

GIORGIO STREHLER

---

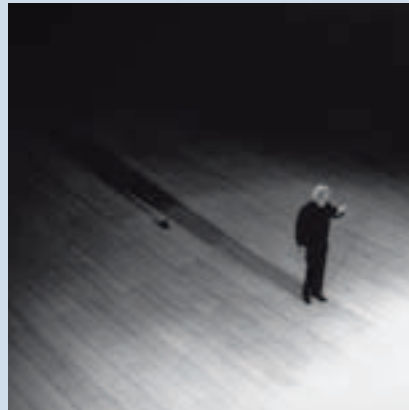
Die Kunst des Theatermachens zwischen  
Intuition und Intellekt

Texte von Rita Levi Montalcini, Alberto Bentoglio und Marco Blaser,  
mit einer Erinnerung von Claudio Magris









*«Das Theater ist die aktive Reflexion des Menschen über sich selbst» – eine Reflexion, die der Regisseur Giorgio Strehler meisterhaft mit dem eigenen Leben in Einklang zu bringen vermochte.*

*Strehler ist es gelungen, dem Leben die Bühne gegenüberzustellen, auf der alle Freiheiten möglich sind.*

*Sein beeindruckendes künstlerisches Schaffen zeugt von einer kulturellen Entwicklung, die das italienische Theater im Einklang mit der europäischen Bühnenkunst sieht.*

*Fünfzig Jahre lang widmete er sich der Leitung des Mailänder Piccolo Teatro, das er 1947 zusammen mit Paolo Grassi gegründet hatte. Mit der szenischen Umsetzung von Werken grosser Autoren wie Shakespeare, Goldoni, Pirandello, Brecht, Bertolazzi und Tschechow schuf Strehler ein dem poetischen Realismus verpflichtetes Bühnenwerk. Und er hat nicht nur Sprechtheater gemacht, sondern als Opernregisseur auch einen Beitrag zum Musiktheater geleistet: Seine musikalischen Kenntnisse beflügelten seine Fähigkeit zur "Verjüngung" der alten Theatertraditionen; er entwickelte eine völlig neue Bühnenkunst, bot damit den Zuschauern aus allen sozialen Schichten ein phantastisches Kaleidoskop der Welt der Kunst, der Poesie und der Musik.*

*Worte und Musik haben den Lebensweg von Giorgio Strehler geprägt, so wie auch er den Weg der Musik und des Theaters geprägt hat.*

Rita Levi Montalcini

Seite I:  
Giorgio Strehler, 1974.

Links:  
Eine Szene aus *Faust – Frammenti. Parte prima* (1988-89) mit Strehler in der Hauptrolle.

Auf dieser Seite:  
Strehler auf der Bühne in *Elvira, o la passione teatrale* von Louis Jouvet (1985-86).



## Giorgio Strehler: Die hohe Schule der Theaterkunst

von Alberto Bentoglio \*



*Glaubt mir, wichtig ist nur eins: Das Theater darf nicht untergehen, es muss sich weiter entwickeln und vom Publikum geliebt werden. Wir Künstler sind nur das Werkzeug der Poesie des Theaters.*

*Giorgio Strehler*

Links:

Strehler liest Montale (1981).

Auf dieser Seite:

Der Eingang des Piccolo  
Teatro (Teatro Grassi) in der  
Via Rovello in Mailand.

Es ist bekannt, dass das Leben von Giorgio Strehler in der Weihnachtsnacht 1997 in der Schweiz zu Ende ging, in seinem schönen Haus am Golf von Lugano. Weniger bekannt ist vielleicht, dass er ebenfalls in der Schweiz (und zwar 1944 in Genf) seine endgültige künstlerische Berufung entdeckte und sich für das Handwerk des Regisseurs entschied. «Es war wie eine Berufung durch die Verhältnisse», erinnert sich der Maestro. «Aber irgendwie habe ich mich auch selbst berufen. Ich weiss noch, wie es in der Comédie in Genf bei einem Drama von Eliot um die Einrichtung der Bühnenbeleuchtung ging. Das hatte ich noch nie gemacht. Doch ich schaffte es [...] mit einer Sicherheit, die nicht aus praktischer Erfahrung kommen konnte. Ich erfand sozusagen eine Technik, die mir niemand beigebracht hatte. Es war wie ein Zeichen». Die freie Stadt Genf hatte ihm denn auch das Rüstzeug geboten, sich kulturell weiterzuentwickeln, sich einen Namen zu machen und schliesslich zur Berühmtheit zu werden. «In diesem Klima grösster Offenheit, das anregend war für Studium und Arbeit», meint Giovanni Pini<sup>1</sup>, der diese Zeit mit ihm teilte, «waren die künstlerischen Werte Strehlers zu Tage getreten, und ebenso die menschlichen Werte wie unsere Freundschaft, die schon damals aus tiefer Zuneigung bestand». Doch gehen wir chronologisch vor. Es ist der 14. August 1921, als der aus einer Wiener Familie stammende, 1896 in Triest geborene Bruno Strehler die Nachricht erhält, dass ihn seine junge Frau Alberta Lovrič zum Vater gemacht hat. In Barcola, einem reizenden Küstenvorort von Triest, ist ihr Sohn Giorgio Olimpio Guglielmo zur Welt gekommen. Doch der arme Bruno kann sich nicht lange an seinem Familienglück und der Zuneigung des kleinen Giorgio erfreuen: drei Jahre später erliegt er einem Typhusfieber. Obwohl Strehler so früh den Vater verliert, verlebt er eine fröhliche Kindheit und Jugend, zuerst in Triest, dann – ab 1928 – in Mailand, wo er bis zum Abitur das Convitto nazionale Pietro Longone besucht und in das Leben der Stadt eintaucht, die er später als zweite Heimat betrachten wird.<sup>2</sup> Um 1938 wird das Theater zu einem wichtigen Teil seines Lebens; der begeisterte Besucher der städtischen Theatersäle (insbesondere des Odeon, dessen Claque er verstärkt) schreibt sich an der Accademia dei Filodrammatici ein, wo er bis zum erfolg-

