

克羅岱爾的戲劇在德語區演出的 黃金年代：以《緞子鞋》1965 年 西德電視台的迷你影集和 1985 年的 薩爾斯堡音樂節為例

吳宜盈*

輔仁大學

摘要

法國戲劇家與外交官保羅·克羅岱爾 (1868-1955) 的「世界劇場」《緞子鞋》(1924-1929) 在德語國家引起很大的研究興趣和演出，甚至超過法國自己。1944 年之後在德國、奧地利和瑞士的許多城市有許多不同的演出。把本為外語的戲劇搬上戲劇舞台必須面臨許多挑戰。在這篇文章裡要特別審視兩個演出：1965 年西德電視台 (WDR) 的迷你影集和 1985 年的薩爾斯堡藝術節的演出。這兩個演出堪稱是《緞子鞋》演出史黃金時期的兩大劃時代的代表。

《緞子鞋》本就因其語言、長度 (四部，總共 52 景)、複雜的人物關係和情節難以搬上舞台。這兩個號稱全本演出的搬演特殊之處在於它們如何刪減或增加可搬演的景、如何改變演出的順序、如何改變故事的整體性、導演如何選擇增刪腳色並且改變某些腳色的戲劇功能。這裡也審視此劇德文翻譯以及導演如何增刪講詞，並分析這些改變如何影響克羅岱爾式的喜劇、即興和滑稽諷刺風格。

關鍵詞：克羅岱爾、《緞子鞋》、1965 年西德電視台迷你影集、1985 年薩爾斯堡藝術節、劇本翻譯

* 輔仁大學德語語文學系助理教授

The Golden Epoch of the Theatrical Staging of Paul Claudel in German- Speaking Countries: *The Satin Slipper* in the WDR Television Series 1965 and at the Salzburger Festspiele 1985 as Examples

Yi-Yin Wu*

Fu Jen Catholic University

Abstract

Paul Claudel's masterpiece *The Satin Slipper* was performed with enthusiasm and with impressive frequency from 1944 to 1985 in German-speaking countries. In this study, two significant German productions from this golden age - the mini-series on WDR (western German broadcaster) in 1965 and the mise-en-scène of the Salzburger Festspiele 1985 - will be explored to clarify how this play was received.

Presented in two different media, they show how the problematic aspects of the play are dealt with: such as selection of scenes and alteration of their sequence, textual elimination and change of diction, the reshaped function of the announcer and some minor characters as well as, most important of all and to Claudel's eager concern, the maintenance or abandonment of improvisation and the burlesque style interwoven into the great tragedy.

Key words: Paul Claudel, *The Satin Slipper*, WDR miniseries 1965, Salzburger Festspiel 1985, translation of drama

* Assistant Professor, Department of German Language and Culture, Fu Jen Catholic University

Das goldene Zeitalter der Claudel- Inszenierung im deutschsprachigen Raum: *Der Seidene Schuh* als WDR-Fernsehserie 1965 und bei den Salzburger Festspielen 1985 als Beispiele

Yi-Yin Wu*

Fu Jen Katholische Universität

Zusammenfassung

Der theatrum mundi *Le soulier de satin* (dt. Titel: *Der Seidene Schuh*, 1924-1929) vom französischen Schriftsteller Paul Claudel (1868-1955) hat im deutschsprachigen Raum großes Interesse und zahlreiche Rezeptionen erweckt, sogar viel mehr als in Frankreich. Ab 1944 ergaben sich verschiedene Aufführungen dieses Stücks in verschiedenen Städten in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Solche Aufführungen des fremdsprachigen Stücks bereiten vielfältige Schwierigkeiten. Hiermit werden zwei legendäre Aufführungen genau untersucht, die eine goldene Zeitepoche der deutschsprachigen Rezeption umfassen: die WDR-Miniserie (1965) und die Aufführung bei den Salzburger Festspielen 1985.

Das Stück ist in sich von der Sprache, der Strukturierung (4 Tage bzw. 4 Stücke, insgesamt 52 Szenen) und der Personenkonstellation her hochkompliziert und deshalb schwer aufzuführen. Besondere Aufmerksamkeit in diesen zwei Aufführungen gebührt der Auswahl der Handlung, der Integrität der Geschichte, der vom Regisseur intendierten Reduzierung der Personenkonstellation und der drastischen Umfunktionierung gewisser wichtigen Figuren. Hiermit werden die grundlegenden Problematiken der deutschen Übersetzung des Texts veranschaulicht, ebenso wie die Änderung des Claudel'schen Stils der Improvisation, des Komischen und Burlesken.

* Assistant Professorin für Germanistik, Fu Jen Katholische Universität

Stichwörter: Paul Claudel, *Der seidene Schuh*, WDR-Fernsehserie 1965,
Salzburger Festspiel 1985, Dramaübersetzung

1. Einführung

Der gläubige Katholik, Diplomat, Dichter und Schriftsteller Paul Claudel (1868–1955) verfasste sein vierteiliges Opus mirandum *Der seidene Schuh* (*Le Soulier de Satin*) zwischen 1919 und 1924 während seines diplomatischen Dienstes in Dänemark und Japan. Aufgrund der etwa 12-stündigen Aufführungsdauer bereitet es Schwierigkeiten, dieses Stück des *Theatrum mundi* auf der Bühne zu realisieren. In Frankreich wurde es erst im Jahre 1943 während des Zweiten Weltkriegs unter der Regie von Jean-Louis Barrault in der Comédie Française uraufgeführt. Die Aufführungsgeschichte dieses Stücks in Frankreich ist besonders durch Barrault,¹ Antoine Vitez im Festspiel Avignon 1983 und Olivier Py im Théâtre de l'Odéon 2003 und 2009 geprägt.

Auffällig ist jedoch, dass dieses Stück im deutschsprachigen Raum zwischen 1944 und 1985 mit großem Interesse und großer Leidenschaft für ein so ungewöhnliches Werk rezipiert wurde. In Edwin Maria Landaus Monographie *Paul Claudel auf deutschsprachigen Bühnen* (1986), die die Forschungsergebnisse des Zürcher Claudel-Forschungszentrums veröffentlichte, werden insgesamt 41 deutschsprachige Aufführungen aufgeführt, die zwischen 1944 und 1985 stattgefunden haben. Dieses Phänomen weist zusammen mit der gleichzeitig erblühenden Claudel-Forschung auf ein goldenes Zeitalter² der Claudel-Rezeption im deutschsprachigen Raum hin. Der deutschen Übersetzung kommt dabei in den Inszenierungen eine herausragende Bedeutung zu.

In diesem Aufsatz wird zunächst skizziert, wie Claudels *Der Seidene Schuh* im deutschsprachigen Raum zwischen 1944 und 1985 rezipiert wurde. Dabei sollen auch die wesentlichen Schwierigkeiten der

¹ Laut der aktuellen Information der Société Paul Claudel, siehe <http://www.paul-claudel.net/oeuvre/soulier>, Stand: 14.07.2017. Barrault inszenierte es in den Jahren 1943, 1949, 1958, 1963, 1978 und 1980.

