

«Das besondere Licht dieser Sonne»: A colloquio con Roberto Ciulli

Das Gespräch führten Ulrike Haß und Guido Hiß

Roberto Ciulli, 1934 in Mailand geboren, schloss sein Studium der Philosophie an der Universität Pavia bei Prof. Remo Cantoni mit einer Promotion über Hegel ab. Mit 26 Jahren gründete er in Mailand das Theater *Il Globo*. Seine Theaterarbeit in Deutschland begann er am Deutschen Theater in Göttingen. Er arbeitete als Regisseur am Düsseldorfer Schauspielhaus, am Staatstheater Stuttgart, an der Freien Volksbühne Berlin, am Bayrischen Staatsschauspiel München und bei den Bühnen der Stadt Köln, wo er viele Jahre Schauspielregisseur war. Ciulli hebt sich von anderen Regisseuren durch sein Work-in-Progress Verfahren ab, das sich durch die Improvisationsarbeit und den Erfahrungsaustausch mit den Schauspielern auszeichnet. Er inszenierte, neben anderen, Stücke der Dramatiker Samuel Beckett, Federico García Lorca, Ödön von Horváth, Georg Büchner, Anton Tschechow und William Shakespeare.

1981 gründete er zusammen mit dem Dramaturgen Helmut Schäfer und dem Bühnenbildner Graf-Edzard Habben das Mülheimer Theater an der Ruhr. Seit seiner Gründung sucht und fördert das Theater an der Ruhr die multikulturelle Begegnung: Roberto Ciulli entwickelte mit seinem Ensemble ein einzigartiges Austauschprogramm, an dem sich mehr als dreißig Länder beteiligen. Ein Höhepunkt dieses Kulturaustausches war 2002 Ciullis Inszenierung von García Lorcas Frauentragödie *Bernarda Albas Haus*, die er in Teheran mit iranischen Schauspielerinnen in persischer Sprache einstudierte. Für sein künstlerisches Schaffen und sein humanistisches Engagement erhielt Roberto Ciulli im In- und Ausland zahlreiche Auszeichnungen, unter anderem den Preis des Kritikerverbandes, 1988, das Bundesverdienstkreuz, 1996, den Preis für Theaterkunst und interkulturelle Verständigung des Landes Iran, 1999, den Preis der Hiroshima-Foundation Stockholm, 2002. Zum Ehrenbürger des Ruhrgebiets wurde Ciulli 2005 vom Verein Pro-Ruhrgebiet ernannt. Im September 2006 wurde ihm der Preis des Kulturrat NRW für besondere Verdienste in der Kulturpolitik verliehen. Das Gespräch mit Roberto Ciulli fand am 29.7.2008 in Mülheim an der Ruhr statt.

Guido Hiß. In der letzten Spielzeit haben Sie Eduardo De Filippo inszeniert. Drei Premieren an drei Abenden hintereinander: *Verrückt*, ein Stück aus den 1920er Jahren, *Diese Gespenster* aus den 1940er Jahren und *Die Kunst der Komödie* aus den 1960er Jahren. Drei Stücke, aber dennoch keine Trilogie, sondern eher eine Art Werkschau dieses berühmten, kritischen Autors, der tief in der komödiantischen Tradition Italiens verwurzelt ist und in Deutschland unverständlicherweise kaum bekannt ist. Welche Rolle spielt die komödiantische Tradition in Ihrer Arbeit?

Roberto Ciulli

Es ist kein Zufall, dass wir uns entschieden haben, drei Komödien von De Filippo zu spielen. Er prägte in den letzten 100 Jahren das Theater, die Literatur und den Film Italiens. Es ist die Zeit meiner Jugend, die meiner Generation und die der Generation davor.

Der Neorealismus erscheint ohne die Inspiration durch De Filippo undenkbar. Er nahm die soziale Realität in seine Stücke auf. Dies war eine der Voraussetzungen, die den Neorealismus mit ermöglichten.

Es geschieht immer wieder, dass sich das Theater mit dem Status quo einer Gesellschaft arrangiert. Es wird ein Theater der Reichen, der Noblen, der Politiker oder der sozialen Gewinner. So erreicht man einen Punkt, an dem jemand, der die Subkultur zurück ins Theater holt, jemand, der sich mit den Fragen und Problemen der Nicht-Privilegierten auseinandersetzt, unverzichtbar wird.