reichen Abschluss im Jahr 1940 die Schauspielschule besucht und sich mit dem jungen, aber mit viel Organisationstalent ausgestatteten Paolo Grassi anfreundet. In den folgenden Jahren führt ihn der Beruf des Schauspielers durch ganz Italien; er spielt mit traditionellen Schauspieltruppen und experimentellen Theaterensembles, die ihm – während des Militärdiensts – Gelegenheit geben, einige Stücke zu inszenieren und rasch zu erkennen, wie rückständig das italienische Theater ist.

Der Infanterieleutnant Giorgio Strehler wird nach dem 8. September 1943 zu den Waffen gerufen, doch als Gegner des faschistischen Regimes tritt er nicht in die Dienste der Republik von Salò, sondern schliesst sich der Resistenza an. Der als aktiver Sozialist und Antifaschist bekannte junge Schauspieler-Partisan (der zwischenzeitlich die Tänzerin Rosita Lupi geheiratet hat) wird in Abwesenheit zum Tode verurteilt und erhält vom Nationalen Befreiungskomitee der Resistenza die Aufforderung, in die Schweiz zu gehen. Hier wird er zunächst in das Flüchtlingslager für Militärangehörige in Mürren aufgenommen, dem sonnigen, von Eiger, Mönch und Jungfrau überragten Dorf im Berner Oberland, und geht dann ins gelehrte, an Geschichte und Kultur reiche Genf, das in dieser schwierigen Zeit auch ein wichtiges Zentrum der Emigration und Sitz von Universitätslagern ist. Hier lernt Strehler wichtige Vertre-



Der kleine Giorgio Strehler in Barcola, seinem Geburtsort.



Das Werbeplakat für das erste von Strehler als Regisseur in Szene gesetzte Stück, das er am 14. April 1945 in Genf unter dem Pseudonym Georges Firmy zur Aufführung brachte.

ter der italienischen Politik und Kultur kennen, darunter Luigi Einaudi und Amintore Fanfani sowie den Regisseur Dino Risi, den Drehbuchautor Franco Brusati und den Latinisten Concetto Marchesi. Hier hat er auch Gelegenheit, seine unbändige Leidenschaft für das Theater zu pflegen. Sein Freund Pini erinnert sich an seinen ehemaligen Zimmergenossen: «Er hatte sich ein kleines Theater gebaut und spielte in jeder freien Minute mit Puppen aus Brotteig; dabei ergriff ihn immer grosse Begeisterung, eine nicht zu bremsende kreative Schaffenswut, und er redete ununterbrochen vor sich hin. Er dachte an eine neue, offenere Art von Theater und prophezeite mir; sobald er wieder in Italien wäre, würde er genau das tun. Dabei blickte er mich herausfordernd an».

Vor allem aber kann der zukünftige grosse Regisseur hier mit seinem ersten Theaterensemble arbeiten: «Entscheidend für mich als Theaterschaffender, als Regisseur, war während der Emigration in der Schweiz der Tag, an dem ich zusammen mit anderen Flüchtlingen die Compagnie des Masques gründete. Davor, in den wenigen Jahren, als ich – wie in alten Zeiten die Komödianten mit ihrem Theaterkarren – mit einigen reisenden Schauspieltruppen durchs Land zog, wurde ich von Tag zu Tag unzufriedener. War es das, was ich im Leben tun wollte? Immer nur, mehr oder weniger gut, Texte “aufsagen”, die mich nicht interessierten? In diesem Theater einen guten Ruf zu bekommen, war es das? Oder wollte ich noch etwas anderes? Ich stand vor einem Dilemma. In diesen Jahren ist wohl in mir das Bedürfnis entstanden, nicht länger nur als Schauspieler Theater zu machen, sondern als treibende, leitende Kraft und als Reformier, kurzum als Regisseur. Zwangsläufig begann ich, mehr ans Theater-Machen zu denken als ans blosse Theater-Spielen. Ich fing an, mir vorzustellen, wie man es machen könnte, gerade weil es konkret nicht machbar war, und fing auch an, meine eigene Vergangenheit zu rekapitulieren und sie aus grösserer Distanz zu betrachten».

Im April 1945 gibt der Exilant Strehler unter dem Pseudonym Georges Firmy (der Nachname der Grossmutter mütterlicherseits) auf der Bühne des renommierten Genfer Théâtre de la Comédie mit T. S. Eliots *Mord im Dom* sein Regiedebüt. «Ich weiss noch, wie



