

Olaf Müller

»immer über die korrekte Wiedergabe  
des Originals hinausgehen«

*Zum Nachlass von Peter Chotjewitz und zu seinen  
Übersetzungen von Giuseppe Fava und Dario Fo*

Von Peter Chotjewitz sind heute weniger die unter seinem Namen erschienenen literarischen oder essayistischen Texte bekannt als sein umfangreiches übersetzerisches Werk. Nach seinem Tod im Jahr 2010 erschienen einige seiner eigenen Romane und Erzählungen zwar noch einmal in Neuauflagen, vor allem in der Reihe Rowohlt Repertoire und im Berliner Verbrecher Verlag,<sup>1</sup> aber weitaus bekannter sind die vor allem italienischen Autorinnen und Autoren, die Chotjewitz ins Deutsche übersetzt hat. Neben dem größten Teil des Werks von Dario Fo gehören dazu Leonardo Sciascia,<sup>2</sup> Franca Magnani,<sup>3</sup> Gianni Vattimo<sup>4</sup> und Luciano Canfora.<sup>5</sup> Im deutschen Sprachraum weniger bekannt und lange Zeit auch in Italien wenig beachtet worden ist ein Autor, für dessen Übersetzung sich Chotjewitz, wie in den Marbacher Beständen dokumentiert ist, sehr eingesetzt hat, nämlich Giuseppe Fava.

Anhand der Beispiele Fava und Fo möchte ich im Folgenden Chotjewitz' übersetzerische Arbeit nachzeichnen, die immer auch mit dem Anspruch verbunden war, politisch emanzipatorische Positionen aus

- 1 *Der dreißigjährige Friede* (zuerst Düsseldorf: Claassen 1977); *Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenauge* (zuerst Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968); *Hommage à Frantek. Nachrichten für seine Freunde* (zuerst Rowohlt 1965); *Malavita. Mafia zwischen gestern und morgen* (zuerst Köln: Kiepenheuer und Witsch 1973), alle Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Repertoire 2016; im Verbrecher Verlag in Berlin ist 2014 Chotjewitz' Biografie von Klaus Croissant unter dem Titel *Mein Freund Klaus* erschienen, 2012 der postume Gedichtband *Tief ausatmen*.
- 2 Zuletzt *Der Ritter und der Tod. Ein einfacher Fall. Zwei sizilianische Kriminalromane*, übers. von Peter O. Chotjewitz, Berlin 2016.
- 3 Zuletzt: *Eine italienische Familie*, übers. von Peter O. Chotjewitz, Köln 2018.
- 4 *Wie werde ich Kommunist*, übers. von Peter O. Chotjewitz, Berlin 2008.
- 5 *Ach, Aristoteles! Anleitungen zum Umgang mit Philosophen*, übers. und mit einem Nachw. vers. von Peter O. Chotjewitz, Hamburg 2000.

Italien auch in Deutschland bekannt zu machen. In einem ersten Schritt möchte ich dazu auf der Grundlage des Marbacher Chotjewitz-Nachlasses seine Bemühungen um Giuseppe Favas *Prima che vi uccidano* im Wechselspiel zwischen Übersetzerischer Freiheit und verlegerischen und juristischen Zwängen rekonstruieren. Danach werde ich in einem zweiten Schritt, gestützt auf den im Universitätsarchiv der Goethe-Universität in Frankfurt am Main (UA, Ffm) befindlichen Chotjewitz-Teilnachlass, die Anfänge des deutschen Erfolgs von Dario Fo in den Übersetzungen von Chotjewitz und vor allem mit Chotjewitz als dem deutschen Repräsentanten und Agenten von Dario Fo und Franca Rame im deutschen Sprachraum rekonstruieren.

Zunächst zur Übersetzung von Giuseppe Favas Roman *Prima che vi uccidano*, der zuerst 1976 bei Bompiani in Mailand erschienen war: Erzählt werden aus verschiedenen Perspektiven die Überlebensversuche der ärmsten Bevölkerungsschichten Siziliens nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs angesichts der Unterdrückung und Ausbeutung, der sie durch den Zusammenschluss von Grundbesitzern, Mafia und Staat ausgesetzt sind. Fava hatte sich in seinem Heimatort auf Sizilien auch als Journalist und Theatermacher gegen die Mafia und die Verstrickungen von Großunternehmen mit der Cosa nostra engagiert und war 1984 deshalb Opfer eines Auftragsmords geworden. Chotjewitz hatte von Fava bereits einen anderen Mafiaroman, den 1975 ebenfalls bei Bompiani erschienenen Roman *Gente di rispetto*, übersetzt, der 1990 unter dem Titel *Ehrenwerte Leute* bei Beck und Glückler in Freiburg erschienen war. Für *Prima che vi uccidano* hatte er Beck und Glückler ein begeistertes, sechsseitiges Gutachten geschrieben, in dem er die Übersetzung auch dieses zweiten Titels von Fava dringend empfahl:

Insgesamt kann ich nur meinen dringenden Rat wiederholen, das Buch ins Deutsche zu übertragen. Ich halte es für eines der wichtigsten Werke der italienischen Gegenwartsliteratur mit hohem Unterhaltungs- und Informationswert. Es ist gerade wegen seiner Episodenstruktur und der Auffächerung der Handlungsstränge spannend und hat über weite Strecken die Vorzüge eines guten Abenteuerromans – vergleichbar mit den Büchern Travens. Ein großer realistischer Roman, wie man ihn in der Literatur der BRD der letzten 15 Jahre vergeblich suchen würde.<sup>6</sup>

Im Oktober 1990 schloss der Verlag daraufhin einen Vertrag mit dem Übersetzer, in dem dieser sich gleich im ersten Paragraphen dazu verpflichtete, »das Werk sinn- und formgetreu, d.h. ohne Kürzungen,

6 Peter O. Chotjewitz an Beck und Glückler, Stuttgart, 26.7.1990, DLA Marbach.

Zusätze und sonstige Veränderungen gegenüber dem Original in einer dem literarischen Charakter des Werkes angemessenen, stilistisch einwandfreien Weise zu übertragen«.7 Chotjewitz arbeitete dann bis Herbst 1991 an der Übersetzung des im Original fast 400 Seiten langen Texts und erstellte eine erste, vertragsgemäß sehr eng am italienischen Text gehaltene Fassung, die der Verlag noch einmal lektorieren ließ. Der Lektor Ulrich Hartmann ging den Text sehr gründlich und sehr kritisch durch – das Typoskript mit Hartmanns Korrekturvorschlägen liegt ebenfalls im Marbacher Nachlass in den Mappen zur Fava-Übersetzung – und strich Chotjewitz nicht nur stilistische Mängel, sondern auch etliche grobe Übersetzungsfehler an. Hartmanns Kritik nahm Chotjewitz zum Anlass, seine Übersetzung noch einmal stark zu überarbeiten und ganze Passagen zu streichen, was wiederum den Verlag und den Lektor doppelt verärgerte, Ersteren wegen des offensichtlichen Verstoßes gegen Paragraph 1 des Übersetzerverlagsvertrags, Letzteren wegen der Arbeit, die er in einen Text gesteckt hatte, der nun so gar nicht erscheinen würde. Gegen beide Vorwürfe versuchte Chotjewitz sich zu verteidigen, indem er zum einen auf die Zwänge des Vertrags verwies, zum anderen indem er den 1990 noch so hochgelobten Text nun deutlich schlechter machte, als er nach seiner in seinem eigenen Gutachten formulierten Einschätzung war. Es gebe daher nun zwei Fassungen des deutschen Texts. Die erste Fassung sei, erklärte er der Verlegerin in einem Brief vom 6. Januar 1992,