Man könnte die Geschichte des Theaters überhaupt aus diesem Blickwinkel erzählen. De Filippo ist für das italienische Theater, aber auch für das europäische Theater – würde man ihn kennen – derjenige, der das in der Zeit des aufkommenden Faschismus genau verstanden hat. Und das, obwohl er in Rom war, denn Rom bot auch während des Krieges eine Möglichkeit, Theater zu spielen. De Filippo war ein Gegner des Faschismus, aber kein aktiver Kommunist wie zum Beispiel Visconti. Er hat nie einer Partei angehört, aber er hat schon Ende der 1930er Jahre ein Theater gespielt, das das Gegenteil von dem war, was die Regierung und das Publikum verlangten. Das Publikum, die Leute in Uniform, wollten das große, romantische Italien feiern. Auf der Bühne sahen sie bei De Filippo das Elend der Menschen, den Hunger, das Proletariat, das Subproletariat.

De Filippo ist der absolute Inbegriff einer gewissen *italianità*. Fellini hat ein paar schöne Zeilen anlässlich des Todes von De Filippo darüber geschrieben.

«Wenn Eduardo, Peppino und Titina in Rom gastierten, ging ich zu ihren Vorstellungen wie man zu einer besonders raren Verabredung geht, um dem wunderbaren Orchesterspiel beizuwohnen, das sie mit den anderen ausgezeichneten Schauspielern des Ensembles vollbrachten. Zu den De Filippo zu gehen, glich einem Fest; es bedeutete, sich einen besonders angenehmen Nachmittag oder Abend zu schenken, sowie an einer authentischen Reise durch die *italianità* teilzunehmen. Ich war voller Dankbarkeit für diese drei Schauspieler, einer Dankbarkeit, die man nur Menschen gegenüber erweist, die Gutes tun. Sind die De Filippo etwa keine Wohltäter der Menschheit, wie Totò einer war, wie all die es sind, die es vermögen, uns zu zerstreuen, um uns durch Lachen einen Augenblick der Befreiung zu schenken? [...] Nach der Vorstellung besuchte ich Eduardo in seiner Garderobe und teilte ihm meinen Eindruck mit: es sei mir, als ob ich einen alten Film gesehen hätte, geheimnisvolle, verborgene Bilder, ohne Ton, die wie die Komödie durch diese hypnotische Darstellungsform profitiert hätten. Eduardo hörte schweigend zu, lächelte mit dem Selbstbewusstsein derer, die über ihren eigenen Wert Bescheid wissen. [...] Wenn Eduardo die Bühne betritt, beschwört er eine Art leichten, magischen Schwindelgefühls, so dass wir nicht einmal wissen, ob er auf der Bühne steht, oder ob wir es sind, die ihn in uns tragen.» (Federico Fellini: *Hommage an Eduardo De Filippo*. Aus dem Italienischen von Francesca Spinazzi)

Ulrike Haß. Wie sind Sie eigentlich zu De Filippo gekommen?

Ciulli

Es ist vielleicht nicht zufällig, dass ich heute völlig in das deutsche Theater integriert bin und einen Weg genommen habe, auf dem ich meine Sprache verändert habe.

Heute denke ich deutsch, in der deutschen Sprache fühle ich mich zuhause. Ich habe sogar eine Distanz zu der italienischen Sprache aufgebaut und bevorzuge die deutsche Sprache, um mich auszudrücken. Wenn wir tiefer gehen, brauchen wir die deutsche Sprache. Ich mag die italienische Sprache nicht im Theater. Sie ist künstlich und artifiziell. De Filippo arbeitete grundsätzlich mit dem neapolitanischen Dialekt. Seine Sprache ist nah an der sozialen Realität. Außerdem ist De Filippo ein wichtiger Referenzpunkt für mich gewesen und ist es noch, als Person und in moralischer Hinsicht, aber auch für mich als Theaterdirektor, als Regisseur, als Schauspieler. Immer wieder versuche ich, De Filippo dem europäischen Publikum näher zu bringen.

