheft zur Inszenierung des „Marat/Sade“ durch das „Teatro Stabile di Parma“ in der Spielzeit 1985: „Marat/Sade“. In: Archiv des „Teatro Stabile di Parma“.
- Programmheft zur Inszenierung des „Marat/Sade“ durch den „Gruppo Teatro Oggi“ in der Spielzeit 1980: „Marat/Sade“. In: Archiv des „Piccolo Teatro di Milano“.
- Prosperi, Giorgio: *Cos'è il Marat-Sade senza la pazzia?* In: TEMPO-Roma. 28.3.1980.
- Prosperi, Giorgio: *L'Africa e i negri non si addicono a Weiss*. In: IL TEMPO. 26.3.1969. S. 10.
- Prosperi, Giorgio: *Per il „Marat-Sade“ di Weiss caloroso successo a Milano*. In: IL TEMPO. 23.11.1967.
- Provvedini, Claudia: *Oltre le sbarre con Marat-Sade*. In: CORRIERE DELLA SERA. 30.1.1994.
- Provvedini, Claudia: *Spegnete la TV. Il processo ora è in teatro*. In: CORRIERE DELLA SERA. 29.1.1994.
- Puecher, Virginio: *Notizen zu der Inszenierung „L'Istruttoria“ durch das „Piccolo Teatro di Milano“ in der Spielzeit 1967*. In: Theaterarchiv des „Piccolo Teatro“ in Milano.
- Puecher, Virginio: *Teatro e politica*. In: I PROBLEMI DI ULISSE. 1969. S. 82-85.
- Pullini, Giorgio: *Se l'avanguardia si sente stanca, è giunto il momento che si riposi*. 7.6.1983. In: Sipario Rosso. Cronache teatrali 1965-1997. Hrsg. von Maria Da Rif und Piero Luxardo. Milano 1998. S. 527-530.
- Pullini, Giorgio: *Un tragico documento al Verdi*. In: IL RESTO DEL CARLINO. 3.6.1967.
- Punzo, Armando: *L'inventato/ Quando va in scena l'attore detenuto*. In: LA NOTTE. 2.2.1994.
- Quadri, Franco: *Franco Enriquez e Compagnia del quattro*. In: La politica del regista. Il teatro 1967-1979. Milano 1980. S. 193.
- Quadri, Franco: *Avanguardia in cerca di sé*. In: SCENA. 3/4. 1976. S. 22.
- Quadri, Franco: *Giancarlo Sepe*. In: „La politica del regista“. Il Teatro 1967-1979. Milano 1980. S. 500-501.
- Quadri, Franco: *Il Marat-Sade esce dal carcere*. In: LA REPUBBLICA. 19/20.12.1993.
- Quadri, Franco: *L'Avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*. Torino 1977.
- Quadri, Franco: *Nel buio di Auschwitz*. In: LA REPUBBLICA. 5.2.1995.
- Quadri, Franco: *Nell'inferno dell'Olocausto*. In: LA REPUBBLICA. 26.4.1997.
- Quadri, Franco: *Rivoluzione e libertà nel manicomio criminale*. In: LA REPUBBLICA. 24.7.1993.
- Quattrocchi, Luigi: *Prima teatrale d'eccezione a Berlino Ovest*. In: TERZO PROGRAMMA. Nr. 3. Torino 1964. S. 342.
- R. P.: *Fra i passanti di piazza Duomo recita in tedesco*. In: CORRIERE DELLA SERA. 14.5.1975.
- R. S.: *Apri il Piccolo con „Marat-Sade“*. In: L'EUROPA-Milano. 12.10.1967.
- R.: *Saga grottesca e amara di personaggi emblematici*. In: IL LAVORO-Genova. 23.11.1967.
- Raboni, Giovanni: *Sipario, entra la rivoluzione*. In: CORRIERE DELLA SERA. 3.2.1994.
- Radice, Giovanni Lombardo: *Colloquio dei tre viandanti*. In: SIPARIO. Nr. 323. April 1973. S. 38.
- Radice, Raul: *„Cantata di un mostro lusitano“*. In: CORRIERE DELLA SERA. 26.3.1969.
- Radice, Raul: *„Marat-Sade“ di Weiss in scena al Piccolo Teatro*. In: CORRIERE DELLA SERA. 23.11.1967.
- Radice, Raul: *La lunga „via crucis“ del signor Mockinpott*. In: CORRIERE DELLA SERA. 23.10.1973.