² Die Rezeption von Claudels *Der seidene Schuh* im deutschsprachigen Raum erfolgte in zwei Phasen, die durch die Verwendung der Übersetzungen von Hans Urs von Balthasar (1939) und von Herbert Meier (2003) geprägt sind. Nach 1985 gibt es lediglich zwei bekannte Aufführungen, nämlich Stefan Bachmanns Inszenierung im Theater Basel 2003 und Andreas Becks Inszenierung im Schauspielhaus Wien 2012. Laut dem Verlag Felix Bloch Erben, der die Aufführungsrechte dieses Stücks besitzt, gab es außerdem nur eine Amateuraufführung durch eine Theatergruppe des Gymnasiums Neuenbürg 2009 und eine Aufführung im Theater Heilbronn unter der Regie von Paul Burian 1996.

Inszenierung zur Sprache kommen. Für die Untersuchung wurden zwei bedeutende Beispiele ausgewählt: die von Gustav Rudolf Sellner für den Westdeutschen Rundfunk gedrehte Miniserie *Der seidene Schuh* 1965 und Hans Lietzaus Inszenierung bei den Salzburger Festspielen 1985. Beide Umsetzungen gelten als bahnbrechende wie vergleichsweise „vollständige“³ Aufführungen. Sie sind heutzutage vor allem durch audio-visuelle Medien zugänglich.⁴ Im Folgenden sollen die wesentlichen Probleme der Inszenierung, die die Rezeption des Stücks in dieser Phase kennzeichnen, und deren Lösung diskutiert werden: Die Auswahl der Szenen, die Art und Weise der Bearbeitung der Texte in deutscher Übersetzung, die Differenz der Medien und der Stil des von Claudel vorgeschriebenen Komischen und der Improvisation.

In der Tat liegt außer den damaligen Theaterrezensionen keine direkt relevante Forschung zu diesen zwei Inszenierungen vor. Die audio-visuellen Materialien, bzw. die Aufnahmen der Aufführungen, müssen mithilfe der deutschen Übersetzung genau durchgegangen und es muss jede Stelle beachtet werden, die anders als die Übersetzung ist. Dazu werden die komparatistisch-sprachliche und die textuell-analytische Methode verwendet.

2. Das goldene Zeitalter der Inszenierung des Seidenen Schuhs im deutschsprachigen Raum

Die außergewöhnlich intensive Frequenz der Aufführungen im deutschsprachigen Raum zwischen 1944 und 1967⁵ kann als bemerkenswertes Phänomen angesehen werden. Allein zwischen 1952 und 1953 fanden vier Neuinszenierungen und eine wiederholte Aufführung statt.⁶ Sie hängt mit der aufblühenden *Soulier*-Forschung im

³ Weil dieses Stück vier Akte (Claudel nennt sie vier „Tage“) und insgesamt 52 Szenen umfasst, bildet eine vollständige Aufführung eine große Herausforderung.

⁴ Die WDR-Miniserie ist im Archiv des Senders zugänglich, während die Inszenierung der Salzburger Festspiele als DVD bei Arthaus Musik erhältlich ist. Für die Dokumente und Aufnahmen der WDR-Serie bedankt sich die Verfasserin für die freundliche Unterstützung des WDR-Archivs.

⁵ Es besteht eine kleine Pause zwischen 1967 und 1980, in der sich keine weitere Rezeption ergibt.

⁶ 1952 fanden die Inszenierungen von Werner Kraut in Basel, von Erich-Fritz Brückmeier in Stuttgart und Willi Schmidt im Schiller Theater Berlin statt. 1953

deutschsprachigen Raum zusammen, die zwischen 1948 und 1976 stattfand,⁷ und erreichte in den Jahren 1952 und 1953 einen Höhepunkt. Erst im Jahre 2003⁸ wurde das Interesse an einer Inszenierung erneut geweckt, aber die Intensität wiederholte sich nicht. Sowohl in der Forschung als auch auf dem Theater war das Stück zwischen 1985 und 2000 nicht mehr präsent. Die letzte kanonische Inszenierung fand auf den Salzburger Festspielen unter der Regie von Hans Lietzau statt. Die Starbesetzung mit Maximilian Schell deutete auf der Inszenierungs- und Besetzungsebene auf die Tradition der bisherigen *Soulier*-Aufführungen im deutschsprachigen Raum hin. Der Regisseur Lietzau hatte das Stück bereits 1953 in Bochum und 1967 im Residenztheater München inszeniert. Die Salzburger Inszenierung von 1985 war anscheinend eine variierte Fassung der Münchner Inszenierung.⁹ Außerdem hatte Maximilian Schell die Rolle des Rodrigo bereits in der WDR-Miniserie 1965 verkörpert.

Was die Inszenierung eines langen, fremdsprachigen Stücks wie dieses anbelangt, ergeben sich deutliche Schwierigkeiten, beispielsweise die Übersetzung der Damentexte, die Bearbeitung und die Verkürzung der Szenen und Dialoge sowie die Vereinfachung der Figuren. In den Inszenierungen wurden diese Probleme unterschiedlich behandelt und gelöst. Die Aufführung des *Seidenen Schuhs* wurde erst möglich, nachdem eine hochqualifizierte deutsche Übersetzung vorlag. Die von Claudel in diesem Stück verwendete Sprache nähert sich dem veralteten barocken Stil an. Unterschiedliche Figuren verwenden unterschiedliche Sprachstile. Außerdem sind die langen Dialoge anspielungsreich und in hohem Maß emotional.

Der erste Versuch, den *Seidenen Schuh* im deutschsprachigen Raum auf die Bühne zu bringen, den Karl Pempelfort in der Spielzeit 1933/34 in

gab es Inszenierungen von Hans Lietzau in Bochum und von Karl Pempelfort in Bonn, die bereits 1946 in Köln gezeigt wurde.

⁷ Beispielsweise Maria Dosedal (1949), Hubert Becher (1952), Julius Bab (1960), Reinhold Lindemann (1955).

⁸ Zwei neue Inszenierungen fanden 2003 in Basel und 2012 in Wien statt.

⁹ Die Schauspielmusik des Komponisten Wilhelm Killmayer wurde bei beiden Inszenierungen verwendet. Landau bemerkt, dass in dieser Inszenierung die von Claudel stammenden Konzepte des „Farcehaften“ und des „Burlesken“ vorkommen. (Vgl. Landau, *Paul Claudel auf deutschsprachigen Bühnen*, S. 192–193.)