der Text, der sehr eng am Original übersetzt wurde, und den Uli Hartmann lektoriert hat. Er wird dir bestätigen, daß da entsetzlich viel umzuformulieren war. [...] Natürlich habe ich Hartmanns sehr kompetente Vorschläge übernommen, so weit ich das vertreten konnte. Am Ende blieb die deutsche Fassung immer noch unbefriedigend.<sup>8</sup>

Er habe sich daher, ungeachtet der vertraglichen Verpflichtung und offensichtlich ohne Rücksprache mit Lektor oder Verlag, dazu angehalten gefühlt, die erste Fassung noch einmal stark zu überarbeiten:

Ich habe mir deshalb die Mühe gemacht, den Text noch etwas zu entschlacken, d.h. die vielen umständlichen und redundanten Sätze und Absätze so weit wie möglich von Wiederholungen und sprachlichen Schwächen zu befreien. Ich habe auch Umstellungen vorgenommen. Favas Text ist nämlich an vielen Stellen deshalb so überlastet, weil der Autor falsch oder ungenau aufbaut. Dann gab

7 Verlagsvertrag zwischen Peter O. Chotjewitz und Beck und Glückler, Freiburg i. Bg., 27.10.1990, DLA Marbach.

8 Peter O. Chotjewitz an Beck und Glückler, Stuttgart, 6.1.1992, DLA Marbach.

es noch etliche schlicht unerträgliche Passagen, die ich gestrichen habe.<sup>9</sup>

Einen Tag später schrieb er einen zweiten Erklärungsbrief, der ahnen lässt, wie angespannt die Stimmung zwischen Chotjewitz und dem Verlag in Folge dieser Koordinationspannen geworden war, nachdem der Übersetzer eine gegenüber der von Hartmann lektorierten Langfassung stark gekürzte zweite Fassung eingereicht hatte. Er versuchte den Ablauf der verlegerischen Arbeit nun so darzustellen, als habe erst das strenge Lektorat Hartmanns ihm die übersetzerische Freiheit verschafft, die ihm der Verlagsvertrag untersagt hatte:

Ein Wort noch zu Hartmanns sanfter Rüge, da hätte er sich einiges an Arbeit sparen können. Das ist nicht ganz richtig. Ich denke, es war unumgänglich, den Text von Fava zunächst mal ganz zu übersetzen – so genau und eng am Original wie möglich, mit allen offenkundigen Fehlern, Unkorrektheiten und Ungereimtheiten und auch mit allen literarischen Schwächen. Danach war es auch nötig, daß jemand aus dem Verlag sich die Übersetzung so gründlich wie möglich anschaut. Erst durch Hartmanns sehr gründliches Lektorat war ich in der Lage, mit dem Text etwas rigider umzugehen, wozu man als Übersetzer ja nach dem Übersetzerverlagsvertrag gar nicht legitimiert ist. Im Grunde brauchte ich Hartmanns Lektorat schon, um mich zu gewissen Überschreitungen und übersetzerischen Freiheiten legitimiert zu fühlen.<sup>10</sup>

Prinzipiell war ihm aber offensichtlich bewusst, dass er gegen den Wortlaut des Vertrags verstoßen und dem Verlag unnötige Zusatzarbeit bereitet hatte, weshalb er entschuldigend auf seine Existenz als freier Autor und Übersetzer verwies, der seine Übersetzungsarbeit eben nicht ungestört in einem Büro erledigt, sondern am Küchentisch, während er gleichzeitig seine Kinder zu betreuen habe: »Ich hoffe, Ihr könnt mir meine Schlampereien verzeihen. Ich bin halt ein geplagter Hausmann. Wenn neben mir ein bis zwei Kinder sich die Kochlöffel um die Ohren schlagen, neige ich manchmal zu Pannen.«<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Peter O. Chotjewitz an Beck und Glückler (Anm. 8).

<sup>10</sup> Peter O. Chotjewitz an Beck und Glückler, Stuttgart, 7.1.199[2], DLA Marbach.

<sup>11</sup> Peter O. Chotjewitz an Beck und Glückler (Anm. 10); bei aller Sympathie für diese Darstellung sei darauf verwiesen, dass Chotjewitz' Töchter 1991 etwa vier Jahre und ein Jahr alt waren, so dass die ›Kochlöffelschlägerei‹ wohl eher im übertragenen Sinn zu verstehen ist, vgl. die Angaben in Peter O. Chotjewitz, *Mit Jünger ein' Joint aufm Sofa, auf dem schon Goebbels sass. Éducation sentimentale*, hrsg. von Jürgen Roth, Wetzlar 2011, S. 40.

Bemerkenswert an dieser Verteidigung der übersetzerischen Freiheiten als »Schlampereien« und »Pannen«, die Chotjewitz 1992 offensichtlich für angebracht hielt, ist, dass sie in auffälligem Gegensatz zu den nur zwei Jahre vorher formulierten, sehr selbstbewussten Äußerungen steht, in denen er im Blick auf seine Übersetzungen von Dario Fo geradezu die Freiheit gegenüber dem Original zum übersetzerischen Programm erhoben hatte. An den Leiter des Verlags der Autoren in Frankfurt a.M., Karlheinz Braun, schrieb Chotjewitz im August 1990 über eine Übersetzung von Fos Stück *Il Papa e la Strega* (*Der Papst und die Hexe*), die seine ehemalige Frau Renate Häfner angefertigt hatte und die er nun auf Bitten des Verlags durchsehen sollte:

Um von Theaterleuten richtig eingeschätzt zu werden, muß eine Fo-Übersetzung [...] immer über die korrekte Wiedergabe des Originals hinausgehen. Sie muß auch das sichtbar machen, was Fo auf der Bühne realisiert hat und sie muß berücksichtigen, was nur Fo realisieren kann, nicht aber eine deutsche Produktion. Zum Teil muß man das durch zusätzliche szenische Bemerkungen erreichen. Zum Teil muß zu diesem Zweck aber auch die Sprache verändert werden.<sup>12</sup>