- Radice, Raul: *‘Titel unleserlich’*. In: CORRIERE DELLA SERA. 20.11.1966.

- Raimondo, Mario: *L'Istruttoria di Weiss rito civile della comunità*. In: LA FIERA LETTERARIA. 16.3.1967. S. 12.
- Raimondo, Mario: *La lezione di Auschwitz sulle scene italiane*. In: AVANTI!-Roma. 27.11.1966.
- Raimondo, Mario: *Nella „Cantata“ di Weiss un atto d'amore di Strehler*. In: L'EUROPA. 5.4.1969. S. 44-47.
- Raimondo, Mario: *Strehler, la sua legge è il rischio*. In: IL DRAMMA. Nr. 7. April 1969. S. 72-77.
- Rebor, Roberto: *Milano, Cantata di un mostro lusitano*. In: SIPARIO. Nr. 277. Mai 1969. S. 42.
- Rendi, Aloisio: *L'„istruttoria“ di P. Weiss inferno dei nostri giorni*. In: MONDO NUOVO. 26.2.1967.
- Righetti, Donata: *La rivoluzione ha il suo funerale*. In: IL GIORNO. 8.2.1980.
- Rigotti, Domenico: *Auschwitz: quelle ore nel lager che nessuno potrà mai dimenticare*. In: AVVENIRE. 13.12.1989.
- Rigotti, Domenico: *Il „Marat-Sade“ di Weiss nella fucina del Piccolo Teatro*. In: FENARETE. Nr. 1. 1968. S. 5-6.
- Rinaldini, Franco: *Il dio che ha fallito*. In: LA RIVISTA TRIMESTRALE. Nr. 24/25. 1966/1967. S. 656-679.
- Ripamonti, Susanna: *Detenuti-attoria „Il teatro ci regala un po' di libertà“*. In: L'UNITÀ. 1.3.1994.
- Rischbieter, Henning: *Peter Weiss*. 2. Auflage. Velber bei Hannover. 1974.
- Ritzerfeld, Helene: *Briefe an Peter Weiss vom 13.8.1965, 21.1.1969, 3.10.1969 und 11.11.1969*. In: Peter Weiss-Archiv. Akademie der Künste. Berlin.
- Rizzo, Roberto: *La zattera della Medusa*. Abano Terme 1985.
- Roberto Barbolini: *La torre è un tarocco fabbricato col „Pongo“*. In: IL GIORNALE. 17.12.1983.
- Roberto Benigni: *„Disneys Version von Pinocchio ist Betrug“*. MAGAZIN DER SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG. Nr.11. 14.3.2003. S. 18.
- Romano, Augusto: *Cabaret politico di eccellente fattura*. In: L'ITALIA. 23.10.1968.
- Ronconi, Sondrio Domenico: *Marat-Sade un'opera da meditare*. In: CORRIERE DELLA VALTELLINA. 20.1.1968.
- Ronfani, Ugo: *Dal buio della storia Napoleone*. In: IL GIORNO. 30.1.1989. S. 15.
- Ronfani, Ugo: *Dante e i „gironi“ di Auschwitz*. In: GAZZETTA DEL POPOLO. 26.4.1966.
- Ronfani, Ugo: *Marat Sade di Peter Weiss*. In: IL DRAMMA. Nr. 361. 1966. S. 87-91.
- Ronfani, Ugo: *Nella Fortezza con i prigionieri della follia*. In: IL GIORNO. 5.2.1994.
- Ronfani, Ugo: *Nella Torre l'umanità si spegne*. In: IL GIORNO. 25.5.1986.
- Ronfani, Ugo: *Weiss, contabile dell'olocausto*. In: IL GIORNO. 30.1.1987.
- Rova, Giulio: *Marat-Sade di Peter Weiss*. In: IL POPOLO LOMBARDO. 9.12.1967.
- Salloch, Erika: *Peter Weiss' Die Ermittlung. Zur Struktur des Dokumentartheaters*. Frankfurt am Main 1972.
- Sanavio, Piero: *Gunilla ci parla dell'utopia di Weiss*. In: HYSTRIO. Nr. 2. 1994. S. 34.
- Sansa, Tito: *Il dramma di Peter Weiss sul Vietnam suscita accese polemiche in Germania*. In: LA STAMPA. 22.3.1968.
- Sareika, Rüdiger: *Peter Weiss' Engagement für die „Dritte Welt“*. In: Peter Weiss. Hrsg. von Rainer Gerlach. Frankfurt am Main 1984. S. 250.