ich in den leeren Zuschauerraum kam, um die Bühnenbeleuchtung einzurichten, etwas, was ich noch nie gemacht hatte. Ich ging mit einer Sicherheit und mit einer “Kenntnis des Handwerks” vor, die nicht von praktischer Erfahrung kommen konnte. War das ein Zeichen? Ich weiss es nicht. Von da an habe ich einfach weitergemacht». Während seines Aufenthalts in Genf verbringt Strehler – wie viele andere italienische Intellektuelle, darunter der bereits erwähnte Luigi Einaudi – viel Zeit damit, sich in den gut bestückten Bibliotheken der Stadt mit den Klassikern des Theaters zu beschäftigen, Texte neuer Autoren ausfindig zu machen und die “politischen” Bühnendichter zu entdecken, die kennen zu lernen ihm wegen der vom faschistischen Regime verhängten Isolation Italiens bis dahin nicht möglich gewesen war. Seine neueste Entdeckung ist Albert Camus – auf die Inszenierung des Stücks von Eliot, das beim Genfer Publikum sehr gut ankommt, lässt er deshalb die Welturaufführung von Camus’ *Caligula* folgen. Und im Anschluss dann *Unsere kleine Stadt* von Thornton Wilder. Doch mitten in den Vorbereitungen für diese Inszenierung ruft ihn das *Comitato di Liberazione Nazionale* nach Mailand zurück.

Nach der Rückkehr in die Stadt, die er als seine zweite Heimat betrachtet, wird ihm rasch klar, dass der Krieg zu einer Zersplitterung der jungen Kräfte geführt hat und dass, wer die Reform des italienischen Theaters vorbringen will, jetzt beweisen muss, dass er die verschiedenen Strömungen in Kultur, Tech-

nik und Gesellschaft zusammenhalten kann. Das bedeutet konkret die Wiederherstellung eines Gleichgewichts und einer neuen Einheit, aus denen eine Ordnung und eine Struktur hervorgehen. In enger, fruchtbarer Zusammenarbeit mit dem wieder gefundenen Freund Paolo Grassi leitet Strehler eine eigene Theaterkompagnie, organisiert eindrucksvolle kulturelle Veranstaltungen zur Feier des Friedens und unterstützt im Frühjahr 1946 im Wahlkampf den Sozialisten Antonio Greppi, der als Bürgermeister wiedergewählt wird. Am 19. März 1946, wenige Monate vor der Wiedereröffnung der Scala, bringt Strehler im Teatro Lirico das dramatische Oratorium *Jeanne d'Arc* des Schweizer Komponisten Arthur Honegger auf die Bühne und legt mit dieser Inszenierung den Grundstein für eine lange, fruchtbare Tätigkeit im Musiktheater.

Im Februar 1947 verschmelzen Strehlers politische, künstlerische und organisatorische Vorstellungen zu dem, was sich zum Zentrum seiner Aktivitäten, aber auch zum Wendepunkt und zum Massstab für das gesamte Theater entwickeln wird: das Piccolo Teatro der Stadt Mailand – das erste feste öffentliche Theater Italiens und damit Vorreiter der in anderen europäischen Ländern bereits üblichen Praxis der Subventionierung der Theater mit öffentlichen Mitteln. Strehler und Grassi nützen die schöpferische Epoche des Wiederaufbaus als günstigen Zeitpunkt in der Geschichte der Mailänder Kultur und bekommen von der Stadt tatsächlich eine bescheidene finanzielle Ausstattung und vor allem eine feste Spielstätte: das Theater in der Via Rovello, ein ehemaliger Kinosaal, der

jetzt in Anlehnung an das berühmte Moskauer Malyj Teatr (die "kleine" Moskauer Bühne im Gegensatz zum "grossen" Bolschoi) den Namen Piccolo Teatro erhält. Der Raum ist wirklich ziemlich klein und in schlechtem Zustand, die Bühne eng und schlecht ausgestattet, doch es ist immerhin ein Anfang. Als Grassi fragt: «Giorgio, kannst du dir vorstellen, hier, an diesem Ort, Theater zu machen?», bekommt er nicht sofort eine klare Antwort. «Gib mir bis heute Abend Bedenkzeit», bittet Strehler. Er bleibt vier Stunden alleine in der Via Rovello, um nachzudenken. Dann ruft er seinen Freund Paolo an: «Also, wenn du dir's vorstellen kannst, kann ich es auch.»

Das neue städtische Theater wird einem pluralistisch besetzten Verwaltungsrat unterstellt, dessen parteipolitische Zusammensetzung derjenigen der italienischen verfassunggebenden Versammlung ähnelt. Am 21. Januar 1947 billigt der Mailänder Stadtrat unter Vorsitz des Bürgermeisters Antonio Greppi den Vorschlag, den Saal in einem Nebengebäude des Palazzo del Broletto für Bühnenaufführungen zu nutzen, und besetzt den künstlerischen Ausschuss des Theaters mit Mario Apollonio von der katholischen Universität Mailand, Paolo Grassi, Giorgio Strehler und Virgilio Tosi. Der programmatische Ansatz wird in einem öffentlichen Brief der vier Ausschussmitglieder deutlich, der in der Ausgabe Januar-März 1947 von Elio Vittorinis nonkonformistischer, politisch unabhängiger Zeitschrift *Politecnico* erscheint. Die dort angeführten Argumente stellen die Grundlage der Poetik des Piccolo Teatro und das Credo von Giorgio Strehler selbst dar: ein



Giorgio Strehler (dritter von links) mit Paolo Grassi (erster von links) und den Technikern des Excelsior in einem Gruppenbild von 1946.