Chotjewitz hatte nicht nur mit seinen Übersetzungen der Theaterstücke von Dario Fo dazu beigetragen, dass Fo ab Mitte der 1970er Jahre bis in die späten 1980er Jahre der noch vor Goldoni oder Pirandello meistgespielte italienische Autor auf deutschen Bühnen war, sondern schon ab den frühen 1970er Jahren durch hartnäckiges Werben für Fos Stücke bei zahlreichen deutschen Verlagen maßgeblich dafür gesorgt, dass Fo überhaupt in Deutschland zur Kenntnis genommen wurde. Seine Aktivitäten für Fo hatte er noch von Italien aus begonnen, wo er sich in den späten 1960er Jahren für mehrere Jahre aufgehalten und dabei auch die persönliche Bekanntschaft von Dario Fo und Franca Rame gemacht hatte. Ab 1977 war Chotjewitz dann auch Fos und Rames offizieller Agent für den deutschsprachigen Raum, wobei ihm seine juristischen Kenntnisse zugutekamen. Nachdem der Literaturnobelpreis für Fo im Jahr 1997 noch einmal die Hoffnung auf eine Fo-Renaissance hatte aufkommen lassen, schrieb Chotjewitz an Leonardo La Rosa von der Zürcher Agentur Niedieck und Linder,<sup>13</sup> der wegen der Rechte an den deutschen Übersetzungen bei ihm angefragt hatte:

12 Peter O. Chotjewitz an Karlheinz Braun, 21.8.1990, UA, Ffm.

13 Vgl. zu Leonardo La Rosa und zur Agentur Niedieck und Linder: Daniel Kampa, »A Journey through the unique history of Zurich's literary agencies«, in: *Publishing Research Quarterly* 24 (2008), S. 215-217.

Nach dem 1977 zwischen Franca Rame und Dario Fo einerseits und mir andererseits geschlossenen Lizenzvertrag vertrete ich die beiden im deutschen Sprachraum mit dem Recht auch Buchverträge abzuschließen. Durch den Vertrag bin ich auch beauftragt, die Verlagsabrechnungen entgegenzunehmen, zu prüfen und die auf Franca und Dario entfallenden Honorare an sie weiterzuleiten.<sup>14</sup>

In den 20 Jahren zwischen 1977 und 1997 hatte Chotjewitz nach mühevollen Anfängen miterlebt und zunächst nicht unerheblich davon profitiert, dass Dario Fos Stücken in seinen Übersetzungen im deutschen Sprachraum ein enormer Erfolg zuteilwurde, der erst Ende der 1980er Jahre merklich nachließ, woran auch der Nobelpreis von 1997 nicht mehr viel ändern konnte. Der Anteil des Übersetzers an diesem Erfolg lässt sich aus dem Teilnachlass von Chotjewitz nachvollziehen, der seine und Dario Fos Zusammenarbeit mit dem Frankfurter Verlag der Autoren betrifft und der im Universitätsarchiv der Goethe-Universität Frankfurt a.M. aufbewahrt wird. Der Verlauf dieser Erfolgsgeschichte und deren Ende um 1990 lassen auch erahnen, was Chotjewitz zu seinen defensiven Äußerungen in der Frage der Fava-Übersetzung von 1992 gebracht haben dürfte. Damit komme ich zu Chotjewitz als Übersetzer von Dario Fo und zum Frankfurter Teil des Nachlasses.

In seinem Nachruf auf Dario Fo unter dem Titel *Tod eines Arlecchino* schrieb Andreas Rossmann am 14. Oktober 2016 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* über Fos Stücke in den deutschen Fassungen: »Beim Transit über die Alpen hatten sie Gewicht und Sprengkraft verloren, und so erging es ihnen in Deutschland ähnlich wie den Spaghetti: Sie wurden zu weich gekocht.«<sup>15</sup> Es geht aus dem weiteren Text nicht hervor, ob Rossmann sich damit auf die Art der Inszenierungen in Deutschland bezieht oder auf die deutschen Fassungen von Fos Theater texts oder auf beides. Was in unserem Zusammenhang interessiert, ist aber in jedem Fall die Feststellung, dass Dario Fos Theater beim »Transit«, also beim *Übersetzen* wie bei der *Übersetzung* aus Italien und aus dem Italienischen über die Alpen, an Qualität und an politischer Wirksamkeit verloren habe. Wie wir sehen werden, begleitet die Frage nach der prinzipiellen Übersetzbarkeit im doppelten Sinne, also als Übersetzung der sprachlichen Ebene wie auch als Übertragung des politisch-kulturellen Kontexts, in dem Fos Stücke entstanden, die deutschsprachige Rezeption von Anfang an. Dass diese deutsche Rezeption zwar mit einer gewissen Verspätung startete, danach

14 Peter O. Chotjewitz an Leonardo La Rosa, 5.11.1997, UA, Ffm.

15 Andreas Rossmann, »Tod eines Arlecchino. Der Theaterkünstler Dario Fo ist gestorben«, in: *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 14.10.2016, S. 11.

aber umso begeisterter ausfiel, merkt Rossmann in seinem Nachruf ebenfalls an:

In Deutschland kamen Dario Fo und Franca Rame mit Verspätung, aber dann mit Karacho an. Wenn das Paar in Berlin auftrat, platzten das Tempodrom, ein Zirkuszelt auf dem Potsdamer Platz vor der Mauer oder die TU-Mensa aus allen Nähten. Fos Politfarce *Bezahlt wird nicht* und *Zufälliger Tod eines Anarchisten* wurden landauf, landab gespielt. Nur die gemeinsam mit Franca Rame verfassten feministischen Possen *Nur Kinder, Küche, Kirche* und *Offene Zweierbeziehung* waren noch erfolgreicher.<sup>16</sup>

Aus dieser zweiten Phase der Rezeption, als Fo und Rame in Deutschland »mit Karacho« angekommen waren, berichtete als Reaktion auf Rossmanns Nachruf der Regisseur Alfred Kirchner, der sich ab Ende der 1970er Jahre mit einigen sehr erfolgreichen deutschen Erstaufführungen u. a. in Stuttgart und Bochum um Fo in Deutschland verdient gemacht hatte. In einem Leserbrief an die *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* widersprach Kirchner am 20. Oktober 2016 Rossmanns Einschätzung, Fos Stücke hätten in Deutschland ihre Sprengkraft verloren, ganz entschieden.<sup>17</sup>

Zunächst verwies er auf seine eigene Inszenierung von *Hohn der Angst*, die ab November 1981 am Bochumer Schauspielhaus unter Claus Peymann und mit Gert Voss in der Hauptrolle mit großem Erfolg gespielt wurde. Günther Rühles begeisterte Rezension vom März 1982, ebenfalls in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschienen, stand unter dem Titel *Bis zum Entsetzen komisch*.<sup>18</sup> Als Beweis für die auch über das Theater hinausreichende »Sprengkraft« von Fos Stücken auf deutschen Bühnen berichtete Kirchner aber vor allem von seinen Erfahrungen mit der Aufführung der deutschen Fassung von *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* Unter Kirchner als Oberspielleiter und unter der Regie von Valentin Jeker hatte das Stück im August 1977 am Staatstheater Stuttgart seine deutsche Erstaufführung in der Übersetzung von Peter Chotjewitz mit dem Titel

16 Rossmann (Anm. 15), S. 11.

17 Die folgenden Informationen zu Filbinger und Stammheim gibt Alfred Kirchner in einem Leserbrief an die *FAZ* (20.10.2016).