Köln unternahm,¹⁰ scheiterte. Dies geschah zehn Jahre vor Barraults Pariser Uraufführung. Bei seinem gescheiterten Vorhaben sollte die Übersetzung von Albrecht Joseph mitwirken, die als die allererste deutsche Übersetzung des *Seidenen Schuhs* galt, aber leider verlorengegangen ist.

Die Übersetzung von Hans Urs von Balthasar gab dem Basler Dramaturg Werner Wolff 1939 den Impuls zu einem Aufführungsplan für 1940,¹¹ der aber nicht ausgeführt wurde. Claudel schrieb bei seiner Zustimmung¹² zu dieser Aufführung einen Brief mit sehr genauen Aufführungsanweisungen an Albert Béguin, Professor der Universität Basel, die die improvisatorischen Merkmale dieses Stücks noch einmal bestätigen. Diese Hinweise sind teilweise in der Wiener Aufführung von 2012 realisiert worden.¹³

Die Inszenierungen des *Seidenen Schuhs* im deutschsprachigen Raum gehen laut Landau ihren eigenen Weg, unabhängig von den französischen Inszenierungen in der gleichen Epoche.¹⁴ Die deutschsprachige Uraufführung in Zürich wurde von dem Regisseur Kurt Horwitz 1943 realisiert. Sie hatte laut Landau mit der Bühnenfassung von Jean-Louis Barrault nichts zu tun, sondern stützte sich auf die von ihm selbst gekürzte Fassung, in der in der 33 von 52 Szenen verblieben waren.¹⁵ Horwitz' Inszenierung deutet die grundlegende Problematik der *Soulier*-Realisierung an, weil sie eine starke szenische Abkürzung und Reduktion der Figuren unternahm. Dies kann als grundlegende, sich wiederholende Problematik der *Soulier*-Aufführungen im deutschsprachigen Raum angesehen werden. Viele weitere Inszenierungen folgen diesem Modell.¹⁶ In seiner Fassung werden vor

¹⁰ Vgl. Landau, *Bühnen*, S. 163.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Beispielsweise bestimmen die Regieanweisungen, dass die Kostümierung vor dem Publikum vervollständigt werden solle. Auch die Dekorationsstücke sollen in aller Eile vor dem Publikum aufgestellt werden. Die drei ersten Akte werden als Ganzes erhalten, der vierte soll vollständig gestrichen werden, nur die letzte Szene wird beibehalten. Der Ansager soll das unverzüglich dem Publikum erklären. (Vgl. ebd.)

¹⁴ Vgl. ebd., S. 164.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Z. B. München 1947, Wien 1949, Basel 1952 und Münster 1957. Darunter gibt

allem die Figuren Doña Siebenschwert, zwei Schauspielerinnen und der Japaner im vierten Tag, der Nicht-zu-Dämpfende im zweiten Tag weggelassen. Der vierte Tag ist stark verkürzt, und die Nebenhandlung wird gestrichen. Darum weicht der Charakter des Stückes stark von Claudels komisch-burlesken Stil ab. Die Umarbeitung sah vor, die ersten drei Tage als eine stilistische und handlungsbezogene Einheit darzustellen. Der vierte Tag wird oft als problematischer Teil angesehen, weil er dramaturgisch und stilistisch stark von den anderen abweicht.

Die Uraufführung in Deutschland fand 1946 in der Aula der Universität zu Köln vor der rheinischen Kunstgemeinde Freie Volksbühne unter der Regie von Karl Pempelfort statt. Dabei fehlte die Figur des Nicht-zu-Dämpfenden und der komische Stil. Bemerkenswert ist, dass im Vergleich zu Horwitz' Fassung die Szene der zwei Schauspielerinnen und ihrer Verführung und die Szene des spanischen Königs im schwimmenden Palast im vierten Akt gespielt wurden. Dadurch wurden die politischen Intrigen gegen den veralteten, schwach werdenden Protagonisten Rodrigo dramaturgisch in den gewichtigen Handlungsverlauf des vierten Tages integriert.

Dieses Stück ist insbesondere durch seine starke religiös-katholische Neigung, den langen Umfang, eine welttheatralische Färbung sowie den Reichtum der Figuren und der gespielten Orte bekannt. Nicht zu vernachlässigen sind die Merkmale der Burleske, etwa durch die Figur des Nicht-zu-Dämpfenden bzw. des Ansagers, und sein vom Autor eingeplanter improvisatorischer Charakter. Auf solche stilistischen Kennzeichen, die im Gegensatz zu dem hoffnungslosen Liebesleid und der religiösen Strenge stehen, wurde oft in den Aufführungen in dieser Phase verzichtet. Die Inszenierung des *Seidenen Schuhs* betont mehr die unerfüllte Liebe und religiöse Erlösung der Seele.

Die oben genannten zahlreichen Inszenierungen in der Entwicklungsphase der deutschsprachigen *Soulier*-Rezeption sind wegen des Fehlens visueller Aufnahmen schwer zu rekonstruieren. Die Merkmale dieser Inszenierungen lassen sich in den folgenden zwei Inszenierungen näher untersuchen und nachvollziehen. Ihnen kommt hinsichtlich der verschiedenen Produktionsarten und der stilistischen Nähe zum Original unterschiedliche theatergeschichtliche Bedeutung zu.

es bereits viele namhafte Personen, die darin mitwirken, z. B. Jean-Pierre Ponnelle (Bühnen und Kostüm im Theater Bonn 1953) und Willi Schmidt (Regie im Schiller Theater Berlin, 1952), vgl. Landau, *Bühnen*, S. 171–181.

3. Die Miniserie im WDR und die Inszenierung bei den Salzburger Festspielen

Diese zwei Aufführungen stellen Paradebeispiele der theatralen Realisierung während des goldenen Zeitalters dar. Sie waren bahnbrechend, weil sie die früher oft fehlenden Szenen zum großen Teil originaltreu auf die Bühne gebracht haben. Deshalb tragen sie im Hinblick auf die *Soulier*- und sogar die Claudel-Rezeption im deutschsprachigen Raum große Bedeutung: Die Miniserie fungierte als landesweites Verbreitungsmittel für Claudels Stück in der Bundesrepublik, während die Inszenierung in Salzburg dieses Stück auf eine kanonisierte und künstlerische Position hob. Dies verweist auf das, was Claudel über den medialen Aspekt des Stücks berichtete: „Die Technik dieses Dramas nähert sich gewollt oder ungewollt stark der alten Technik des Elisabethanischen Theaters oder der Calderons, oder aus jüngster Zeit der des Films.“¹⁷

Die Miniserie des WDR aus dem Jahr 1965 wurde von dem damaligen Opernregisseur Gustav Rudolf Sellner von der Deutschen Oper Berlin in Szene gesetzt und auf vier Karwochenabende verteilt – dem religiösen Anlass gemäß – gesendet. Sie wurde als ein „ganz ungewöhnliches Wagnis“ beschrieben, obwohl sie „das Werk vor einem großen Publikum“ zeigte und „das Werk so ungekürzt wie möglich“¹⁸ darstellte. Laut Landau war diese Produktion eher vollständiger und textgetreuer als die Fernsehaufzeichnung der „version intégrale“ von Jean-Louis Barrault 1982, außerdem kam sie 20 Jahre früher.¹⁹

3.1. Selektion der Szenen

Obwohl es so scheint, als ob die WDR-Miniserie nichts mit der vorherigen Theateraufführung zu tun hätte, könnte sie durch die Zusammenwirkung des Schweizer Regisseurs – Kurt Horwitz als spanischer König im ersten

¹⁷ In einem Radiogespräch zwischen Claudel und Jean Amrouche. *Paul Claudel: Mémoires Improvisés*, Paris: Edition Gallimard, 1954, S. 283–284. Deutsche Übersetzung von Landau, *Jean Amrouche: Gespräche mit Paul Claudel*, S. 158.