Haß. Warum mögen Sie die italienische Sprache nicht im Theater?

Ciulli

Es ist die Artifizialität, die mich stört. Auf der italienischen Bühne hat sich eine Sprache etabliert, die versucht, durch eine besondere Behandlung der Vokale (Akzentuierung) an das Toskanische anzuknüpfen, und damit beansprucht sie den Rang des Hochitalienisch, obwohl außer den Schauspielern niemand diese Sprache spricht.

Aber es gibt einen noch tieferen Grund. Und jetzt wage ich mich in einen Bereich vor, in dem mir sicherlich widersprochen wird. Viele italienische Linguisten und Professoren werden meinen Ansichten zu diesem Thema nicht zustimmen, und das zu Recht. Sehr vereinfacht gesagt: Man muss sich fragen, was man von einer Sprache verlangt. Ich meine, dass die deutsche Sprache im Theater den Vorzug hat, dass sie sprachlich sehr präzise Empfindungen und Zustände formulieren kann. Büchner zum Beispiel ist meines Erachtens kaum in die italienische Sprache zu übersetzen, ebenso wenig Kleist. Und das ist der heikle Punkt: Die italienische Sprache reduziert sich selbst, weil jene spezifische Körpersprache hinzu kommt, die gestische Eruption, die Ironie, die Facetten der Färbung. In der deutschen Sprache sind Facetten daran zu erkennen, wie ein Wort in eine Syntax eingefügt ist, ohne dass ein Ton dazu gegeben werden muss. Demgegenüber «impft» die Melodie die italienische Sprache. Ich habe über Hegel promoviert, die frühen Schriften: Es wäre ein sehr schwieriges Unterfangen, die *Phänomenologie des Geistes* nur auf Italienisch zu lesen.

Haß. Was mich daran interessiert, ist der Punkt, dass die Gebärde als Ausdrucksform auf einen Schauplatz angewiesen ist. Man muss sie sehen, sie ist öffentlich. Jetzt sagen Sie, die deutsche Sprache habe im Theater den Vorzug der Präzision und dass sie in der Sprache selbst die Gefühle fein ausdrücken kann. Denken Sie, dass eine präzise Sprache den Bildern im Theater einen anderen Freiraum lässt?

Ciulli

Körpersprache ist auch Denken... der Körper denkt. Je höher und präziser eine Sprache ist, desto höher und präziser muss die Körpersprache sein, um vielleicht schließ-

lich die Sprache weglassen zu können. Das heißt, ich komme auch zum Denken, wenn ich mit dem Körper etwas sagen, beziehungsweise denken kann und brauche dann die Sprache nicht mehr. Das ist das Ziel. Mit einer präzisen Sprache ist es viel schwieriger, das zu erreichen, aber die Qualität ist viel höher.

Dagegen ist die italienische Körpersprache zu einer beliebigen, klischierten geworden. Sie besteht aus Gesten, die im Körper «sitzen», sich wiederholen und in einer einzigen Szene für viele verschiedene Möglichkeiten und Varianten gelten können. Aber der Gestus im Körper ist eigentlich viel mehr, ist Körpersprache und die Arbeit an ihr viel interessanter in einer Sprache wie der deutschen, der russischen, vieler slawischen – ich spreche hier ausschließlich von den Sprachen, die mir bekannt sind –, als im Italienischen, das an sich bereits den Gestus mit sich führt und danach verlangt.

Hiß. Sie sind in Mailand aufgewachsen und haben dort zu einer Zeit studiert, als Giorgio Strehler seine Wiederentdeckungen der Commedia dell'Arte unternahm: Seine legendäre Inszenierung *Der Diener zweier Herren* hatte 1956 Premiere. Das Theater verdankt Strehlers Arbeit eine Art Rekonstruktion der Körpersprache der Commedia dell'Arte und ihrer besonderen Körperlichkeit. War dieser Einfluss für Sie wichtig?