18 Günther Rühle: »Bis zum Entsetzen komisch«, in: *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 23.3.1982. Weniger begeistert hatte schon am 13.11.1981 Georg Hensel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* über den fast sechsstündigen Theaterabend *Unsere Welt* berichtet, in dessen Rahmen Fos *Einer für alle* zusammen mit Dramoletten von Thomas Bernhard und dem britischen Stück *Milchpulver* (*Deeds*, 1977) von Trevor Griffiths, Howard Benton, David Hare und Ken Campbell aufgeführt wurde.

*Einer für alle, alle für einen! Verzeihung, wer ist hier eigentlich der Boß?*<sup>19</sup> Kirchner berichtet, dass er nach der Premiere zum damaligen baden-württembergischen CDU-Ministerpräsidenten, dem Ex-Nazi-Marinerichter Hans Filbinger, zitiert wurde. Filbinger, der zum rechten Flügel der CDU gehörte und die im Jahr 1977 in Kraft getretenen Antiterrorgesetze befürwortet hatte, habe Kirchner gefragt, warum man ein Stück wie *Einer für alle, alle für einen* überhaupt spiele. *Tutti uniti, tutti insieme* war, nach den Farcen, die Fo ab den späten 50er-Jahren geschrieben hatte, eines der ersten explizit politischen Stücke, die auf die politische Krise um 1970 in Italien eingingen, die durch zahlreiche faschistische Bombenattentate geprägt war und die bereits Fos *Morte accidentale di un anarchico* von 1970 inspiriert hatte. *Tutti uniti, tutti insieme* ist ein politisches Lehrstück in Brecht'scher Tradition und erzählt im Farcenstil, aber sehr didaktisch, die Konflikte zwischen der italienischen Arbeiterbewegung und dem aufkommenden Faschismus zwischen 1911 und 1922. Im Kontext der deutschen Terrorpanik im Herbst 1977 hatte sich Filbinger nach Alfred Kirchners Bericht vor allem am Schluss des Stücks gestört, in dem die Kommunistin Antonia 1922 dem vorläufigen Sieg des Faschismus eine große Strafvision entgegenhält, in der die Arbeiterbewegung all ihre Feinde und auch die moderaten Sozialisten einen Kopf kürzer macht:

Antonia: Ihr alle miteinander, samt euren Steigbügelhaltern *sie zeigt auf den Oberst und den Präfekten ZACK! Macht mit der Hand die Bewegung des Köpfens*. Nicht einen von euch werden wir verschonen ... ZACK! *Macht wiederum die Handbewegung des Köpfens*. [...] Wenn der Moment kommt, werden wir uns wie Stiere auf euch stürzen! ZACK! Und macht euch ja keine Illusionen ... es wird nie wieder so sein wie 1917, 1919, 1920 ... wo wir zusehen mußten, wie all unsere Kämpfe zusammenbrachen ... nein! Diesmal lassen wir uns nicht die Hosen ausziehen. Das ist keine revisionistische Partei mehr, die uns führt! Jetzt haben wir eine Kommunistische Partei, die wahrhaft revolutionär ist, mit Parteiführern, die fest zu uns halten [...].<sup>20</sup>

19 Und nicht 1979, wie Kirchner (Anm. 17) irrtümlich schreibt. Das ehemalige NSDAP-Mitglied Hans Filbinger war bereits im August 1978, ein Jahr nach der Aufführung von *Einer für alle! Alle für einen!*, von seinem Amt zurückgetreten, nachdem die von ihm als Nazi-Marinerichter 1943 und 1945 verhängten Todesurteile öffentlich geworden waren und er diese Urteile weiterhin für rechtmäßig hielt, nachdem er sie zunächst bestritten und dann behauptet hatte, sie vergessen zu haben.

20 Dario Fo, *Einer für alle, alle für einen! Verzeihung, wer ist hier eigentlich der Boß? Zufälliger Tod eines Anarchisten*, übers. von Peter O. Chotjewitz, Berlin 1978, S. 110.

Filbinger habe dem Regisseur zum Abschluss des Gesprächs versichert, dass sich die Theaterleute um die Häftlinge in Stammheim keine Sorgen machen müssten. Aus dieser Angabe lässt sich schließen, dass die Begegnung mit Filbinger, wenn sie denn so stattgefunden hat, vor dem 18. Oktober 1977 liegen muss, als sich Baader, Ensslin und Raspe – die beiden ersteren langjährige Freunde von Chotjewitz – in Stammheim umbrachten. Während also 1977 die auch in Deutschland wirksame politische Sprengkraft von Fos Stück sogar dem baden-württembergischen Ministerpräsidenten vollkommen evident war, verliefen fünf Jahre vorher die ersten Versuche des Übersetzers Chotjewitz, den in Italien bereits 1971 erschienenen Text in Deutschland an einen Verlag zu bringen, auf symptomatische Weise erfolglos.

Chotjewitz hatte unmittelbar nach den italienischen Aufführungen ab 1971 versucht, eine Übersetzung des Stücks beim Frankfurter Verlag der Autoren unterzubringen. Das Problem der prinzipiellen Übertragbarkeit der italienischen Verhältnisse war Chotjewitz natürlich auch bewusst, deshalb griff er in seinem Werbeschreiben vom Oktober 1971, mit dem er dem Verlag Fo schmackhaft machen wollte, auf die ganz großen Namen der Theatergeschichte zurück, um Fos Bedeutung begreiflich zu machen:

Mir scheint, dasz [Fo] der einzige entschiedene politische Stueckeschreiber ist, den wir haben und dasz er in der BRD nicht seinesgleichen hat. Von ihm koennten, wenn sie erkannt und aufgegriffen werden, wesentliche Anstoesze zur Schaffung eines neuen politischen und klassenbewuszten Theaters ausgehen. Seine Stuecke koennen, wenn sie richtig aufgefuehrt werden, auch der BRD etwas bedeuten, selbst an den Stellen, wo sie sich nicht direkt auf die dortigen Verhaeltnisse beziehen. Schlieszlich haben die Stuecke Molieres und Goldonis auch franzoesische und italienische Verhaeltnisse zur Vorlage gehabt und waren doch international rezipierbar, in dem Masze, wie das Buergetum international war. In dem Masze, wie es ein politisches Bewusstsein und ein Klassenbewusstsein gibt, die international sind, sind auch die Stuecke von Fo international rezipierbar, denn er versaeumt nie, das Allgemeine hinter dem Besonderen sichtbar zu machen, zu erlaeutern und zum Gegenstand seiner Stuecke zu machen. Natuerlich braucht man schon einen gewissen, mit dem Proletariat solidarischen Klassenhasz, um ueber seine Stuecke lachen zu koennen.<sup>21</sup>

21 Peter O. Chotjewitz an den Verlag der Autoren in Frankfurt a.M., Rom, 21.10.1971 [Die der italienischen Schreibmaschine geschuldeten Eigenheiten bei Umlauten und bei ß wurden beibehalten], UA Ffm.