¹⁸ In dem Brief (23. 04. 1965) von Dr. Rohrbach an den Intendanten Klaus von Bismarck im WDR-Archiv, Signatur 13359. Dr. Otto Heuft, der Direktor des WDR, hat die Meinung von Dr. Rohrbach im Brief an Herrn von Bismarck zitiert.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 301.

Tag – auf eine Tradition verweisen, die sich von 1944 bis zu seiner Zeit 1965 im deutschsprachigen Raum entwickelt hat. Sie konnte auch wegen des filmähnlichen Mediums gewisse Szenen auf die Bühne bringen, die während einer Theateraufführung nicht möglich erschienen, und ermöglichte häufige Szenenwechsel.²⁰ Deswegen konnten die folgenden Szenen der Nebenhandlungen auf den Fernsehbildschirm übertragen werden: Szene II:8, in der Rodrigo mit dem Kapitän über seine Geliebte redet und das Schiffsunglück seines Bruders – des Jesuitenpaters in I:1 – entdeckt, und die Szene IV:2, in der Rodrigo mit dem Japaner die Bilder malt, die bisher in den Theateraufführungen wegen ihrer Länge nie realisiert wurde.

Im Gegensatz dazu wurden manche Szenen nur in Salzburg aufgeführt: beispielsweise die mit den Mitteln der *Commedia dell'Arte* gefärbte Szene I:8, in der der Weibel der Negerin vom Entfliehen Doña Musicas berichtet, und die handlungsexterne Szene II:2, in der der Nicht-zu-Dämpfende (von dem Ansager angeleitet) Doña Proëza und Doña Honoria vorstellt und ihnen befiehlt, auf der Bühne auf und ab zu gehen. Dadurch wird vor allem der Charakter des Komischen und der Improvisation betont. Als weitere Beispiele zählen die mit Musik unterstützte und nur aus einem Lautsprecher heraus vorgetragene Szene II: 6,²¹ in der der heilige Jakobus seinen Monolog führt, und ebenfalls die Szene II:13, in der die Doppelschatten über das Leiden der Liebenden sprechen, was eine Abstrahierung der Szene durch handlungsexterne Figuren bedeutet.

Die WDR-Miniserie kann wegen ihres Mediums mehrere Handlungen an verschiedenen Orten leichter darstellen, während die Salzburger Inszenierung handlungsunrelevante Szenen auf die Bühne bringt. Trotzdem wurden manche Szenen in beiden Inszenierungen nicht realisiert, insbesondere die immer als problematisch angesehene Szene III:1,²² in der die drei Heiligen und Doña Musica in der Prager

²⁰ Was diese Problematik betrifft, versuchen Karl Heinz Stroux in seiner Düsseldorfer Inszenierung 1959 und Stefan Bachmann in Basel 2003, die dort gespielten Szenen zu kombinieren und deshalb die Reihenfolge der Szenen stark zu ändern, vgl. Landau, *Bühnen*, S. 183–184.

²¹ Das Publikum sieht auf der Bühne nur ein projiziertes Bild des Heiligen auf dem Pferd im „Santiago El Grande“ von Salvado Dalí, was thematisch dem *Seidenen Schuh* entspricht.

²² Die Realisierung dieser Szene taucht in den modernen Inszenierungen in Basel

Nikolauskirche über ihre Schwangerschaft und die Schlacht am Weißen Berg sprechen.

3.2. Inhaltliche Änderung

Beide Produktionen verfügen über textuelle Bearbeitungen wie Streichung, Selektierung, Verkürzung und Konzentrierung, was die Handlung und die Figurenkonstellation des Stücks direkt beeinflusst. Inhaltlich erhält die Salzburger Inszenierung eine generelle Tendenz, in der die religiösen Bezüge oft weggelassen werden. Wenn in I:3 Don Camillo mit Doña Proëza kokettiert, wird diese Passage weggestrichen, in der er ihr seinen starken Widerstand gegen ihren katholischen Glauben enthüllt²³. Dies wird im Original so betont dargelegt. Später wird es sich in Szene III:10 als ihre größte Auseinandersetzung etablieren. Nicht nur der religiöse Gedanke, sondern auch Camillos Streben nach politischer Herrschaft wird bei der Salzburger Inszenierung ausgelassen: „Mir hat man keine neue Welt anvertraut, sie meiner Laune entsprechend zu modeln, / Sondern ein lebendiges Buch, mich darein zu vertiefen, und die Herrschaft, die ich erstrebe, wird nur durch Wissen erreicht.“²⁴ Hiermit werden nicht nur Camillos Figurencharakter, sondern auch sein Ehrgeiz geändert, sich mit den politischen Konflikten in Mogador auseinanderzusetzen.

Die wichtigsten dramatischen Mittel, die Szenen verbinden, fehlen manchmal bei der WDR-Inszenierung. Das zeigt sich etwa in Szene I:5, die aus zwei verschiedenen szenischen Handlungen – Proëzas Rede mit Don Balthasar über ihr Streben nach Rodrigo und Proëzas alleinigem Gebet an die Jungfrau Maria – besteht. Proëzas Rede über die Mutter ihres Mannes – Pelayo – fungiert als Übergang zwischen den beiden Teilen.²⁵ Stattdessen wird in der Miniserie ein aktionsreicher Übergang eingefügt, in dem „die Negerin“ Jobarbara, die im Original nur in I:8 und I:11

2003 und Wien 2012 auf.

²³ Von Balthasar; 28. Don Camillo: Ihr selber sprach mir von Gott. Ich liebe dieses Thema nicht.

²⁴ Von Balthasar; 30.