Strehler 1950  
während der Proben für  
William Shakespeares  
*Richard III.*



“Theater für alle” im Gegensatz zum Theater als “mondäne Gewohnheit”, als “abstrakte Huldigung an die Kultur” oder als Unterhaltungstheater. Ein Theater als «Ort, an dem eine freiwillig zusammengewommene Gemeinschaft sich selbst offenbart, ein Ort, an dem eine Gemeinschaft Botschaften hört, die sie annehmen oder ablehnen kann». Strehler und Grassi sind gleichermaßen entschlossen, sich auf der Suche nach Gegenständlichkeit, nach Ethik und moralischer Verpflichtung, dem historischen Erbe der lombardischen und Mailänder Kultur, weder von den Parteien vereinnahmen noch vom Markt erpressen zu lassen. Strehler will sich den Bedingungen des traditionellen Unterhaltungstheaters verweigern, das bereit ist, jeglichen programmatischen Ansatz dem Diktat der Theaterkasse unterzuordnen. Er will ein anspruchsvolles modernes Theater, das aus bewussten poetischen Entscheidungen und langer, gründlicher Inszenierungsarbeit entsteht. Zugleich aber auch eine Art “Volks-theater” für ein breites Publikum und insbesondere für Menschen, die wegen ihres Alters, ihres Einkommens und ihres kulturellen Niveaus in der Regel keinen Zugang zum Theater finden.

Am 14. Mai 1947 eröffnet der fünfundzwanzigjährige Strehler nach zwölf Probetagen mit Maxim Gorkis *Nachtsyl* das Piccolo Teatro. Und von diesem mittlerweile historischen Tag an ist sein Leben (mit Ausnahme der Jahre 1968-1971) auf das engste mit dieser Einrichtung verknüpft, ist dieses Haus der wichtigste Ort seines Lebens. In den nächsten

beiden Jahrzehnten, von 1947 bis 1967, findet Strehlers Leben vor allem auf der Bühne des Piccolo statt (und seit 1963 auch auf der grösseren des Teatro Lirico, von diesem Jahr an Spielstätte für einige Produktionen des Piccolo), wo er viele Dutzend Stücke immer und immer wieder probt. Seine einzige Ablenkung – wenn man es so nennen will – ist die Inszenierung von Opern auf der Bühne der wieder erstandenen Mailänder Scala. Bis zu seinem dreissigsten Geburtstag im August 1951 hat Strehler bereits bei 52 Theaterstücken und 16 Opern (von Sophokles bis Sartre, von Cimarosa bis Berg) Regie geführt, und im Jahr 1967 kann das Piccolo voller Stolz mehr als 4300 Aufführungen des Ensembles unter Leitung des Maestro vermelden, in 142 italienischen und 116 ausländischen Städten in West- und Osteuropa, den Vereinigten Staaten, Kanada, Südamerika und Nordafrika.

Doch die Tätigkeit Strehlers erschöpft sich nicht in der des Regisseurs, so anspruchsvoll und wichtig sie auch ist: In diesen Jahren kristallisieren sich einige grundlegende Interessen dauerhaft heraus, die den Künstler zur aktiven Teilnahme an allen vielfältigen Aspekten der Theaterwelt bewegen. So wird 1951 die Theaterschule des Piccolo gegründet (die heutige Scuola Paolo Grassi), in der Strehler einige Jahre lang Schauspiel unterrichtet – den pädagogischen Ehrgeiz behält er sein Leben lang bei. 1957 verfasst er zusammen mit Grassi einen ersten Entwurf für eine Gesetzesvorlage von nationaler Tragweite, die als grundlegende Norm für das Sprechtheater dienen soll. 1964 folgt das Manifest *Un teatro nuovo per un nuovo teatro*, eine scharfsinnige Analyse der Entwicklung des Piccolo Teatro in den ersten fünfzehn Jahren seines Bestehens. Aus den siebziger Jahren schliesslich datieren viele Projekte für das Kino und das Musiktheater, auch verlegerische Vorhaben, von denen einige realisiert werden, während andere in der Schublade verschwinden.

Das zwanzigjährige Bestehen des Piccolo Teatro, das am 14. Mai 1967 gefeiert wird, bietet Strehler die Gelegenheit, Bilanz zu ziehen. In sein Privatleben ist mit Valentina Cortese eine wunderschöne neue Gefährtin getreten, eine faszinierende Frau und aussergewöhnliche Schauspielerin, die dem Maestro für lange Zeit sehr nahe sein wird. Im Berufsle-



ben darf er zwar stolz sein auf die geleistete künstlerische Arbeit, aber er kann auch sein Missbehagen über die Strukturen der italienischen Politik und deren Verwaltungsapparat nicht verhehlen, von denen er – verblich – ein konkretes Engagement für das von ihm gegründete Theater erwartet, um ihm zu mehr Stabilität zu verhelfen. Auch aus diesen Gründen kommt Strehler wohl dazu, seine Rolle als Theaterschaffender in einer festen öffentlichen Einrichtung grundlegend zu überdenken, was aber nicht allein in seinem Misstrauen gegen das “System Theater” begründet ist. Schliesslich ist dies eine Epoche, in der vieles in Frage gestellt wird, nicht in erster Linie, aber eben auch im Theater. So kommt es etwa zu heftigen Diskussionen über die Rolle des Regisseurs, über die Selbstherrlichkeit, mit der er auf den italienischen Bühnen der Nachkriegszeit auftritt. “Regisseur” wird zum Synonym für “Bühnendespot”, und seine Rolle im Theater wird von verschiedenen Stimmen kritisiert, die die zentrale Position einer einzelnen Persönlichkeit bei der Erarbeitung eines Theaterstückes ablehnen und kollektive Lösungen befürworten.