Chotjewitz hatte in den folgenden Briefen sogar vorgeschlagen, nur den Kern der Handlung von *Tutti uniti!* zu übernehmen und alle zeitgeschichtlichen Referenzen auf die Verhältnisse in Deutschland zwischen 1911 und 1933 zu übertragen. Diese Idee hatte Ursula Bothe vom Verlag der Autoren bereits Ende 1971 abgelehnt, weil ohnehin, wie sie sagte, »das Proletariat nicht ins Theater geh[e]«. <sup>22</sup> Im Gegensatz dazu hielt Karlheinz Braun, der Leiter des Verlags der Autoren, eine solche Übertragung auf deutsche Verhältnisse für grundsätzlich möglich, doch bedeutete das für ihn gleichzeitig, dass eine bloße Übersetzung von Fos Originalstück für die deutschen Bühnen keinen Sinn habe. Am 18. Februar 1972 schrieb Braun, der zu diesem Zeitpunkt die Übersetzung noch nicht vorliegen hatte, zu diesem Zweck an Chotjewitz:

Inzwischen haben wir hier [sc. beim Verlag der Autoren in Frankfurt am Main, Anm. OM] *Tutti uniti! Tutti insieme!* ausgiebig diskutiert. Bei diesem Stück sind wir, glaube ich, am Kern der Fo-Probleme in Deutschland. Unzweifelhaft wäre ein solches Stück wichtig und notwendig in Deutschland. Die ganze Arbeiterbewegung seit Mitte des vorigen Jahrhunderts ist auf dem Theater (und in anderen Medien auch) nicht vorhanden. Es wäre außerordentlich wichtig, Stücke mit diesem historischen Stoff in seiner heutigen Aktualität zu schreiben, zu spielen. [...] Die Geschichte der italienischen Arbeiterbewegung, wie sie Fo darstellt, ist sicherlich wichtig und richtig – für Italien. Aber was soll ein deutsches Publikum damit anfangen? Sieht es die Geschichte und die sehr spezielle Geschichte der italienischen Arbeiterbewegung, dann kann es sie für die eigene Bewußtseinsbildung und die eigenen Zwecke doch wieder nur via Übersetzung nutzbar machen. Und ich bezweifle sehr, ob das gelingen kann. [...] Also: das Stück von Fo als Original zu übersetzen und hier aufzuführen, hielte ich für ziemlich unsinnig. [...] Vorstellbar wäre aber folgendes: man nimmt das Stück Fo's [sic] oder Teile davon als Muster, als Anregung, um mit diesen Mitteln ein Stück über die deutsche Arbeiterbewegung zu schreiben. Das kann nur ein deutscher Autor, und warum kann das nicht Peter Chotjewitz [...]. Was halten Sie davon?<sup>23</sup>

Chotjewitz fertigte dann aber nicht eine solche auf die deutschen Verhältnisse zugeschnittene Bearbeitung von *Tutti uniti!* an, sondern

22 Anlage von Ursula Bothe selbst zum Brief von Peter O. Chotjewitz an Ursula Bothe, Rom, 15.12.1971, im Verlagsarchiv des Verlags der Autoren, UA Ffm.

23 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz in Rom, Frankfurt a. M., 18.2.1972, UA Ffm.

schickte eine Übersetzung von Fos früherem Stück *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo è lui il padrone* von 1969 und eine von *Morte accidentale di un anarchico*. Chotjewitz saß seit 1971 mit einigen Bekannten aus dem Umfeld von ›Lotta continua‹ und ›Potere operaio‹ in Rom an dem Projekt, Fo für den deutschen Markt zu übersetzen, wie er im September an Giorgio Bertani schrieb, einen Verleger aus Verona, der als erster Fos politische Texte ab 1970 publiziert hatte und bei dem sich die Buchrechte für die neuesten Stücke befanden. Gegenüber Bertani betonte Chotjewitz den Anspruch, eine sprachliche Form für Fos Text zu finden, die in der Lage wäre, auch in Deutschland ein Publikum anzusprechen, das über das klassische bürgerliche Theaterpublikum hinausgehen sollte. Chotjewitz schrieb also an Bertani über das »Übersetzerkollektiv«, wie er es auch nannte, und über dessen Ziele bei der Übersetzung:

Wir sind vier oder fünf Deutsche und Italiener, unter letzteren Giorgio Baratta, der ein alter Bekannter von Dario Fo ist. Wir wollen ein paar neuere Stücke von Dario ins Deutsche übersetzen. Die Zusammensetzung der Übersetzergruppe erscheint mir passend, weil die Italiener und ihre Freunde, die mithelfen könnten, alle mit politischen Gruppen wie *il manifesto* und *Lotta continua* verbunden sind. So kann garantiert werden, dass der politische Diskurs von Dario nicht nur verstanden, sondern auch nicht verfälscht wird. Die Mitarbeit von Deutschen kann meines Erachtens dabei helfen, eine verständliche Sprache für ein deutsches Publikum zu finden, das bis heute noch sehr vernachlässigt ist, weil es proletarisch ist und der revolutionären Linken angehört.<sup>24</sup>

Gemeinsam mit diesem »Übersetzerkollektiv«, zu dem neben dem Professor für Philosophie der Universität Urbino, Giorgio Baratta, noch dessen deutsche Frau und Chotjewitz' Frau Renate Häfner gehörten, fertigte Chotjewitz dann die Übersetzungen der *300 Parole* und des *Anarchico* an, die er im März 1972 an den Verlag der Autoren