Ciulli

1956 war die erste Inszenierung von Giorgio Strehler mit dem legendären Marcello Moretti als Truffaldino. Ich stand dem Piccolo Teatro sehr nahe. Bei der Gründung meines Theaters *Il Globo* im Jahr 1962 wurde ich von Giorgio Strehler und Paolo Grassi sehr unterstützt. Doch ich war kein Teil ihres Ensembles. Zu erwähnen ist, dass Klaus Michael Grüber (der vielleicht einzige wirklich große Künstler unter den Regisseuren, die das Theater hervorgebracht hat und der leider vor kurzem gestorben ist) in dem Jahr, in dem ich mich entschieden habe nach Deutschland zu kommen, Assistent von Giorgio Strehler geworden ist und später Regisseur am *Piccolo Teatro*. Eigentlich bin ich ein Quereinsteiger ins Theater: Ich habe mich nach der Promotion für das Theater entschieden.

Für mich gab es keine andere Chance, als meinen eigenen Weg zu suchen. Für das professionelle Theater galt in Italien nur die Theaterakademie in Rom. Wenn man die nicht absolviert, gibt es andere Wege, wie den von De Filippo, der schon mit vier Jahren auf der Bühne stand.

Mit meinem Theater *Il Globo* ging es mir zunächst um den Versuch, außerhalb der Stadt ein Repertoire aufzubauen und in der Banlieue von Mailand Theater für ein neues Publikum zu entwickeln. Mit klassischem Theater, Molière, Goldoni, Cervantes und der Avantgarde, Beckett, Mrozek, Ionesco bis Tardieu. Mein Theater brauchte Hilfe bei den Kostümen, der Technik. Dabei hat mir das *Piccolo Teatro* geholfen.

Aber zur Sache: Natürlich ist die Rekonstruktion der Commedia dell'Arte, die Strehler gemacht hat, ein wunderbares, qualitativ hochwertiges Theater. Aber

wenn wir das *Piccolo Teatro* und die Neuerfindung der *Commedia dell'Arte* von Strehler mit dem Theater von Eduardo De Filippo konfrontieren, stehen sich zwei Welten gegenüber.

Strehler vollzieht eher eine intellektuelle Operation, als Maßstab wählte er ein intellektuelles Publikum. Seine Operation wurde zu einem Welterfolg, während die *Commedia dell'Arte* in einem tieferen Sinn in der Zeit davor, von Eduardo und seinen Geschwistern Peppino und Titina, gemacht wurde. Die Arbeit von Eduardo ist ein lokales Phänomen geblieben, während Strehler mit einer einzigen Inszenierung der absolute Vertreter der italienischen *Commedia dell'Arte* geworden ist.

Ich möchte damit nicht die künstlerische Qualität der Inszenierungen Strehlers in Zweifel ziehen, sondern über einen sozialpolitischen Aspekt des Theaters sprechen. In dieser Hinsicht ist De Filippos Theater anders. Es meint ein anderes Publikum, eine andere Geschichte. De Filippos *Commedia dell'Arte* ist eine gegenwärtige. Keine historische, keine «wieder-gemachte», theoretische, abstrakte, artifizielle wie bei Strehler, aber dafür eine mit Typen aus seiner damaligen Zeit in Neapel. Das ist die *Commedia dell'Arte*. Strehler ist mit seiner Arbeit in die Geschichte des Theaters eingegangen. Eduardo bleibt wahrscheinlich immer draußen.

Haß. Heute ist das Theater an der Ruhr im deutschen Theater vermutlich dasjenige, das die Tradition der Komödie am weitesten entwickelt hat und in gewisser Weise auch hütet. Sehr interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Figur des Clowns / des Narren nicht beschränkt wird auf die Komödie oder ein Stück, in dem sie als Rolle vorgesehen ist, sondern zu einem Kommentar in fast allen Inszenierungen wird.

Ciulli

Ich glaube, es geht um eine Art zu sehen, um eine besondere Brille. Insofern ist die Philosophie des Clowns das Objektiv einer Kamera, durch die man die Welt sieht. Vielleicht hat das auch mit meinem Leben zu tun: Bereits in meiner Kindheit hat sich der Clown in mir festgesetzt. Schon früh musste ich erfahren, was Fremdheit bedeutet. Stets fühlte ich mich in meiner eigenen Familie als Außenseiter und war mir dessen bewusst.