²⁵ Von Balthasar; 38. Proëza: [...] dies leere, finstere Haus hier [...] / Es ist als hätte seine Mutter es in solch strenger Ordnung hinterlassen und sei eben erst fortgegangen. / Eine unendlich vornehme, sehr große Dame, die man kaum anzublicken wagte.

erscheint, hier als Dienstmädchen von Proëza fungiert, ihr beim Aussteigen aus dem Wagen hilft und beim Beten zu Maria. Außerdem ist Proëzas ausführliche Beschreibung ihrer Begegnung mit ihrem Mann und ihrer Ehe kurz vor diesem Moment gestrichen. Weil diese zurückblickenden Momente fehlen, wird eine vertiefende Rekonstruktion von Proëzas unglücklicher Ehe und ein Blick in ihr Inneres unmöglich.

In der Szene I:8, in der Rodrigo mit seinem chinesischen Diener sein innerstes Verlangen nach Proëza ausspricht, wird deutlich, dass sich die WDR-Produktion und die Salzburger Inszenierung auf verschiedene Themen fokussieren. In der WDR-Produktion sind mehrere religiösen Gedanken wie das Leben vor der Geburt und das Diesseits und Jenseits übriggeblieben, ebenso wie das Streben des Chinesen nach seinem Geld, was auf seine Konflikte mit Jobarbara in der darauf folgenden Szene I:9 vorbereitet. Die Salzburger Fassung macht stattdessen die Weiblichkeit und die Körperlichkeit Proëzas präsent, z. B. das Benennen ihrer Schulter im Gegensatz zu ihrer Seele.²⁶ Der weibliche Körper wird von dem Chinesen durch seine ironische Fragestellung verspottet. Wenn Rodrigo ihm antwortet, „ich liebe sie so, so ich vergesse, sie anzuschauen“, reagiert der Chinese in der Salzburger Fassung: „Wunderbar, ich meinerseits habe große, hässliche Löcher gesehen!“ In der Übersetzung von Balthasars reagiert der Chinese mit „Ausgezeichnet! Ich meinerseits habe große, garstige Blauaugen gesehen“, was aus dem Original stammt. In Salzburg wird das konkrete Benennen von „Augen“ durch die metaphorischen „Löcher“ ersetzt, wodurch der sarkastische Charakter des Chinesen in Erscheinung tritt.

3.3. Sprache und textuelle Bearbeitung

Die Inszenierungen stützen sich auf die Übersetzung des Theologen und literarischen Übersetzers Hans Urs von Balthasar, die die gehobene Ausdrucksweise der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und eine reiche Metaphorik verwendet. Beide Inszenierungen unternahmen eine starke Reduzierung und Selektierung der Claudel'schen Texte und verkürzten damit die Spielzeit auf drei Stunden und fünf Minuten²⁷ für die WDR-Produktion und auf etwa 213 Minuten für die Salzburger Festspiele. Allein die Selektion des Texts übt große Einflüsse auf die Darstellung und

²⁶ Von Balthasar, 55.

²⁷ Der erste Tag dauert 82 Min., der zweite 61, der dritte 83 und der vierte 82.

Ausdeutung des Stücks aus.

Im Allgemeinen lässt die WDR-Produktion mehr Texte spielen als in Salzburg, wenn man dieselbe Szene vergleicht. Im Gegensatz zur WDR-Bearbeitung wählt die Salzburger Inszenierung mehr handlungsbezogene und notwendige Abschnitte aus, verzichtet oft auf die Metapher bzw. Anspielung und bevorzugt die kurzen, vereinfachten Sätze, die sich der alltäglichen Sprache annähern. Dieser Tendenz entsprechend werden die langen Monologe verkürzt; stattdessen wird der schnelle, natürliche Dialogwechsel bevorzugt, was mit dem schnellen, fließenden Tempo der theatralen Aufführung in Verbindung steht. Auf diese Weise wird jedoch erstaunlicherweise auf manche wichtigen sprichwortartigen Aussagen im Stück verzichtet, etwa auf Proëzas berühmte Wehklage „[...] / Laßt mich nicht diese grausame Freiheit! / [...]“ in I:4 und Doña Honorias Kommentar für die verbotene Liebe zwischen ihrem Sohn Rodrigo und Proëza „Das Paradies ist nicht gemacht für Sünder!“ in II:3, die hingegen in der WDR-Produktion gespielt wurden.

Sprachlich gesehen erscheinen feine textuelle Überarbeitungen und Verkürzungen der Dialoge häufig bei der Salzburger Aufführung, die bereits 1985 das Bedürfnis nach Modernisierung der Sprache und Diktion in der deutschen Übersetzung aufweist. Solche feinen Änderungen der Ausdrucksweise befinden sich insbesondere deutlich häufiger im Text des Protagonisten Rodrigo, der zusammen mit der Schauspielkunst Schells einen kräftigen Figurencharakter gewinnt, der den Kern des Spiels bildet.

Es wurden sogar komplett neue Texte für Rodrigo geschaffen, die den intertextuellen Bezug mit Claudels Text formen: z. B. ein Gedicht²⁸ in IV:8, in dem Rodrigo vor Doña Siebenschwert seine bitteren Erinnerungen an die bereits vor langem verstorbene Proëza äußert. Dieser neue Abschnitt, der an die Stelle des Claudel'schen Originals tritt und zusammen mit den auf einen Ton *tremolo* spielenden Streichern im Hintergrund aufgeführt wird und als Melodram wirkt, stellt dar, dass sich Rodrigo plötzlich aus der Realität entfernt und in seine eigene innere Welt versinkt.

Bei der Wortwahl scheint die Salzburger Inszenierung der von Balthasar'schen Übersetzung weniger verpflichtet zu sein, etwa Don

²⁸ Dieses Gedicht ist komplett anders als das bei Claudel. Es lautet, „Deine Abwesenheit, Geliebte, / Selbst als du noch lebstest, und du dich / den Augenblick im Arme hielt, / als die Hoffnung schon erlöschen war, / ja vielleicht diese Abwesenheit nur dem Beginn und / Vorspiel dieser bodenlosen, hoffnungslosen Öde, / die mir bestimmt ist.“

Camillos Rede über seine Mutter in I:3, „dies einschmeichelnde Lächeln, statt alle Antwort, wie hat sie mir es verargt“²⁹. Bei der Salzburger Inszenierung wird das Adjektiv zu „dies ungewisse Lächeln“ umwandelt. In Claudels Text heißt es auf Französisch „ce sourire câlin“³⁰, was vielmehr „einschmeichelnd“ bedeutet als „ungewiss“. Die Salzburger Inszenierung verändert dadurch den listigen Charakter von Camillo im Original.

Ein eindeutiges Beispiel kann die stilistische Änderung der Sprache in der Salzburger Inszenierung illustrieren. In Szene III:13, in der sich Rodrigo und Proëza ein einziges Mal auf der Bühne treffen, erscheinen diese Änderungen laut der theatralen Sprechart bei Rodrigo als Vizekönig am intensivsten. Wegen der emotionsgeladenen, spannenden Intensität wird die Rede so umgeschrieben und die *enjambements* in von Balthasars Übersetzung gelöst:

DER VIZEKÖNIG: Stirb denn, wenn du es willst, ich erlaube es dir!