24 Peter Chotjewitz an Giorgio Bertani in Verona, Rom, 29.9.1971 (Im Original: »Siamo in quattro o cinque, tedeschi e italiani, fra gli ultimi Giorgio Baratta, un vecchio conoscente di Dario Fo [...]. Intendiamo di tradurre qualche recente pezzo di Dario in tedesco. La composizione del gruppo traduttori mi sembra adatto in quanto gli italiani e i loro amici chi potrebbero intervenire sono tutti legati a gruppi politici come il manifesto e lotta continua. Così può essere garantito che il discorso politico di Dario viene non soltanto capito ma anche non falsificato. La collaborazione di tedeschi secondo me può aiutare nel trovare un linguaggio comprensibile per un pubblico tedesco fin ad oggi ancora molto trascurato perchè proletario o appartenente alla sinistra rivoluzionaria« [Übers. von OM]).

schickte. Zu beiden Stücken waren die Urteile im Verlag durchgängig negativ, wie Karlheinz Braun Chotjewitz Anfang April 1972 mitteilte:

[...] nach vielfältigen Überlegungen und Diskussionen sind wir zu der Entscheidung gekommen, die Stücke von Dario Fo nicht in unser Verlagsprogramm aufzunehmen. [...] Die 300 Wörter halten wir in der vorliegenden Form nicht für machbar. [...] Das Stück ist wohl vollkommen an die Arbeitsweise der Fo-Truppe gebunden und auf ein spezielles Publikum gemünzt. Das müßte, wenn überhaupt, umgeschrieben werden auf die SPD hier, die nicht ohne weiteres mit der KPI gleichzusetzen ist.<sup>25</sup>

Und zum *Anarchico* hieß es:

[...] welches Publikum soll sich hier in der BRD für dieses Stück interessieren? Wer soll das überhaupt verstehen? Sie schreiben ganz richtig in Ihrem Begleitbrief, daß sich Schauspieler und Theater ganz genau über die politischen Hintergründe des Falles informieren sollten [...]. Ich kann mir kein Publikum vorstellen hier in der BRD, weder ein bürgerliches des herkömmlichen Theaters, noch ein bestimmtes Zielpublikum unter Arbeitern etc., das in der Lage wäre, dieses Stück zu verstehen [...]. Die Stücke Fo's scheinen uns so sehr an die Aufführungspraxis der Comune [sc. Fos Theatertruppe in Mailand, O.M.] gebunden, daß sie für hiesige Theaterproduzenten unspielbar sind. Die Form der Aufführungen [...] ist weder nachahmbar noch übersetzbar.<sup>26</sup>

Ähnlich wie noch 1990 beim Gutachten zu Giuseppe Fava für den Verlag Beck und Glückler, hatte Chotjewitz eine jubelnde Präsentation der Stücke Dario Fos an den Verlag der Autoren geschickt und versichert, dass seine Übersetzung die Zweifel der Verlagsleitung an deren Spielbarkeit auf deutschen Bühnen ausräumen werde. Nach der Lektüre der Übersetzung zeigte sich Karlheinz Braun jedoch noch überzeugter, die Stücke könnten in Deutschland nicht funktionieren, wobei er der Arbeit von Chotjewitz eine Teilschuld zuschrieb, da er die Möglichkeit gehabt hätte, die Texte in einer Weise zu übersetzen, die sie für deutsche Bühnen spielbar gemacht hätte:

Warum haben wir das nicht vorher gewußt? 1. Weil wir die Stücke nicht im Original lesen konnten, und 2. Weil wir nicht wissen konnten, wie durch Ihre Übertragung die Stücke für hier vielleicht doch spielbar würden. Sie erinnern sich: das war von allem Anfang an

25 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz in Rom, Frankfurt a.M., 3.4.1972.

26 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz (Anm. 23).

unser Problem: sind diese Stücke hier spielbar? Sie haben behauptet: ja. Und unsere Freunde in Frankfurt, die die Stücke gelesen haben, und die sie uns erzählt haben (Freunde, die von der Politik herkommen, nicht vom Theater) haben ebenfalls gesagt, ja. Wir konnten damals nicht »nein« sagen. Da haben Sie gesagt: gut, beweisen wir es mit der Übersetzung des/der Stücke(s). Danach könnt ihr entscheiden, ob es geht oder nicht. Wir haben dieses Angebot angenommen, wohlverstanden, ohne irgendwelche Verpflichtung Fo oder Ihnen gegenüber. Wir haben es angenommen, weil wir eher davon überzeugt waren, Sie und unsere Freunde haben recht, als daß wir glaubten, wir würden recht behalten. Unsere Zweifel an der Übersetzbarkeit der Stücke Fos waren geringer als der Glauben an Ihre Überzeugung, es ginge doch. Jetzt haben wir die Stücke gelesen, und wir sehen, es geht nicht. Deshalb müssen wir jetzt die Konsequenzen ziehen, auf unsere Absprache zurückkommen und sagen: es tut uns sehr leid, aber es ist unmöglich.<sup>27</sup>

In einem P.S. wurde Braun mit seiner Kritik an Chotjewitz' Übersetzung noch deutlicher: »Die Übersetzungen beider Stücke [...] müßten (falls sie aufgeführt werden sollten) auf jeden Fall noch einmal revidiert werden. Nicht vom Italienischen her, aber vom Deutschen. Sie kleben allzu sehr am italienischen Text: der deutsche Text wirkt allzu oft als ›Übersetzung‹, nicht wie ein originaler, sprechbarer deutscher Theatertext.«<sup>28</sup> Chotjewitz unternahm parallel noch Versuche, die beiden Texte bei Rowohlt und bei Wagenbach unterzubringen, doch auch da erhielt er nur Absagen. Im Brief an Franca Rama und Dario Fo, in dem er und Giorgio Baratta über die Absagen berichteten, machten sie das mangelhaft entwickelte politische Bewusstsein der deutschen Verleger dafür verantwortlich und erwähnten, was nicht überraschen wird, mit keiner Silbe die grundlegende Kritik an der Qualität der Übersetzungen:

Diese Verleger haben sich als ziemlich unqualifiziert und naiv erwiesen, weil sie die beiden Texte *Der Arbeiter kennt 300 Wörter ...* und *Zufälliger Tod eines Anarchisten* als für die aktuelle politische und kulturelle Situation in Deutschland nicht passend betrachteten. [...] Wir sind überrascht und enttäuscht über diese Ablehnung, auch weil beide Verleger ein großes Interesse bekundet hatten. [...] Mehr noch enttäuscht uns aber, dass ausgerechnet in West-Deutschland, wo es keine Spur eines brauchbaren, nicht-

27 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz (Anm. 23).