Zuerst einmal physisch: Ich war der einzig Rothaarige in einer schwarzhäufigen Familie. Dann habe ich eine schwierige Kindheit erlebt, mit einem wunderbaren, nicht leiblichen zweiten Vater und einer sehr autoritären leiblichen Mutter.

Ich habe eine Art von Widerstand entwickelt. Dann die Sozialisation: Ich war von einer Mischung aus Großbürgern, Neureichen und ein bisschen Adel umgeben, bin in ihr großgeworden und habe mich dann immer stärker für die Unterprivilegierten der Gesellschaft interessiert. In diesem Zusammenhang habe ich viele Verletzungen erlebt, und ich glaube, dass all dies in mir den Clown geweckt hat. Die Welt, gegen die ich kämpfte, war zu mächtig. Deswegen der Clown. Bekanntlich lässt der König seinen Clown leben, obschon er Dinge tut und ausspricht, für die andere an den Galgen gebracht würden.

Mein Weg führte nicht direkt zum Theater, den Clown habe ich jedoch stets in mir getragen.

Später, als ich das Theater *Il Globo* gegründet habe, ist mir dies als eine Art von Brille geblieben in meinen Inszenierungen. Erst als ich angefangen habe zu spielen, mit 65 Jahren, habe ich auch damit begonnen, diesen Clown ein wenig in verschiedenen Rollen auf der Bühne zuzulassen.

Haß. Zu einer Besonderheit Ihrer Arbeit gehört ja auch die Entwicklung der Dialektik zwischen einem weißgesichtigen Clown und dem mit der roten Nase...

Ciulli

Es gibt kein einfaches Interpretieren, keinen einfachen Blick auf die Welt. Aber der rote und der weiße Clown ermöglichen einen dialektischen Blick. Immer findet man dieses Paar: Der Weiße ist der Lehrer, der Rote das Kind, das seine Lektionen nicht kennt oder umgekehrt das mächtige Kind, das seinen Lehrer zur Verzweiflung treibt.

Der Weiße ist der Polizist, der das Strafmandat verteilt, der Rote der Autofahrer, der sich windet und herauszureden versucht. Der Weiße ist die Autorität, die Macht, das Gesetz, die Intelligenz. Er ist alles, was der Kopf ist. Der Rote ist der Bauch, die Sexualität, das Chaos.

Hiß. Gibt es dieses Denken auch in den Komödien von De Filippo?

Ciulli

Dieses Denken findet man ständig in der Welt von De Filippo. Er war ein großer Clown. Er ist in dieser Welt groß geworden. De Filippo hießen die Mutter, der Vater und der Großvater mütterlicherseits. Bemerkenswert ist, dass jeder Journalist, jeder Kritiker, ganz Italien wusste, dass die drei De Filippos (Eduardo, Peppino, Titinia) uneheliche Kinder des großen Schauspielers Eduardo Scarpetta waren. Doch niemand traute sich, dies öffentlich auszusprechen. Scarpetta hatte eine schwangere Frau geheiratet. Man munkelt, dass der König von Italien diese Frau geschwängert haben soll. Vermutlich kam Scarpetta durch diese Heirat an das Geld für den Kauf eines Theaters.

Scarpetta bekam dann noch weitere drei oder vier eheliche und sechs oder sieben uneheliche Kinder. Die Mutter der De Filippos war Schneiderin in Scarpettas Theater. Sie soll sehr schön gewesen sein. Scarpetta verliebte sich in sie. Immer wenn er in die Garderobe ging, während der Proben oder zwischen den Akten, bestellte er diese Schneiderin, und um einen Grund zu haben, sie zu bestellen, riss er sich einen Knopf vom Anzug. Darum sagte man, Eduardo sei der Sohn eines abgerissenen Knopfes.