Angesichts dieser Entwicklung entscheidet sich Strehler im Juli 1968 für den klaren (und auch das entsprechende Aufsehen erregenden) Schritt des Rücktritts und überlässt das Piccolo den alleinigen Händen von Paolo Grassi. Grund dafür ist zum einen das Unbehagen des gefeierten Regisseurs angesichts des Misstrauens, das seiner Arbeit entgegen gebracht wird, die eine grundlegende Erneuerung des Theaters in Italien erst ermöglicht hat, und zum anderen sein ehrlicher Wunsch, vom Olymp hinabzusteigen und in einer Zeit des einschneidenden kulturellen und politischen Sinneswandels seinen ganz persönlichen Beitrag zu leisten. Aber wahrscheinlich haben auch die in letzter Zeit immer häufiger auftretenden Meinungsverschiedenheiten mit seinem Freund Grassi, der gemeinsam mit ihm das Piccolo leitet, zu dieser Entscheidung beigetragen. Ihr Verhältnis hat sich seit dem Gründungsjahr 1947 nach und nach gewandelt und scheint jetzt, ungeachtet der nach wie vor bestehenden engen Freundschaft, an einem kritischen Punkt angelangt zu sein. Im Herbst 1968, während in Paris das Odéon, der Tempel der französischen Szene, von protestierenden Studenten besetzt wird,

verlässt der Maestro also sein Theater in der Via Rovello. In dem Bewusstsein, dass er eine nicht zu füllende Lücke hinterlässt und dass es keinen auch nur annähernden Ersatz für ihn gibt, zögert Strehler nicht, in diesem kritischen Augenblick mit einer lebhaften Schar von Schauspielern und treuen Mitarbeitern nach Rom zu gehen und dort die kooperativ angelegte neue Truppe Gruppo Teatro e Azione zu gründen, deren Name allein schon vom Willen des Regisseurs zeugt, sich in einem Strom von Aktivitäten, im Feuer des politischen und kulturellen Protests zu erneuern. Doch Strehlers Blick bleibt weiter nach Mailand gewandt, und als Paolo Grassi 1972 das Piccolo verlässt, um die Generalintendanz des Teatro alla Scala zu übernehmen, beendet er umgehend das Abenteuer des Gruppo Teatro e Azione und kehrt zurück ans Piccolo, jetzt als alleiniger Leiter, als unangefochtener Monarch. Die Gruppe von Schauspielern, Technikern und Musikern, die Strehler bei der Rückkehr ans Piccolo begleitet und dabei noch enger um den Maestro zusammenrückt, wird um einige Techniker und Schauspieler erweitert, darunter auch Andrea Jonasson, die Strehler 1981 in Mailand heiraten wird. Die herausragenden künstlerischen Erfolge, die der Maestro in diesem Zeitraum erzielt, verdankt er auch diesen exzellenten Mitarbeitern. Er findet mit jedem von ihnen eine besondere Art und Weise, miteinander zu kommunizieren und sich auszutauschen, sich gegenseitig zu Höchstleistungen anzuspornen und gemeinsam den steilen Weg zu gehen von der ersten Lektüre eines Textes am Schreibtisch bis zu seiner Realisierung als Kunstwerk, das im grossen Regietheater eine autonome, unabhängige Schöpfung ist.

Für Strehler kann und darf sich die Arbeit des Regisseurs weder auf die eines einsamen “Illustrators” beschränken noch auf die eines pedantischen *metteur en scène*. Vielmehr muss er dem Stück in zwei Schichten seine Handschrift aufdrücken, auf der Oberfläche und in der Tiefe: Er muss den Text neu erschaffen, darf sich nicht auf die reine Wiedergabe und eine glaubwürdige szenische Umsetzung beschränken, sondern muss ihn “historisieren”, ihn zum Vehikel für das Verständnis der Kultur und der gesellschaftlichen Verhältnisse machen, die in ihm zum Ausdruck kommen. Die zweite, tiefere und manchmal sogar gänzlich verborgene Schicht ist der Bezug des

Salvo Randone in einer Szene aus Maxim Gorkis *Nachtasyl* (1947), dem Stück, mit welchem das Piccolo Teatro eröffnet wurde.



Textes zum aktuellen Geschehen, den der Regisseur vor allem im Hinblick auf die soziokulturellen Aspekte herstellen muss. Und auf der Bühne nimmt dies konkrete Form an durch die Eingriffe des Regisseurs, der vermittlels der eigenen kritischen Kreativität und seiner kompositorischen Fähigkeiten den vom Autor offen gelassenen Raum ausfüllt. Dabei muss er jedoch stets die Vorlage des Autors respektieren, um dann – ohne Anpassung oder Verfälschung des Texts und ohne Abschweifungen – eine persönliche Interpretation herauszuarbeiten, die ein neues und oft eigenständiges Kunstwerk darstellt. Die künstlerische Schöpfung entsteht also für Strehler aus dem Erkennen der Wirklichkeit, aber zwingend verknüpft mit etwas Zweitem, das man nicht erklären kann oder will. Es muss eine poetische und bewegende, aber reale Zusammenfassung sein, in der der Regisseur in einer von „poetischem Realismus“ geprägten magischen Atmosphäre alles zeigt, was er weiss bzw. zu wissen glaubt. An dieser Definition, die Strehler 1975 der Inszenierung von Carlo Goldonis *Il Campiello* zugrunde legt, macht sich die persönliche Lesart des Regisseurs fest: Er verbindet die im Text enthaltene Realität mit einer Poesie, die die Farben dämpft und gleichzeitig die Wirkung steigert. Für Strehler ist die Realität insgesamt oft armselig, beschämend und damit „hässlich“. Dennoch ist sie poetisch oder zumindest „poetisierbar“ – jedenfalls in einigen Einzelheiten, die auf den ersten Blick unwichtig erscheinen mögen, aber doch verborgene Bedeutungen entfalten können. Ein Realismus des „Poetisierbaren“, oft jenseits der realen Fährnisse des Lebens, das der Regisseur durch den Filter der Poesie betrachtet: einen Filter, der die Konturen verschwimmen lassen und Reiz und Wirkung der Aufführung verstärken kann. „Theater-

Machen“ bedeutet für Strehler also ungeschminkte Inszenierung der Wirklichkeit, auch einer hässlichen – jedoch verbunden mit dem Bestreben, sie „poetischer“ werden zu lassen durch die Abstraktion der „grossen Poesie der Bühne“, von Mal zu Mal neu erschaffen aus Splittern der Erinnerung oder Beschwörungen der Phantasie.