28 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz (Anm. 23).

bürgerlichen politischen Theaters gibt, diese beiden Texte kritisiert werden.<sup>29</sup>

Einen letzten Versuch wollten die beiden Übersetzer dann noch beim Münchner Trikont-Verlag unternehmen, den sie gegenüber Rame und Fo priesen als »un collettivo editoriale che fa lavoro politico a Monaco di Baviera in stretto legame con i compagni di Lotta Continua« (»ein Verlagskollektiv, das in München politische Arbeit in enger Verbindung mit den Genossen von ›Lotta continua‹ macht«, Übers. O.M.).<sup>30</sup> Mit Trikont stand Chotjewitz ohnehin in Verbindung, weil er gerade mit der Übersetzung von Nanni Balestrinis Dokumentarroman *Vogliamo tutto* beschäftigt war, der 1971 bei Feltrinelli erschienen war. Diesen Roman über die Arbeitskämpfe bei Fiat brachte Trikont dann auch 1972 in der Übersetzung von Chotjewitz, doch für die Stücke von Fo konnte sich auch der Münchener Verlag nicht erwärmen. In seinem Brief an Trikont vom Juni 1972 klang Chotjewitz, der dem Verlag die Übersetzungen von *300 parole* und *Morte accidentale* anbot, mittlerweile selbst schon sehr defensiv, wenn er über die Aussichten von Fo auf deutschen Bühnen sprach:

Es sind von Fo die beiden einzigen Stuecke, die man einigermaßen unverändert auch in Westdeutschland aufführen koennte. Giorgio und ich haben zunaechst versucht, Theaterverlage dafuer zu interessieren. Da diese aber (einschließlich Verlag der Autoren) wenig Neigung haben, die Theater zu beeinflussen, sondern nur interessiert sind, moeglichst Stuecke im Programm zu haben, die bei den Theatern ohne Muehe untergebracht werden können und Gewinn bringen, haben wir bald die Vergeblichkeit unserer Muehe einsehen muessen.<sup>31</sup>

Damit kam der erste Anlauf, Dario Fos Theater in Westdeutschland zu etablieren, im Sommer 1972 mit großer Resignation des Übersetzers zum Erliegen. Das einzige Stück von Dario Fo, das im deutschen

29 Peter O. Chotjewitz und Giorgio Baratta an Franca Rame und Dario Fo, Rom, ohne Datum (aber sicher zwischen April und Juni 1972), (im Original: »Questi editori si sono mostrati abbastanza sprovveduti e ingenui da ritenere i due testi *l'operaio conosce 300 parole ... e morte accidentale di un anarchico* non adatti alla attuale situazione politica e culturale tedesca. [...] Siamo rimasti sorpresi e delusi del rifiuto anche perchè ambidue questi editori avevano espresso un grande interesse. [...] Più però ci delude che proprio dalla Germania-ovest, dove non troviamo tracce di un teatro politico valido e non-borghese, vengono criticati i due testi« [Übers. von OM]).

30 Peter O. Chotjewitz und Giorgio Baratta an Franca Rame und Dario Fo (Anm. 27).

31 Peter O. Chotjewitz an den Trikont Verlag, Rom, 22.6.1972, UA Ffm.

Sprachraum bis dahin aufgeführt wurde, blieb deshalb weiter *Settimo: Ruba un po' meno* von 1964, das in der Spielzeit 1968/69 an der Volksbühne in Ostberlin unter dem Titel *Siebertens: Stiehl ein bißchen weniger* in der DDR-Übersetzung von Gerhard Naumann seine deutsche Erstaufführung erlebte und seitdem bis 1971/72 in jeder Spielzeit an der Volksbühne aufgeführt wurde. Ab der Spielzeit 1974/75 ging das Stück dann auf Tour durch die DDR und wurde noch in Nordhausen, Greifswald und Leipzig gespielt.

In Westdeutschland hatte Chotjewitz dann 1976 mit dem erst drei Jahre zuvor gegründeten Rotbuch Verlag mehr Glück. Rotbuch war 1973 durch eine Abspaltung einer Gruppe von Lektoren des Wagenbach Verlags entstanden, so wie bereits der Verlag der Autoren 1969 durch eine Abspaltung von Suhrkamp entstanden war. Bei Rotbuch konnte Chotjewitz seine Übersetzung von Dario Fos 1974 uraufgeführtem Stück *Non si paga! Non si paga!* unterbringen. Das Stück, das im Dezember 1976 an den Städtischen Bühnen unter Peter Palitzsch in Frankfurt a.M. seine deutsche Erstaufführung erlebte, ging auf konkrete Anlässe in Italien zurück, nämlich auf die Weigerung italienischer Arbeiterfrauen, die Preiserhöhungen im Supermarkt mitzumachen, während gleichzeitig die Arbeitslöhne unverändert blieben oder aufgrund der Inflation sogar real sanken. Allerdings wurde die Farce in Frankfurt so überdreht gespielt, dass das größtenteils bürgerliche Publikum im Schauspiel sich vor allem sehr gut amüsierte. Die Presse sprach von einem »Heidenspaß«, Fo gelinge die »Verschmelzung von krudem Agitprop mit handfestem Volkstheater«. <sup>32</sup> In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hieß es »Fast alle waren glücklich nach der deutschen Erstaufführung von Dario Fos Farce *Bezahlt wird nicht* im Kammerspiel der Städtischen Bühnen Frankfurt. Die Linken und die Lustigen klatschten gemeinsam«. <sup>33</sup> Allerdings bemerkten die Rezensenten auch, dass die Stücke in Deutschland vor einem Publikum gespielt wurden, das für deren politischen Gehalt kaum mehr als ein müdes Lächeln übrig hatte:

[...] Dario Fos italienische Enteignungsfarce, das seit vielen Jahren komischste Bühnenspektakel in dieser Stadt, ist kaum dazu in der Lage, den bürgerlichen Theatergänger zu schockieren. [...] Wenn das Stück einen über den bloßen Unterhaltungswert hinausgehenden Zweck erfüllen soll, dann muß ihm jedes Mittel recht sein – nur nicht das Stadttheater. [...] in Frankfurt spielen falsche (weil

32 Helmut Schmitz, »Die Sonne Italiens. *Bezahlt wird nicht*. Dario Fos links-revolutionäres Volkstheater«, in: *Frankfurter Rundschau*, 15.1.1977.