Wenn ich von Eduardo spreche, spreche ich gleichzeitig von Neapel und von Italien, weil es keine Stadt gibt, die mehr Italien ist als Neapel. Ich bin aus Mailand, und bin Neapel gegenüber eigentlich ein Fremder, obschon ich einen neapolita-

nischen Großvater mütterlicherseits habe. Die «italianità» konzentriert sich auf Neapel, vielleicht auf Grund einer ganz wichtigen Sache, nämlich des Dialekts. Es gibt keinen Dialekt, der so viele Lieder hervorgebracht hat wie der neapolitanische. Er hatte einen starken Einfluss auf die Poesie, es gibt eine große neapolitanische Poesietradition. Die Libretti einiger frühen italienischen Opern wurden im neapolitanischen Dialekt geschrieben. Überhaupt hat die italienische Oper ihre Ursprünge in Neapel. Die Stücke von De Filippo sind hauptsächlich in Neapolitanisch. Das wirft natürlich die Frage auf, warum, und was Dialekt bedeutet. Ich denke da an Dario Fo, der zu einem Schauspieler, der sich mit einem Shakespeare-Text quälte, sagte: «Wenn du wirklich verstehen willst, was du sprichst, versuch es erst einmal in deinem Dialekt zu übersetzen!» Der Dialekt ist noch näher an «den Dingen» als die Hochsprache. Das ist die Schwierigkeit für unsere Arbeit mit den Stücken De Filippos: Zu versuchen, seine Arbeit und seine Sprache in eine deutsche Sprache und damit in diese Welt zu bringen. Das ist etwas, was es in der Arbeit mit Tschechow zum Beispiel nicht gibt. Gäbe es diese Schwierigkeit nicht, wären die Stücke De Filippos wahrscheinlich ebenso bekannt in Europa wie die von Tschechow.

Haß. Die Muttersprache, der Dialekt, ist die mündliche Sprache. Danach entsteht die Hochsprache, die eigentlich Schriftsprache ist. Es gibt diesen Widerspruch: Muttersprache – Schriftsprache eigentlich doch in jeder Sprache. Wie sind Sie damit umgegangen?

Ciulli

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Sozialgeschichte des Dialekts: Die neureiche Bourgeoisie in Mailand wollte keinen Dialekt sprechen, und den Kindern wurde es verboten. Nur der richtig alte Adel wollte den Dialekt sprechen. Heute ist das alles verloren. Ich bin ohne Dialekt groß geworden, aber mit dem Dialekt von Eduardo und seinen Filmen habe ich mich lange auseinandergesetzt. Den Schauspielern erzähle ich viel davon, ich erkläre viel und übersetze, gemeinsam mit Helmut Schäfer, jede Zeile, jedes Wort. So versuchen wir eine Annäherung. Es funktioniert nicht, wenn man zum Beispiel einen Schauspieler seinen Dialekt sprechen lässt oder andere Dialekte. Man muss sich der Art des Denkens hinter dem Dialekt annähern. Es geht um den Geist, den Humor, die Mentalität, die zum Vorschein kommen müssen. Ich glaube, dass wir mit der Trilogie von De Filippo schon sehr weit gekommen sind. Interessant ist in diesem Zusammenhang, was De Filippo über diese Frage in einem Interview sagte:

«Ich kann in Neapolitanisch meine Gedanken besser ausdrücken als in Italienisch. Und das Neapolitanische kann man zum Beispiel besser ins Englische übersetzen als das Italienische. Das Neapolitanische trägt das alte Griechenland auf seinen Schultern. Ich würde nie das Neapolitanische aufgeben – für keine Version des Italienischen. Sehen Sie mich an: Das Neapolitanische ist universell.»

Hiß. Wenn man die Inszenierungen dieser Stücke De Filippos anschaut, geht es eigentlich auch immer um die Frage, und das macht vielleicht das Philosophische dieser Dramen aus, was Realität und was Spiel ist. Alle drei Dramen hebeln gesicherte Grenzen aus...

Ciulli

Auf Ihre Frage gibt es auch eine Antwort der Literaturwissenschaft, die einen Einfluss von Pirandello auf De Filippo sieht. Aber De Filippo geht das Thema Realität und Spiel wesentlich konkreter an. Ihn interessiert die Frage, wie viel Realität das Theater verträgt und wie viel Magie die Realität aushält.

Hiß. Aber woher kommt bei De Filippo diese starke Frage danach, was Realität ist? Sie ist doch in jedem Stück präsent?

Ciulli

Einerseits kommt sie aus einer sehr schmerzlichen Biographie, aus seinem Leben. Er war ein uneheliches Kind, teilte dieses Geheimnis mit seiner Mutter. Sein Leben war gezeichnet durch den Verlust geliebter Menschen; seine Schwester, seine Tochter, seine Frau starben früh.