Geh hin im Frieden, entzieh deine geliebte Gegenwart,
mach deine Abwesenheit vollkommen zum Sterben,
aber ich noch viel Zeit [habe]...

(Pause, dann mit lauter und emotionsgeladener Stimme weiter)

V V V V V V V V

Und ist es wirklich wahr, dass du so von mir weggehen willst,
ohne irgendein Zeichen, ohne irgendeine Spur.

Das Paradies, das das Weib verschloss,

V V V

ist es wahr, dass du unfähig warst, es wieder zu öffnen?

Diese Schlüssel meiner Seele, die ich dir allein anvertraut habe,

ist es wahr, dass du sie nur fortnimmst mit dir,

²⁹ Von Balthasar, 25. Don Camillo: „[...] Wie meine Mutter, der ich dauernd die Dinge sagen sollte, die sie selber dachte. Dies einschmeichelnde Lächeln, statt aller Antwort, wie hat sie mir's verargt! / Ach, ich muß gestehn, sie hat wenig an ihre übrigen Söhne und Töchter gedacht! Sterbend hatte sie nur meinen Namen auf den Lippen. Und dieser verlorene Sohn, um auf ein anderes Thema zu kommen, ein nicht unbedenkliches Thema.“

³⁰ Claudel, 674.

V V

und die Tore dieser Hölle mir verschließt,

V V

die du mir durch die Offenbarung des Paradieses bereitet
hast?

(Schells Vortragsweise in Salzburg: Seine Betonungen sind
mit dem Zeichen „V“ markiert)

Im Vergleich sieht die originale Übersetzung von Balthasars so aus,
DER VIZEKÖNIG: Stirb denn, da du das willst, ich gestatte es
dir! Geh hin im Frieden, zieh für immer von mir zurück den
Fuß deiner angebeteten Gegenwart! [...] Und ist es nun wahr,
daß du so von mir scheiden willst, ohne jedes Gelöbnis? Das
Paradies, das das Weib verschloß, ist es wahr, daß du unfähig
warst, es wie-der zu öffnen? Die Schlüssel meiner Seele, dir
allein an-vertraut, ist es wahr, daß du sie fortnimmst mit dir,
um auf immer die Tore zu schließen. Dieser Hölle für mich,
die du mit der Offenbarung des Paradieses mir schufest?
(von Balthasar, S. 249–251)

Im Vergleich der Texte wird die Tendenz der sprachlichen
Vergegenwärtigung und Vereinfachung bzw. Orientierung an alltäglicher
Sprache deutlich, etwa durch das Verb „erlauben“ statt „gestatten“, das
Adjektiv „geliebt“ statt „angebetet“, die Verben „weggehen“ statt
„scheiden“, „bereiten“ statt „schaffen“. Zur stilistischen Verstärkung
werden zwei Sätze mit ähnlichem Satzbau aufgereiht, „ohne irgendein
Zeichen, ohne irgendeine Spur“, was nicht nur sprachlich-rhythmisch
sondern auch semantisch („Zeichen“ und „Spur“ statt „Gelöbnis“) vom
Claudel'schen Original entfernt ist. In der Salzburger Fassung erzeugt die
Wiederholung des Hauptsatzes „ist es wahr“ die poetisch-rhythmische
Wirkung, die bei der Aufführung beeindruckend zu hören ist. In Schells
Vortragsweise wird diese Rede durch den Unterschied der Lautstärke und
seine Bewegung in zwei aufgeteilt: Die hier im Text markierte Betonung
seiner Sprechart kennzeichnen die semantische Betonung in dieser Rede
auch, die das Entgegenstehen von „du“ und „ich“ emphatisch darlegt. Was
die zentrale Thematik des Stücks anbelangt, steht in von Balthasars
Übersetzung noch „den Fuß deiner angebeteten Gegenwart“, dessen
symbolhaftes Wort „Fuß“ in der Salzburger Fassung fehlt. Im Allgemeinen
tritt das sprachlich-stilistische Mittel in den handlungsreichen Stellen
weniger in Erscheinung als das Tempo, das die Aufführung vorantreibt.

3.4. Darstellungsmedien: Die WDR-Produktion als filmähnliches Medium

Was die Strukturierung und Dramaturgie der einzelnen Szenen betrifft, wird deutlich, dass die Salzburger Fassung die einleitenden Dialoge der Szene beibehält, bevor das zentrale Geschehen einsetzt. Im Vergleich dazu startet die Szene bei der WDR-Produktion eher *in medias res*, was mit dem Aufführungsmedium zusammenhängt. Die Einleitung und die Zusammenfassung des vorherigen Geschehens übernehmen die Figuren des Requisiteurs Paul und des Ansagers.

Die WDR-Produktion verfügt als Fernseh-Miniserie über variable mediale Ausdrucksmöglichkeiten der Darstell- und Erzählweise. Beispielsweise fügt sie Szenen hinzu, die die Haupt- und Nebenhandlung besser verbinden. Deutlich wird dies etwa in der neuen Szene zwischen I:7 und I:9, in der Doña Musica und der Weibel von Neapel zusammen im Wagen auf die Flucht gehen. Es war ursprünglich keine von Claudel geschriebene Szene, sondern eine Entführungsgeschichte, die der Weibel Jobarbara in I:8 erzählt. Diese Szene ist anscheinend eine Visualisierung der erzählten Geschichte und trägt dazu bei, die Darstellung des Kampfs bei der Santiagosprozession, die in Claudels Stück ebenfalls nicht als selbständige Szene erscheint, und die Szene I:10, in der Musica und Proëza plaudern, zu verbinden. Diese Übergangsszene hat ihre eigene dramaturgische Funktion, um die ankommende und vergangene Handlung miteinander zu verknüpfen. Dadurch ändern sich die von Claudel vorgeschriebenen Charakterzüge von Doña Musica, die nicht mehr ein naives, vom König von Neapel träumendes Mädchen mit der saitenlosen Gitarre ist, wie noch in II:10 im Urwald in Sizilien im Original Claudels.