33 Siegfried Diehl, »Bezahlt wird nicht von Dario Fo im Kammerspiel«, in: *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 15.1.1977).

nicht unmittelbar betroffene) Schauspieler am falschen Ort für ein falsches Publikum.<sup>34</sup>

Doch mit diesem ›falschen‹ Erfolg war Dario Fo mit einem Schlag in Deutschland etabliert. *Bezahlt wird nicht* wurde in der Saison 1977/78 auf zahlreichen Bühnen in Ost- und Westdeutschland in der Übersetzung von Chotjewitz gespielt, im Osten am Berliner Ensemble und in Dresden, so dass Rotbuch nun sogar die Übersetzungen bringen konnte, die 1972 noch als unspielbar galten. Die Verlagswerbung vom Frühjahr 1978 nahm die Verbindung, die in der einen Frankfurter Rezension als »Verschmelzung von krudem Agitprop mit handfestem Volkstheater« bezeichnet worden war, in ähnlicher Form wieder auf und sagte in der Ankündigung der Buchausgabe von *Einer für alle, alle für einen* und *Zufälliger Tod eines Anarchisten*:

Nach dem Erfolg der Farce *Bezahlt wird nicht!* (Rotbuch 166) an bisher 10 deutschen und schweizer Theatern wächst die Lust an der unaufhaltsamen Entdeckung des italienischen Komödianten Dario Fo. Hier zwei neue übersetzte Stücke. [...] Zwei lehrreiche und clowneske Spektakel aus dem staatlichen Untergrund.<sup>35</sup>

Mit dem Akzent auf dem »clowneske[n] Spektakel« begann nun der Erfolgsgang der Stücke von Rame und Fo, den Andreas Rossmann im eingangs zitierten Nachruf beschrieben hat und der dazu führte, dass bis Anfang der 1990er Jahre Fo in Deutschland in vielen Spielzeiten öfter aufgeführt wurde als Goldoni. Um 1990 änderte sich das merklich, und für Stücke wie *Il Papa e la Strega* von 1989, mit dem Fo an die Erfolge der 1970er Jahre anzuknüpfen hoffte, fand sich in Deutschland kein einziges Theater. Nach der Wiedervereinigung schrieb der Leiter des Verlags der Autoren, der mittlerweile viele Fo-Titel im Programm führte, Ende 1990 an Chotjewitz: »Zur Zeit keine besonders gute Zeit für Dario in Deutschland. Mit einer Ausnahme: in den neuen Bundesländern spielt man wie wild *Bezahlt wird nicht!*. Nja, bei dem Wahlausgang ...«. <sup>36</sup> Ein halbes Jahr später, im Mai 1991, verband Karlheinz Braun die Meldung darüber, dass Fo sich praktisch gar nicht mehr verkaufe, mit einer allgemeinen Einschätzung der Lage an den deutschsprachigen Theatern in den Zeiten des Regietheaters, das nun selbst von Alfred Kirchner vertreten werde, der 1981 noch die hochgelobte Bochumer Inszenierung von *Hohn der Angst* gemacht hatte:

34 Diehl (Anm. 33).

35 Rotbuchverlag, Programm 1. Halbjahr 1978, S. 11.

36 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz, Frankfurt a.M., 3.12.1990, UA Ffm.

[...] wir zerreißen uns fast, aber das Interesse ist sehr mager. Es liegt wohl vor allem auch daran, daß bei dem nach wie vor grassierenden Regietheater kein Interesse bei den Regisseuren besteht: die sind nach wie vor auf »große Kunst« aus, und Fo interessiert die nicht die Bohne. Auch Alfred Kirchner (der seinerzeit in Bochum die schöne Aufführung von *Hohn der Angst* machte), macht lieber Faust als unser Papst-Stück.<sup>37</sup>

1997 entstand dann zwar noch eine stark überarbeitete und gekürzte Fassung des Papst-Stücks für das Berliner GRIPS-Theater, das sich vor allem an ein Kinder- und Jugendpublikum richtet. Aber selbst der Nobelpreis 1997 konnte an der Tatsache nichts mehr ändern, dass sich Dario Fos Stücke der 80er- und 90er-Jahre in Deutschland nie durchsetzen konnten und es bei dem von Rossmann im Nachruf genannten Kanon der vier Stücke aus den 70er-Jahren blieb: *Bezahlt wird nicht*, *Der zufällige Tod eines Anarchisten* und die beiden Frauenstücke von Franca Rame, *Nur Kinder Küche Kirche* und *Offene Zweierbeziehung*. Schon im Februar 1998, also nicht einmal drei Monate nach der Nobelpreisverleihung, teilte der Verlag Chotjewitz mit, der Buchverkauf Fo sei wieder stark zurückgegangen und die Buchhandlungen schickten sogar die bereits bestellten Bücher wieder zurück.<sup>38</sup>

Die Statistiken des Deutschen Bühnenvereins (ausgewertet bis 2018) zeigen für die letzten Jahre, dass Fo zwar immer noch regelmäßig im Programm ist, aber mittlerweile kaum noch an großen Häusern, sondern vor allem auf kleinen Bühnen in der Provinz. Eine schwer zu erfassende Kategorie sind Schüler- und Studententheater, aber es spricht viel dafür, dass zumindest die frühen Einakter sich bei solchen Truppen weiter großer Beliebtheit erfreuen.

Abschließend lässt sich somit die defensive Haltung von Chotjewitz in der Auseinandersetzung um die Übersetzung von Giuseppe Favas zweitem Buch mit Mafiathematik bei Beck und Glückler von 1992 auch als eine Reaktion auf die Flaute erklären, die die Stücke von Dario Fo und damit direkt auch Chotjewitz' ökonomische Situation ab spätestens 1990 erlebten. In seinen Lebenserinnerungen, die er Jürgen Roth kurz vor seinem Tod noch diktieren konnte, gerät die Zeit um den Zusammenschluss von BRD und DDR für Chotjewitz im Rückblick von 2010 zu einer untrennbaren Gemengelage von allgemeinpolemischen und privat-ökonomischen Niedergang. Die Wiedervereinigung, die für Chotjewitz das vorläufige Ende seiner politischen Hoffnungen bedeutete, fiel zeitlich mit dem Ende der Erfolge von Fos

37 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz, Frankfurt a.M., 7.5.1991, UA Ffm.

38 Vgl. Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz, Frankfurt a.M., 20.3.1998, UA Ffm.

Stücken auf deutschen Bühnen zusammen. Im wiedervereinigten Deutschland gab es danach offensichtlich erst recht keinen Bedarf mehr an linkem Propagandatheaterexport aus Italien. Chotjewitz formuliert diesen Zusammenhang im Gespräch mit Roth ganz ausdrücklich:

Ich habe seit Mitte der siebziger Jahre von den Übersetzungen der Theaterstücke von Dario Fo gelebt, und jetzt, drei, vier Jahre nach der sogenannten Wiedervereinigung, liefen meine Übersetzungen immer schlechter, so daß ein Teil meiner Einkünfte wegbrach. Ja, Scheißwiedervereinigung. [...] [Ich habe] mit den Übersetzungen der Theaterstücke von Dario Fo recht gut verdient. Ich habe einmal oder zweimal im Jahr einen Monat oder sechs Wochen lang übersetzt, und den Rest des Jahres konnte ich auf meine bescheidene Weise davon leben.<sup>39</sup>

Der Blick in den übersetzerischen Nachlass von Peter Chotjewitz ermöglicht somit auch eine deutsch-italienische Beziehungsgeschichte der Linken im Spiegel ihrer gegenseitigen Rezeption durch Übersetzungen von den späten 1960er Jahren bis in die Zeit nach der Wiedervereinigung.

39 Chotjewitz (Anm. 11), S. 52-58.