Als das Piccolo im Jahr 1977 seinen dreissigsten Geburtstag feiert, zieht Strehler das Fazit, dass er in diesem Zeitraum mit etwa 3000 Künstlern gearbeitet hat, mit Schauspielern, Sängern, Musikern, Bühnen- und Kostümbildnern und vielen anderen. Ein kleines Universum. Und dabei war sein Engagement nicht allein aufs Sprechtheater beschränkt. Sein – mittlerweile weltweit anerkanntes – Verdienst ist, dass er der erste war, der den italienischen Opernbühnen Ernsthaftigkeit und Methodik, eine Gesamtkonzeption und kreativen Reichtum brachte. Das macht ihn zu einem der bedeutendsten Regisseure der Welt. Dank seiner Aufführungen hat sich die Regie auch bei Operninszenierungen als unverzichtbares Element durchgesetzt: Die Bühnenausstattung ist nicht mehr nur unspezifischer Hintergrund, sondern wird eigens für die jeweilige Inszenierung erarbeitet, mit der Konvention des traditionellen statischen Vortrags der Sänger wird gebrochen, und vor allem gibt es jetzt einen, der für die gesamte Aufführung verantwortlich ist, der die verschiedenen Elemente miteinander verknüpft und homogen zusammenführt.

Neben seiner aussergewöhnlichen künstlerischen Tätigkeit im Sprech- und Musiktheater widmet sich Strehler auch seinem fast ebenso unermüdlichen staatsbürgerlichen und politischen Engagement, das mit der Zeit immer wichtiger wird. Im September 1983 übernimmt er den Sitz von Bettino Craxi im Europäischen Parlament in Strassburg und nimmt bis Juli 1984 an der Arbeit der Sozialistischen Fraktion teil. Er engagiert sich vor allem für ein „menschliches“ Europa, das fähig ist, mit den Bürgern zu kommunizieren und das Ziel eines Theaters für alle zu verfolgen, eines Theaters mit anspruchsvollen Inhalten im Dienst der Gemeinschaft und damit in offenem Kontrast zur Kommerzialisierung der Kultur. Er verfiht ein Europa der Menschen und der Gemeinschaft, ein Europa der Ideen und der



Das Logo des Piccolo Teatro zur Zeit seiner Gründung.

Während den Proben für *Io, Bertolt Brecht* (1966-67).

Kultur. «Das Interesse Europas ist ein gesellschaftliches und wirtschaftliches Wagnis, das viel Mut und gemeinsame Anstrengungen und Opfer erfordert und uns mitunter einen hohen Preis abverlangt, doch es ist auch ein grosses geistiges Wagnis. Das einzige, wahre Europa, das wir so dringend brauchen zur Lösung der ganz konkreten Probleme, vor denen wir in naher Zukunft stehen werden, ist mehr als ein Europa, das Verträge abschliesst», erklärt Strehler. «Wir müssen unbedingt dafür sorgen, dass die Bürger Europas in den einzelnen Nationen, in den einzelnen



Ländern und Städten die grundsätzliche Gemeinsamkeit aller Europäer erkennen, ihre gemeinsame, im Herzen Europas verwurzelte Kultur, eine Gemeinsamkeit, die zwar auch von tödlichen Kriegen herrührt, aber nicht nur aus Blutvergiessen besteht. Wir Europäer haben uns nicht nur gegenseitig getötet, wir haben auch Leben, Ideen, Gefühle und Bindungen geschaffen, eine Einheit, die heute und sicher noch lange durch unterschiedliche, aber keineswegs unvereinbare Sprachen, Sitten und Gewohnheiten geprägt ist».<sup>3</sup> 1987 tritt Strehler aus der Sozialistischen Partei aus und kandidiert als unabhängiger Bewerber auf der Liste der Kommunistischen Partei. Als er in der zehnten Legislaturperiode (1987-1992) zum Senator gewählt wird, konzentriert der Regisseur sein politisches Engagement vor allem auf die Erarbeitung eines Theatergesetzes, die keinen Aufschub mehr duldet, erreicht aber nicht, dass der Entwurf noch vor dem Ende der Legislaturperiode im Parlament diskutiert und als Gesetz verabschiedet wird. Zur gleichen Zeit überschreiten Strehlers künstlerische Aktivitäten und seine Theaterpoetik die Grenzen Italiens und bestätigen damit nachhaltig