- Sarno, Giovanni: *„Cantata d'un mostro lusitano“ proditorio oltraggio alla civiltà*. In: ROMA-NAPOLI. 26.3.1969.
- Sastre, Alfonso: *Colloquio scottante tra Peter Weiss e Alfonso Sastre*. In: IL DRAMMA. Nr. 1. 1972. S. 102-107.
- Satre, Jean Paul: Vorwort. In: *„Die verdammten der Erde“* von Frantz Fanon. Übs: Traugott König. Frankfurt am Main 1968. S. 7-26.
- Savioli, Aggeo: *Ad Auschwitz con Pasolini*. In: L'UNITÀ. 28.5.1985.
- Savioli, Aggeo: *Contro il razzismo d'ogni giorno e il colonialismo d'ogni Paese*. In: L'UNITÀ. 26.3.1969.
- Savioli, Aggeo: *Ecco la società crea il Lager*. In: L'UNITÀ. 25.4.1967.
- Savioli, Aggeo: *Rivoluzione fra le sbarre*. In: L'UNITÀ. 24.7.1993.
- Scabia, Giuliano: *Teatro nello spazio degli scontri*. Roma 1974.
- Scabia, Giuliano: *La comunicazione teatrale, ovvero il segreto del pomodoro rosso*. In: RENDICONTO. Nr. 26/27. Hrsg. von Roberto Roversi. Januar 1974.
- Schacherl, Bruno: *„Normalità“ di Auschwitz*. In: RINASCITA. 10.3.1967.
- Schacherl, Bruno: *La scelta politica di Giorgio Strehler*. In: RINASCITA. 28.3.1969. S. 25.
- Schacherl, Bruno: *Lo spazio politico del teatro dell'Italia degli anni settanta*. In: I PROBLEMI DI ULISSE. Juli 1969. S. 57-64.
- Schacherl, Bruno: *Marat-Sade al Piccolo*. In: RINASCITA. Nr. 46. 24.11.1967. S. 29.

- Schreibmaschinenseite (1) zu der Inszenierung „*Mockinpott*“ durch das „Teatro della Convenzione“ aus dem Archiv des Centro Stabili Torino, ohne weitere Angaben, vermutlich aus dem Jahr 1977.
- Schulz, Genia: *Der Tod in den Texten von Peter Weiss*. In: MERKUR 43/2. 1989. S. 1048-1055.
- Schumacher, Claude: *Staging the Holocaust. The Shoa in Drama and Performance*. Cambridge 1998.
- Sciaba, Giuliano: *Teatro politico o lotta politica*. In: GIOVANE CRITICA. 19. 1968/69. S. 108-111.
- Scualti, Mario: *Weiss, il racconto è dolore nella lunga notte dell'umanità*. In: L'UNITÀ. 31.1.1987.
- Secchi, Lia: *Il tema del Vietnam nel teatro politico di Peter Weiss*. In: SIPARIO. Nr. 264. 1968. S. 22-23.
- Seelmann-Eggebert, Ulrich: *Sadismo e vampiri sotto il segno di Artaud*. In: SIPARIO. Nr. 223. November 1964. S. 19.
- Siciliano, Enzo: *Weiss, grande ispiratore di registi*. In: CORRIERE DELLA SERA. 12.5.1982.
- Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Hamburg 1968. S. 175. f. Erstdruck. In: PARTISAN REVIEW 32. 1965.
- Sormani, Laura: *Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen. Interpretationen zu Werken von Peter Weiss, Rainer Werner Fassbinder, Thomas Bernhard und Botho Strauß*. Übs. Mark W. Rien. Frankfurt am Main 1998.
- Statistik mit Aufführungszahlen und -orten aus dem Archiv des „Teatro Stabile di Torino“ zu der Inszenierung von „*Mockinpott*“ durch das Teatro della Convenzione. 1978.
- Stäuble, Antonio: *Cantata di un mostro lusitano*. In: COOPERAZIONE BASEL. 23.8.1969.
- Stäuble, Antonio: *Marat-Sade al Piccolo Teatro di Milano*. In: COOPERAZIONE-BASEL. 20.1.1968.
- Stefanile, M.: *L'Istruttoria*. In: IL MATTINO. 19.4.1967.
- Stoa, Davide: „*Cantata*“ per chi vuol sentire. In: ANTAOCHI! Herbst 1969. S. 22.