Andererseits ist es aus der Kritik an einem Theater, das jeden Bezug zur Realität verloren hat, entstanden. Denken wir an das Unterhaltungstheater der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen und das Unterhaltungstheater, das aus dem Aufbau der aufkommenden italienischen Kulturindustrie hervorging. In diesem Punkt stand De Filippo auf der Seite Pasolinis. Es gab ein Theater für eine Gesellschaft, die soziale Probleme absolut nicht wahrnehmen wollte. Ein Theater der Opulenz und nicht der Inhalte. Das Theater De Filippos ist also als Protest gegen diese Unterhaltungsindustrie zu verstehen.

Bei dem Versuch, diese Frage zu ergründen, hat De Filippo seine Sprache immer mehr reduziert. Er hat mit einer absoluten Konzentration ein Theater gepflegt, das sich auf ein Minimum reduzierte.

Hiß. Meinen Sie die Substanz des Spielens?

Ciulli

Genau das. Alles, was er geschrieben hat, steht eng in Beziehung zu seinem Leben, auch wenn seine Stücke nicht unbedingt autobiographisch sind. Man darf nicht vergessen, wenn man von ihm spricht, dass er zuerst Schauspieler und dann Autor war. Ich habe ihn, als er vielleicht so um die 60 Jahre alt war, gesehen. Sein Gesicht war so mager, dass die Knochen heraustraten. Er hatte diese riesigen Augen, und man fühlte eine ungeheure Ernsthaftigkeit. Sein Charisma war in gewissem Sinne böse, unsympathisch und alles andere als allgemein menschlich. Er strahlte eine ungeheure Härte aus. Bringt ein Schauspieler den Tod mit auf die Bühne, dann spürt man eine starke Spannung im Raum. Und diese Spannung empfand man bei ihm schon,

als er noch sehr jung war. Egal in welcher Situation, wie komisch sie auch war, mit Eduardo kam der Tod auf die Bühne. Er verbreitete die Atmosphäre des Todes, dass war es wohl, was sein Charisma ausmachte.

Haß. Eine Frage zum Abschluss: Außer De Filippo, wo ist ihre persönliche (italianità) geblieben?

Ciulli

Ich vermisse nichts, aber eine Sache ist geblieben. Etwas, das nicht mit 'rübergegangen ist von Italien nach Deutschland, und das ist das besondere Licht dieser Sonne. Es ist nicht die Sprache, die mir fehlt. Das Licht, das sich mir in meiner Kindheit eingeprägt hat, fehlt mir und dadurch auch andere Bilder. Manchmal muss ich unbedingt wieder in dieses Licht eintauchen. Zum Glück muss ich zu diesem Zweck nicht immer nach Italien reisen. Ich kann als Regisseur die Sonne in den dunklen Räumen des Theaters scheinen lassen.

Und dann gibt es noch etwas Zweites. Ich bin weniger von der Literatur geprägt worden, eher vom Film. Meine Welt war der Film und meine Literatur ist der Film, der italienische Film.

Selbstverständlich gibt es auch eine Reihe von Schriftstellern, die meine Italianità geprägt haben. Ebenso stark wie De Filippo hat Elsa Morante auf mich gewirkt. Sie ist für mich die absolut größte Schriftstellerin des 20. Jahrhunderts, *La Storia* der Roman des Jahrhunderts. Es ist der Roman, der genau den kulturellen Riss, der durch den 8. September 1943 zwischen Italien und Deutschland entstand, beschreibt. Auch für Deutschland ist er wichtig, für den Bezug zwischen beiden Ländern, Kulturen. Am Anfang des Romans gibt es eine Vergewaltigung durch einen deutschen Soldaten, aus der ein Kind entsteht. Elsa Morante erzählt die Geschichte dieses Kindes, die im zweiten Weltkrieg beginnt, bis zum Jahr 1968.

Also meine (italianità) = De Filippo + Elsa Morante.

Besonders heute, wo das Theater sich schon wieder in einem repräsentativen Raum bewegt und so seine politische, gesellschaftliche Rolle verliert, ist die Haltung von einem Theatermenschen wie De Filippo und einer Schriftstellerin wie Elsa Morante: (reiner Oxygeno).