Neben den zusätzlichen Szeneneinsätzen spielt der Requisiteur Paul, eine Anspielung auf den Autor Claudel³¹, in der WDR-Produktion eine Rolle, die meta-theatral fungiert. Hier wird „das Machen“ des Theaters vor den Augen des Publikums gezeigt und die originale szenische Struktur verfremdet. Er ist als ein junges, neugieriges und kritisches Wesen im modernen Arbeitsanzug gestaltet: Er sammelt das Autogramm der Darstellerin Proëzas, betrachtet den Damentext mit kritischen Augen und lacht über die Handlung des Drehbuchs. Damit wirkt er dramatisch-szenisch multifunktionell. Sein Erscheinen teilt

³¹ 楊莉莉《探索克羅岱爾「緞子鞋」之真諦》, 255。

beispielsweise die Szene I:7 in zwei Teile, in der Rodrigo und sein chinesischer Diener in einer langen Szene reden, damit die szenische Vollkommenheit Claudels zerbricht. Sein Murmeln beiseite „Doña Musica ohne Guitar ist undenkbar“ und sein Hineinstoßen in I:10, die Gitarre an Doña Musica zu übergeben, wenn Proëza und Musica ruhig plaudern, lassen den symbolhaften Figurencharakter der Doña Musica – „Musik“ in ihrem Namen und Gitarre als ihr Instrument – betonen. So verhält es sich auch mit dem dramatischen Mittel „Brief an Rodrigo“, der als wichtigstes Symbol der Verbindung zwischen Rodrigo und Proëza gilt. Paul bricht in die Szene III:6 ein und übergibt ihn Doña Isabel, was den Symbolcharakter des dramatischen Mittels entdramatisiert und die theatrale Spannung und Fiktionalität zerbricht. Pauls Hineinplatzen in das laufende Drama verwischt auf diese Weise die Grenze zwischen dem Drameninneren und dem Dramenäußeren. Eine ähnliche Wirkung wird dadurch erreicht, dass er kurz vor dem Beginn der Szene I:3 die Schuhe von Proëza aufsucht und sie ihr rasch bringt, was das zentrale Symbol des „Schuhs“ im Titel des Stücks emphatisch zeigt.



Bild 1. Doña Proëza (Johanna von Koczian) betet vor der Jungfrau Maria mit ihrem Schuh in I:5. WDR Inszenierung 1965, Archiv 1155315 Foto 2200501

Neben dieser Verstärkung und Visualisierung der bedeutungsreichen dramatischen Mittel wirkt er dazu auch als Kommentator in einer nicht-ernsthaften Manier, oft mit leicht sarkastischem Lachen. Pauls häufiges Für-Sich-Vorlesen des Dramentexts während seiner Kostümvorbereitung fungiert deutlich anders als der einleitende Sprecher Robert Graf. Pauls leises Vorlesen dient oft als Aufzeigen der Regieanweisung. Im Gegensatz dazu setzt sich Graf im modernen Anzug an einen Tisch in der Bibliothek, liest aus den Papieren vor und erzählt vor dem Spiel von der Zusammenfassung der Vorgeschichte, was den II., III. und IV. Tag einleitet. In diesem einleitenden Vortrag finden sich nicht nur Berichte der Vorgeschichten, sondern auch das Vorhersagen des kommenden Geschehens. In den Texten wird erläutert, interpretiert, kommentiert und auch zitiert, was Claudel geschrieben hat. Besondere sprachliche Wendungen werden auch hinzugefügt, z. B. Epitheton (schöne Doña Proëza, der Edelmann Rodrigo), Rhythmisierung (Wiederholung des Satzbaus mit „viele Jahre“), und rhetorische Frage („Wird er es je erreichen?“). Solche einleitenden Vorträge werden von Dr. Rohrbach dem damaligen Intendanten des WDR, Klaus von Bismarck, als Ergänzung der Funktion des Requisiteurs³² vorgeschlagen. Theatral-funktionell gesehen treten der Sprecher und Paul separat als spieleexterner und spielinterner Ansager auf, was eng mit dem Darstellungsmedium verbunden ist.

3.5. Stil der Burleske und der Improvisation

Der komische und improvisatorische Stil ist die kennzeichnenden Merkmale von Claudels *Seidenem Schuh*, der insbesondere einen Gegensatz zur ernsten, heroischen Tragödie bildet. Auffällig ist die Art und Weise, wie die zwei Inszenierungen diesen Stil behandeln. In der WDR-Miniserie ist das Komische am meisten mit dem leicht bitteren, kritischen Humor des Requisiteurs Paul verknüpft. Im Vergleich dazu ist die Rolle des Ansagers in der Salzburger Inszenierung eher theatral-traditionell. Die Aufführung fängt in der festlichen Stimmung³³ mit dem Ansager an, der sich direkt an das Publikum wendet: Ernst Schröder liefert mithilfe einer Weltkarte die Vorgeschichte des Stücks, der die Regieanweisung innewohnt. Schröder gelingt es bereits am Anfang

³² Der Brief vom 23.04.1965 von Herr Heuft als Anhang an von Bismarck befindet sich im Archiv des WDR, Signatur 13359: Der seidene Schuh 1965.

³³ Wilhelm Killmayers Musik wirkt in diesem Stück mit.

des Stücks, an dem Hinweise über die Burleske nicht vorhanden sind, zugleich spielintern und -extern einen Dialog mit dem Jesuitenpater und auch direkt mit dem Publikum herzustellen, der die Begrenzung zwischen Haupttext und Nebentext abschafft:

Der Ansager: nun hören Sie, dass ...

Beide: Herr, ich danke dir, dass du mich also gefesselt hast.

Der Ansager: Hören Sie ordentlich zu, hustet nicht. Ich versuche, ein bißchen was zu verstehen. Eben das, was ihr nicht versteht, ist das Schönste. (ab)

Der Jesuitenpater: Zuweilen geschah es mir, dass ich deine Gebote mühsam fand ...

Der Ansager: (wieder auf) Was am längsten dauert, ist das Spannendste. (ab)

Der Jesuitenpater: Heute kann ich nicht enger an dich gebunden sein, als ich es bin.

Der Ansager: (Wieder auf) Was euch nicht lustig vorkommt, ist das Unterhaltendste. (ab)

Der Jesuitenpater: Herr, ich danke dir, dass du mich also gefesselt hast. Zuweilen geschah es mir, dass ich deine Gebote mühsam fand. Heute kann ich nicht enger an dich gebunden sein, als ich es bin. [...] (Aufführungstext, basiert auf der Übersetzung von Balthasars, 15–16)

Die erste Zeile des Haupttexts wird vom Jesuitenpater zweimal vorgetragen. Die vom Autor intendierten Kommentare werden vom Ansager zwischen den Zeilen des Monologs des Jesuitenpaters eingeführt. Diese pseudo-dialogische Form weist darauf hin, dass die Abgrenzung zwischen dem Theaterinneren und -äußeren verwischt.