- Stone, Michael: *Die Verfolgung des Jacques Roux. Premiere in der Zone. Marat von Peter Weiss im Volkstheater Rostock*. In: CHRIST UND WELT. 9.4.1965.
- Strehler, Giorgio: *Aufzeichnungen von 1967 zur Inszenierung von „L'Istruttoria“ im „Piccolo Teatro“ in Milano*.
- Strehler, Giorgio. *Für ein menschlicheres Theater*. Hrsg. und übs. v. Sinah Kessler. Frankfurt am Main 1977.
- Strehler, Giorgio, In: Fabbio Battistini: *Giorgio Strehler*. Roma 1980.
- Strehler, Giorgio: *Lettere al direttore*. In: L'ASTROLABIO. 13.4.1969. S. 34.
- Strehler, Giorgio: *Notizen zur Inszenierung von „Canto per un mostro lusitano“*. 1968/69. In: Archiv des „Piccolo Teatro“ in Milano. 20 Seiten.
- Strehler, Giorgio: *Per un teatro umano*. Hrsg. von Sinah Kessler. Milano 1974.
- Strehler, Giorgio: *Un cadavere nella stiva*. In: Programmheft zur Inszenierung von „Canto per un mostro lusitano“ durch das „Piccolo Teatro di Milano“ in der Spielzeit 1969. In: Archiv des „Piccolo Teatro di Milano“. S. 18-24.
- Sucher, C. Bernd. (Hrsg.): *Theaterlexikon*. Völlige neubearbeitete und erweiterte 2. Aufl. München 1999.
- Surchi, Sergio: *I peccati del mostro lusitano*. In: NAZIONE-FIRENZE. 27.5.1969.
- Taibon, Mateo: *Luigi Nono und sein Musiktheater*. Wien, Köln, Weimar 1993.
- Talarico, Vincenzo: *Un trionfale successo per „Marat-Sade“ di Weiss*. In: MOMENTO-SERA-Roma. 23.11.1967.
- Talarico, Vincenzo: *Una specie di „Lusiadi“ alla rovescia il „Mostro“ di Peter Weiss*. In: MOMENTO-SERA-Roma. 26.3.1969.
- Tarantini, Nadia: *Scene da un'Istruttoria agghiacciante in TV la Auschwitz di Peter Weiss*. In: L'UNITÀ. 24.4.1997.
- Tedesco, Dino: *Auschwitz, lezione di storia*. In: CORRIERE DELLA SERA. 23.3.1995.
- Teranova, Rosalba e Nava, Anna: *Peter Weiss, Strehler e il fantoccio lusitano*. In: TERZO MONDO. Juli 1969. S. 84-85.
- Terron, Carlo: *Bonaventura alla rovescia*. In: LA NOTTE. 22.10.1973.
- Terron, Carlo: *Canta stonando il mostro*. In: TEMPO-Milano. 17.5.1969.
- Terron, Carlo: *La vittoria del Marchese*. In: LA NOTTE. 23.11.1967.
- Terron, Carlo: *Sono tempi lieti per il marchese De Sade*. In: TEMPO-Milano. 12.12.1967.
- Terron, Carlo: *Un musical di denuncia*. In: RIVISTA RAI-Torino. Mai/Juni 1969. S. 44-45.
- Terruggia, A. M.: *Marat-Sade*. In: ROCCA ASSISI. 1.1.1967. S. 61.
- Tian, Renzo: „*Marat-Sade*“ teatro nel teatro. In: IL MESSAGGERO. 23.11.1967.
- Tian, Renzo: *Arriva al Palazzo dei congressi „L'Istruttoria“ di Peter Weiss*. In: IL MESSAGGERO. 25. oder 19.4.1967.
- Tian, Renzo: *L'incubo rivoluzionario*. In: IL MESSAGGERO-Roma. 28.3.1980.

- Tian, Renzo: *La prima „fiaba“ di Peter Weiss*. In: IL MESSAGGERO. 23.2.1977.
- Tian, Renzo: *Strehler dalla polemica alla poesia*. In: IL MESSAGGERO. 26.3.1969.
- Tian, Renzo: *Teatro, Negro Ensemble*. In: IL MESSAGGERO. 24.5.1969.
- Tomasini, Renato: *L'evasione lusitana*. In: L'ASTROLABIO. 6.4.1969. S. 31-33.