Thomas Stauder

Wege zum sozialen Engagement in der romanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts

Aragon, Éluard – Hernández,
Celaya – Pavese, Scotellaro

Am Beispiel von Louis Aragon, Paul Éluard, Miguel Hernández, Gabriel Celaya, Cesare Pavese und Rocco Scotellaro zeigt diese Untersuchung aus komparatistischer Perspektive, unter welchen Umständen sich in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts in Frankreich, Spanien und Italien viele bedeutende Dichter von der für die moderne Lyrik seit dem Ende des 19. Jahrhunderts charakteristischen Dunkelheit in Thematik und Stil verabschiedeten, um auf diese Weise gesellschaftliche Verantwortung zu übernehmen. Der typologische Vergleich analysiert die Motivationen, Gegenstände und Formen der sozial engagierten Lyrik vor dem Hintergrund der faschistischen Bedrohung für das europäische Geistesleben, die ihren Höhepunkt während des Spanischen Bürgerkriegs und des Zweiten Weltkriegs erreichte.

Aus dem Inhalt: Aragons Trennung vom Surrealismus durch das zur Revolution aufrufende Gedicht „Front Rouge“ (1930) – Éluards erstes politisches Gelegenheitsgedicht aus Anlass des Spanischen Bürgerkriegs („Novembre 1936“) – Hernández'

Abschied von katholischer Hermetik im Zeichen von Vitalismus und Kommunismus („Sonreïdme“, 1935) – Celayas Weg über den Existentialismus zur „poesía social“ (ab 1951 in *Lo demás es silencio*) – Paveses Versuch der Öffnung gegenüber der Gesellschaft in der ersten Hälfte der 30er Jahre (*Lavorare stanca*, erschienen 1936) – Scotellaros Kampf für seine süditalienische Heimat in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg (in der Sammlung *È fatto giorno*).

„C'est un bel ouvrage que nous propose Thomas Stauder; [...] le spécialiste de littérature française, espagnole et italienne nous livre un « essai comparatif » des chemins vers l'engagement social qu'ont empruntés six poètes majeurs des années 30 et 40. [...] Thomas Stauder fait référence aux toutes dernières théories et technologies de la Littérature Comparée [...]: Histoire, biographie, historiographie, évolution de la pensée et position dans la société, mais aussi chronologie des œuvres, choix et évolution des thématiques comme des approches de styles en sont le corpus globalisateur. À la lumière de ces points d'observation, intertextualité, analogies et différences structurelles, croisements, influences, emprunts et rencontres sont soumis au regard rigoureux de l'auteur. [...] On l'aura compris: le travail effectué par Thomas Stauder est considérable; en témoigne encore la bibliographie qui compte près de 1300 références, pour les œuvres visitées elles-mêmes, les textes dits annexes ou secondaires, la méthodologie. [...] C'est un vrai bonheur! L'auteur utilise au mieux l'ampleur de la phrase allemande, [...] il intéresse à chaque instant le lecteur.“

Jean-Pierre Landais in *Faites entrer l'Infini*, Revue de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, 39/2005.

„Six voies vers l'engagement social, avec les motivations, la passion, les modalités, les limites de ce choix, sont tracées de façon pointilleuse. On conseille ce livre à tout le monde.“
Gian Paolo Giudicetti in *Les Lettres Romanes*, 59/2005

„Die Quantität und die Qualität der von Stauder erzielten Ergebnisse sind einzigartig. Politik und soziale Geschehnisse vernetzen sich bei ihm ideal mit den Fakten des individuellen Lebens und Schreibens. Meisterlich verquicken sich linguistische, semantische und pragmatische Analyse ebenso mit thematisch fundierter Interpretation. [...] Die Staudersche Studie erreicht das hochgesteckte Ziel in eindrucksvollem Maße.“
Annette de la Motte im *Literaturwissenschaftlichen Jahrbuch* der Görres-Gesellschaft, 47/2006

627 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-631-52146-4; € 97,50
Bestellungen bei: PETER LANG GMBH
Europäischer Verlag der Wissenschaften