ihre europäische Dimension, auf die der Maestro immer wieder hinweist: «Wir glauben an Europa, aber wir wollen ein Europa, das nicht allein aus rücksichtslosem Profitstreben, haltloser Konsumgier und der Verteidigung eines von Habsucht geprägten Eigentumsbegriffs besteht. Wir wollen ein Europa der Menschen, die arbeiten, die produzieren, Menschen, die Waren herstellen, aber auch Kultur schaffen, Dinge und auch Träume. Wir denken an ein Europa, das nicht nur auf der Suche nach den kleinen, alltäglichen Dingen ist, sondern auch auf der Suche nach einer neuen Harmonie in diesem Leben, das unser einziges ist und nur so kurz währt». Im Lauf der siebziger und achtziger Jahre inszeniert Strehler zum einen zahlreiche Stücke des Sprech- und Musiktheaters auf wichtigen ausländischen Bühnen (Salzburg, Wien, Hamburg, Paris), zum anderen realisiert er 1983 auch das Projekt eines Europäischen Theaters in Paris, das dank der gemeinsamen Bemühungen von Kulturminister Jack Lang und Staatspräsident François Mitterrand mit der offiziellen Eröffnung des Théâtre de l'Europe am 16. Juni 1983 konkrete Gestalt annimmt. Dieses Projekt soll den Dialog zwischen den Theater-schaffenden und dem europäischen Publikum voranbringen. Über eine Institution mit festem Sitz im Pariser Théâtre National de l'Odéon, die über ein eigenes Jahresbudget verfügt, soll ein System zur Förderung von Koproduktionen und des Austauschs von Inszenierungen in den verschiedenen europäischen Ländern entstehen. Strehler wird für die ersten drei Jahre zu ihrem Leiter ernannt und hat die Aufgabe, neue Stücke auszuwählen und Koproduktionen zu planen. Vor allem Jack Lang ist es auch zu verdanken, dass Strehler im Oktober 1989 zum Präsidenten der Europäischen Theaterunion ernannt wird, einer Institution, die der Koordinierung einiger der wichtigsten Theater Europas dienen soll und deren programmatische Ausrichtung sich in verschiedener Hinsicht mit der des Piccolo Teatro deckt.

1987 eröffnet Strehler im Piccolo eine neue Theaterschule (der erste Kurs wird bezeichnenderweise nach Strehlers Lehrmeister Jacques Copeau benannt) mit einer Ausstattung und einem Unterrichtskonzept, das sich an den modernsten pädagogischen Kriterien orientiert, heute eine der wichtigsten Thea-

terschulen der Welt. So kann Strehler, der sich schon immer für die Ausbildung der Schauspieler interessiert hat, den Traum von der Leitung einer Theaterschule verwirklichen, die in engem Zusammenhang mit der Tradition des Piccolo steht. Auch sein Studium der Werke Johann Wolfgang von Goethes findet Eingang in die Ausbildung und mündet in zwei Stücke von insgesamt acht Stunden, die 1989 bzw. 1991 im Teatro Studio aufgeführt werden: *Faust – Frammenti. Parte prima* (erster Teil) und *Frammenti. Parte seconda* (zweiter Teil), in denen der Maestro selbst in der Rolle des Protagonisten auf der Bühne steht.

In den neunziger Jahren zeigt sich Giorgio Strehler in einer neuen Rolle, als Regisseur

existenziell und wird gerade deshalb heute von zahllosen unmittelbaren, oberflächlichen Bedürfnissen überlagert». Den Hintergrund dieser Nachfrage auszuloten, ihr Stimme, Gewicht und ein autonomes Selbstverständnis zu geben, ist ein schwieriges Unterfangen, das nur in enger Zusammenarbeit zwischen den dynamischen Marktforschungsexperten und den «beharrlichen Hütern authentischen künstlerischen Schaffens» gelingen kann. Strehler, der weit davon entfernt ist, Theater und Kulturinstitutionen als in «passiver Erwartung des bürgerlichen Wunsches nach Bildung» verharrende Orte einer statischen Bewahrung der Vergangenheit zu betrachten, fordert mutig die Unabhängigkeit des künstlerischen Schaffens von der Logik des



und Theatermanager in Personalunion, und macht sich als Leiter des Piccolo Teatro mit ausserordentlicher Klarheit und Weitsicht daran, die Chancen und Risiken der Übertragung des Modells des Kulturmarketings auf die Kunst im Allgemeinen und das Theater im Besonderen auszuloten. Den Schwerpunkt legt er dabei auf die Gefahr der besorgniserregenden, simplifizierenden Reduzierung der Kunst auf ein Produkt, das zwischen Angebot und Nachfrage, den beiden Polen des Marktgesetzes, hin und her pendelt. Nach Strehlers Ansicht ist die Kunst etwas, das «ein eigenes, tiefgründiges Leben und weit verzweigte Wurzeln besitzt. Sie ist ein autonom erzeugtes Angebot an die ganze Menschheit. Und die Nachfrage, die sie befriedigen will, ist genauso tiefgründig und

Marktes. Er spricht deshalb nicht gerne von "Produkten", sondern lieber von "Kunstwerken", die beim Zuschauer, der sich in den vielen schillernden Angeboten zu verlieren droht, etwas bewirken: Sie verändern seine Wahrnehmung, stabilisieren seine kulturellen Werte, erweitern seinen Horizont, skizzieren mit ihrem Angebot die Stationen der menschlichen Kreativität und helfen ihm, seine Fähigkeit zur kritischen Wahrnehmung der Welt, der darin agierenden Kräfte und ihrer Wirkungsweise weiter zu entwickeln. Die erneute Forderung nach der Autonomie des Theaters bietet dem Maestro die ideale Möglichkeit, an die Überlegungen anzuknüpfen, die fünfzig Jahre zuvor zum Entstehen des Piccolo Teatro geführt hatten. Die daraus logisch folgende Verweigerung

*Così fan tutte*,  
die letzte von Giorgio  
Strehler aufgeführte  
Oper (1997-98).