- Toni, Roberto: „*Per un Teatro del decentramento*“. In: Programmheft zur Inszenierung „La Corte della stella“ von Frans Xaver Kroetz durch das „Teatro della Convezione“ aus Florenz in der Spielzeit 1973/74.
- Trifiletti, Aldo: „*L'istruttoria“ di Weiss: atto d'accusa senza appello*. In: LA VOCE REPUBBLICANA. 21.4.1967.
- U. S.: *Gli innumerevoli guai del signor Mockinpott*. In: IL MESSAGGERO. 30.4.1977.
- Ugo Volli: *Che mondo orribile è meglio dormire*. In: LA REPUBBLICA. 17.12.1983.
- Urbano, Francesco: „*L'istruttoria*“, *viaggio nelle crudeltà dei lager*. In: FOGGIA-SERA. 26.3.1999.
- V. b.: *Ha sprecato tonnellate di talento*. In: OGGI ILLUSTRATO. 14.5.1969.
- v. b.: *Weiss: Una lucida testimonianza*. In: OGGI. 7.12.1967.
- V. T.: *Il „Mostro lusitano“ con la pelle nera*. In: MOMENTO SERA-Roma. 25.5.1969.
- V. T.: *L'orrore della violenza in „Notte con gli ospiti“*. In: CARLINO SERA. 26.10.1968.
- Valdini, Guido: *Scompare Sade per dar posto ai fantasmi*. In: L'ORA-Palermo. Juni 1975.
- Valenti, Antonio: *Fra avanguardia e retroguardia il teatro-tipo di „Ricerca tre“*. In: GIORNALE DI BRESCIA. 19.5.1974.
- Valenti, Antonio: *Le lunghe e dure tribolazioni del signor Mockinpott di Weiss*. In: GIORNALE DI BRESCIA. 4.5.1974.
- Valentini, Claudio: *Muore un grande regista nasce un „rivoluzionario“*. In: LA LUNA SERA-Roma. 27.3.1969.
- Vallauri, Carlo: *La prosa a Roma*. In: RIDOTTO-Roma. Juni 1969. S. 20-22.
- Vecchi, Massimo: *Il canto del inferno*. In: VITA. 5.1.1967. S. 44-45.
- Verdone, Mario: *Peter Weiss fra „L'Istruttoria“ e „Marat/Sade“*. In: BIANCO E NERO. Nr. 6. 1967. S. 230-234.
- Vice: *Discorso sul Vietnam*. In: MOMENTO SERA-Roma. 3.2.1973.
- Vice: *L'uomo schiacciato dalla sua protesta*. In: L'ESPRESSO SERA-Catania. 6.3.1974.
- Vice: *Le pene del signor Mockinpott*. In: LA STAMPA. 21.7.1973.
- Vice: *Marat-Sade*. In: IL MESSAGGERO. 1.12.1973.
- Vice: *Teatro nel teatro in „Marat-Sade“ di Weiss*. In: IL TEMPO. 26.5.1967.
- Vicentini, Claudio: *La teoria del teatro politico*. Firenze 1981.
- Vinaver, Steven: *Il Marat/Sade di Peter Brook*. In: SIPARIO. Nr. 230. 1965.
- Virdia, Ferdinando: *Il „Mostro lusitano“ di Weiss parodia e denuncia del colonialismo*. In: LA VOCE REPUBBLICANA-Roma. 26.3.1969.
- Vogt, Jochen: *Peter Weiss*. Reinbeck bei Hamburg 1987.
- Weidauer, Friedemann: *Beteiligter Beobachter, beobachteter Beteiligter. Hans Magnus Enzensberger: Essay zur „Dritten Welt“*. In: Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 8: Schriftsteller und „Dritte Welt“. Hrsg. von Paul Michael Lützel. Thübingen 1998. S. 32-48.
- Weinreich, Gerd: *Die Ermittlung. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. Frankfurt am Main 1983.
- Weiss, Peter und Enzensberger, Hans Magnus. *Eine Kontroverse*. In: KURSBUCH 6. Frankfurt am Main 1966. S. 165-176.
- Weiss, Peter. *Cantata del fantoccio Lusitano, Notte con Ospiti*. Übs: Giovanni Magnarelli. Torino 1968.
- Weiss, Peter: *Marat/Sade*. Frankfurt am Main 1963.
- Weiss, Peter: *Congedo dai genitori*. Übs: Francesco Manacorda. Torino 1965.