Das fließende Tempo und das Dynamische des Vorgangs sind die Merkmale der Lietzauschen Inszenierung, die sich von der eher stillen, langsamen WDR-Miniserie unterscheidet. Das Merkmal des Komischen hat in Salzburg viel mit dem Aufführungstempo zu tun. Die in eine Szene verschmolzenen Szenen III:4 und III:5 (wenn sowohl die Vermieterin als auch Doña Isabel vor der hängenden Kleidung Leopold Augusts nach dem Brief Rodrigos fragen) sind insbesondere im schnellen Tempo verlaufen, das musikalisch-rhythmisch durch die abwechselnden Stab- und Gong-Schläge auf Leopold Augusts Kleidung bezeichnet wird, die als Symbol des unbeliebten Intellektuellen da hängt. Das Komische ist auch durch den in vielen Szenen erscheinenden Ansager verknüpft, der viele unterschiedliche Rollen im Stück übernimmt. Er spielt den Nicht-zu-Dämpfenden in der komischen Szene II:2 und bringt die

komischen Züge zum spanischen König in Szene IV:8. Auch die Musik von Wilhelm Killmayer trägt zu dieser Atmosphäre bei, die an vielen Stellen referentielle Bezüge aufweist und das Spieltempo der Szene bestimmt. Die andere komische Szene, nämlich das Auftreten der zwei Schauspielerinnen am vierten Tag, was nur in Salzburg aufgeführt wurde, trug auch zu der farcehaften Wirkung durch eine Metatheatralität (die Schauspielerin weist sich auf der Bühne als spielinterne Figur aus) und verfälschte Doppelgängerschaft (es gibt zwei Schauspielerinnen gleichzeitig auf der Bühne, die aber einen falschen Auftritt und Abgang durchführen. Dadurch zeigt Claudel dem Publikum, dass die Schauspielerin, obwohl sie momentan auf der Bühne spielt, von jeder anderen Schauspielerin ersetzt werden kann) bei.

4. Schluss

Anhand dieser zwei Beispiele der Inszenierungen aus dem Jahr 1965 und 1985 wurde veranschaulicht, wie dieses französische Stück von *theatrum mundi* im 20. Jahrhundert bezüglich seines Umfangs, Figurenkonstellation und Handlungskomplex in verschiedenen Aufführungsweisen, z. B. im Fernsehen und bei einem Festspiel, im deutschsprachigen Raum rezipiert wurde. In dieser Studie wird die sprachlich-textuelle Verkürzung und Bearbeitung in beiden Inszenierungen angesichts des Aufführungsbedürfnisses und der Zeitgemäßheit hervorgehoben. Und es wird untersucht, wie die großen Schwierigkeiten der Aufführung aufgelöst werden. Das erste Beispiel vom WDR zeigt auch die transmediale Auswirkung, wenn das Stück in Form einer Fernseherserie in vier Episoden erscheint (Claudels 4 Akten entsprechend) und Darstellungs- und Erzählweise deshalb vom Original stark abweichen. Andererseits stellt das zweite Beispiel der Salzburger Festspiele Claudels Kernbegriff in diesem Stück dar, das Komische und das Burleske zu zeigen. Die zwei Fälle lassen auch erkennen, wie sich die *Soulier*-Inszenierung im deutschsprachigen Raum in früher Phase von einer vereinfachten Liebesgeschichte zu einer eher originalnahen Theateraufführung entwickelt hat. Sie dienen sowohl als bedeutende Beispiele der theatral-historischen Entwicklung im Zeitraum von 1944 bis 1985 als auch als Vorläufer der modernen Inszenierungen des *Seidenen Schuhs* in Basel 2003 und in Wien 2012 im Hinblick auf die wichtigsten Aspekte der Umarbeitungen.

Die hier thematisierte intensive Inszenierung des *Seidenen Schuhs* von Claudel vor 1985 macht darauf aufmerksam, wie Claudels Stück ab

1944 so viel Interesse im deutschsprachigen Raum erregt hat. So erfuhren manche seiner Stücke die Welturaufführung sogar nicht in Frankreich, sondern im deutschsprachigen Raum. Viele seiner Stücke, die im deutschsprachigen Raum aufgeführt wurden, verlangen größere Aufmerksamkeit der Forschung, nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Theateraufführung, sondern auch im Hinblick auf komparatistisch-sprachliche und -mediale Aspekte. Zum *Seidenen Schuh* sollte beispielsweise die Problematik der Übersetzung aus dem Französischen ins Deutsche noch untersucht werden bzw. die unterschiedlichen Sprachen von Aufführung und Lesen des Stücks. Auch ein genauer Vergleich des Stils der Burleske in Claudels Original und bei den Salzburger Festspielen wäre ein lohnendes Forschungsthema. Aus historisch-kultureller Perspektive könnten die Lietzausche Inszenierung in München 1967 und bei den Salzburger Festspielen 1985 miteinander verglichen werden, da die Materialien der Inszenierung von 1967 in der Berliner Akademie der Künste teilweise noch zugänglich sind. All diese Forschungen können zeigen, wie fremdsprachige Stücke, besonderes die kanonischen Stücke, auf deutschsprachiger Bühne inszeniert und rezipiert werden.

參考文獻

- 楊莉莉。《探索克羅岱爾《緞子鞋》之真諦》。臺北·國立台北藝術大學·遠流·2020。
- “Accueil.” *Société Paul Claudel*, 23 Feb. 2022, <https://societe.Paul-claude.l.net/>.
- Becher, Hubert. *Der seidene Schuh: Das wunderbare Werk von Paul Claudel*. Speyer, Pilger Verlag, 1952.
- Claudel, Paul. *Le soulier de satin*. Théâtre, vol. II. Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- . *Mémoires Improvisés: Entretien avec Jean Amrouche*. Paris, Gallimard, 1954.
- Claudel, Paul. *Der seidene Schuh*, übers. v. Herbert Meier. Freiburg, Johannes Verlag Einsiedeln, 2003.
- Claudel, Paul. *Der seidene Schuh*, übers. v. Hans Urs von Balthasar. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1957.
- Dosedal, Maria. Claudel: *Der seidenen Schuh: Ein Deutungsversuch*. Gelsenkirchen-Buer, Post, 1949.
- Landau, Edwin Maria. *Jean Amrouche: Gespräche mit Paul Claudel*. Heidelberg, Kerle, 1958.
- . *Paul Claudel auf deutschsprachigen Bühnen*. Zürich, Prestel, 1986.
- Lietzau, Hans. *Paul Claudel: Der seidene Schuh. Salzburger Festspiel 1985*. Halle, Arthaus Musik, 2008.
- Lindemann, Reinhold. *Kreuz und Eros: Paul Claudels Weltbild im „Seidenen Schuh“*. Frankfurt (Main), Josef Knecht, 1955.
- Sellner, Gustav. *Claudel, Paul: Der seidene Schuh. WDR-Miniserie 1965*. Köln, WDR Archiv Signatur 13359 und Archiv von Fotos 1155315, 1965.

Address for correspondence

Yi-Yin Wu
Department of German Language and Culture
Fu Jen Catholic University
No.510, Zhongzheng Rd.
Xinzhuang Dist.
242062 New Taipei City
Taiwan

ceivewu@yahoo.com

Submitted Date: January 29, 2021

Accepted Date: January 10, 2022