- Weiss, Peter: *Das Material und die Modelle, Notizen zum dokumentarischen Theater*. In: THEATER HEUTE. Velber bei Hannover. 3/1968.
- Weiss, Peter: *Die Ermittlung*. Frankfurt am Main 1991.
- Weiss, Peter: *Discorso sulla genesi e sullo svolgimento della lunghissima guerra di liberazione del Viet Nam, quale esempio della necessità della lotta armata degli oppressi contro i loro oppressori, come della volontà degli Stati Uniti d'America di annullare i fondamenti della rivoluzione*. Übs. Ippolito Pizzetti. Torino 1968.
- Weiss, Peter: *Gesang vom Lusitanischen Popanz*. Frankfurt am Main 1974.
- Weiss, Peter: *Gesang vom Lusitanischen Popanz*. In: THEATER HEUTE. Heft 6. Velber bei Hannover 1967.
- Weiss, Peter: *Gespräch über Dante*. In: DUEMILLA. 1/3.1965.



- Weiss, Peter: *I come out of My Hiding Place. Rede in englischer Sprache gehalten an der Princeton University USA am 25. April 1966.* In: Über Peter Weiss. Hrsg. von Volker Canaris. Frankfurt am Main 1970. S. 9-14.
- Weiss, Peter: *Il colloquio dei tre viandanti.* Übs. Francesco Manacorda. Torino 1969.
- Weiss, Peter: In: *Materialien zu Peter Weiss' „Marat/Sade“.* Zsgest. von Karlheinz Braun. Frankfurt am Main 1967.
- Weiss, Peter: *L'Istruttoria.* Übs. Giorgio Zampa. Torino 1966.
- Weiss, Peter: *La persecuzione e l'assassinio di Jean Paul Marat rappresentata dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del Marchese di Sade.* Übs. Ippolito Pizzetti. Torino 1967.
- Weiss, Peter: *Notizbücher 1960-1971.* 2 Bände. Frankfurt am Main 1982.
- Weiss, Peter: *Notizbücher. 1971-1980.* Frankfurt am Main 1981.
- Weiss, Peter: *Notizen zum dokumentarischen Theater.* In: Peter Weiss: *Rapporte.* Frankfurt am Main 1968. S. 103 f.
- Weiss, Peter: *Notizen zum dokumentarischen Theater.* In: *Rapporte 2.* Frankfurt am Main 1971.
- Weiss, Peter: *Offener Brief an den Tschechoslowakischen Schriftstellerverband.* In: *Rapporte 2.* Frankfurt 1971. S. 78 f.
- Weiss, Peter: *Rapporte.* Frankfurt am Main 1968.
- Weiss, Peter: *Tre atti unici. La torre, L'assicurazione, Come il signor Mockinpott è liberato dal dolore.* Übs. Giovanni Magnarelli. Torino 1975.
- Weiss, Peter: *Viet Nam Diskurs.* Frankfurt am Main 1967.
- Weiss, Peter: *Vietnam!* In: *Rapporte 2.* Frankfurt am Main 1971. S. 51-62.
- Weiss, Peter: *Werke in 6 Bänden.* Frankfurt am Main 1991.
- Wilcock, Rodolfo: *Come sfruttare gli sfruttati.* In: SIPARIO. April 1969. S. 31.
- Wöhl, Jürgen: *Intertextualität und Gedächtnisstiftung. Die „Divina Commedia“ Dante Alighieris bei Peter Weiss und Pier Paolo Pasolini.* Frankfurt am Main 1997.
- Zago, Roberto: *„Cantata di un Mostro Lusitano“.* In: PROSPETTIVE GIOVANILE. September 1969. S. 17-18.
- Zampa, Giorgio: *Chi ci salverà da Peter Weiss.* In: FIERA LETTERARIA-Roma. 8.8.1968.
- Zampa, Giorgio: *I quattordici punti.* In: LA FIERA LETTERARIA. 4.4.1968.
- Zampa, Giorgio: *Tenero come Paggio Fernando.* In: LA FIERA LETTERARIA-Roma. Nr. 45. 7.12.1967. S. 27.
- Zocaro, Ettore: *Notte con ospiti al „Flaiano“.* In: MOMENTO SERA-Roma. 31.3.1977.
- Zucchi, Ruggero: *„Cantata di un mostro lusitano“.* In: IL MASSIMO. Juli 1969.
- Zuccotti, Susan: *Il Vaticano e l'Olocausto in Italia.* Milano 2001.