der widerstandslosen Anpassung an die Wünsche des Publikums ist für Strehler das einzige geeignete Instrument, um die Gefahr des kulturellen Verfalls, der mit der Anpassung der künstlerischen Produktion an die Gesetze des Marktes einhergeht, zu begrenzen. «Angebot und Nachfrage sind per Rückkopplung miteinander verknüpft, und das kann in einem Teufelskreis enden, der zu einer erdrutschartigen Absenkung des kulturellen Niveaus und einem Geschmacksverfall bis hin zum Schrecken der Unterhaltungsserien führt. Diesem Phänomen, das wir schon geraume Zeit beobachten, müssen wir mit all unseren schwachen Kräften entgegentreten». Doch das Theater darf nicht «passiv den Anforderungen nachgeben, die ihm aus spektakulären, leicht verdaulichen und beliebig wiederholbaren Events erwachsen», sondern es muss – heute mehr denn je – in der Lage sein, «das kritische Bewusstsein sowohl des Einzelnen wie der Gemeinschaft wiederzuerwecken, zu der er gehört».

Strehlers letzte Lebensjahre sind von einer schmerzlichen Auseinandersetzung mit der Mailänder Stadtverwaltung gezeichnet, die ihn zu spektakulären Schritten zwingt, seine Rolle im Piccolo Teatro grundsätzlich in Frage stellt und seine persönliche Bedeutung ignoriert. Während Strehler in aller Welt mit Preisen, Dokortiteln und höchsten Ehrungen überhäuft wird, nimmt der Mailänder Stadtrat ungerührt seinen Rücktritt entgegen und schlägt ihm eine Vorruhestandsregelung vor. Die – reichlich spät erhaltenen – Räumlichkeiten für das neue Piccolo Teatro kann Strehler selbst nicht mehr eröffnen. Der Maestro stirbt am 25. Dezember 1997 im Alter von 77 Jahren während der Proben für die Oper *Così fan tutte* seines geliebten Mozart. Zur Frage der Opernregie hatte er einmal gesagt: «Es gibt keine vollkommene Regie; man kann sich nur bemühen, dem Wahrheitsgehalt der Meisterwerke so nah wie möglich zu kommen, indem man nicht nur zu verstehen sucht, was ihre Schöpfer zu ihrer Zeit gesagt haben, sondern auch, was sie uns Menschen von heute noch vermitteln können.»<sup>4</sup>

\* Professor für Darstellende Kunst an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Mailand

<sup>1</sup> Die Zitate stammen aus dem Artikel von Giovanni PINI *Quando un giovane internato italiano stupì tutta Ginevra per il suo grande talento* im Notiziario della Banca Popolare di Sondrio, Nr. 76 (April 1998), S. 2-5.

<sup>2</sup> Zu Strehlers Familie und Kindheit verweise ich auf den reichhaltigen Katalog der Ausstellung *Strehler privato: carattere affetti passioni* von Roberto Canziani, Triest, Gemeinde Triest, 2007.

<sup>3</sup> Ich möchte hier nur auf zwei Quellen verweisen: den im Jahr 2007 erschienenen Band von Giorgio STREHLER *Nessuno è incolpevole: scritti politici e civili*, hrsgg. von Stella Casiraghi, Mailand 2007, und den Beitrag *L'avventura del teatro d'Europa* von Mariagabriella CAMBIAGHI, in *Giorgio Strehler e il suo teatro*, hrsgg. von Federica Mazzocchi und Alberto Bentoglio, Rom 1997, S. 101-109. Beachtung verdienen auch die zahlreichen Schriften Strehlers, die auf der Website des Piccolo Teatro ([www.strehler.org](http://www.strehler.org)) in der Rubrik *Testi - Scritti politici* zu finden sind.

<sup>4</sup> Es ist nicht möglich, hier alle Schriften Strehlers oder gar die zahlreichen kritischen Quellen anzuführen. Ich verweise deshalb auf die bereits genannte, kontinuierlich aktualisierte Website des Piccolo Teatro ([www.strehler.org](http://www.strehler.org)) und auf den umfangreichen bibliographischen Anhang in meinem Band *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Mailand 2002, S. 195-198.



## Lugano: Oase der stillen Reflexion für Giorgio Strehler

Mit Erinnerungen von Terry D'Alfonso, zusammengetragen von Marco Blaser \*



Links:

Strehler in seiner Villa in Portofino  
im August 1969.

Auf dieser Seite:

Giorgio Strehler in *Faust – Frammenti*.  
*Parte seconda* (1990-91).



«Hallo Blaser, geht's gut?» Giorgio Strehler ist am Apparat. Es knackt im Handy, seine Stimme klingt nervös. «Ich bin in Lugano und muss mich mit Terry D'Alfonso treffen. Ich wollte sie anrufen, habe aber ihre Nummer nicht mehr. Hilfst du mir aus der Klemme?» Normalerweise traf ich Strehler im Herbst, in Campione d'Italia, wenn unter der Schirmherrschaft des italienischen Staatspräsidenten die Jury für den renommierten Schauspielpreis Maschera d'Argento zusammentrat. Strehler führte seit etlichen Jahren den Vorsitz. Das freundschaftliche Telefongespräch fand im Rahmen dieser unserer Beziehungen statt, die sich in Mailand bei einem von der Winterthur Versicherung zu Ehren von Michail Gorbatschow veranstalteten Bankett gefestigt hatten. Der Zufall hatte uns nebeneinander platziert, ans Ende eines langen Tisches, der uns eine beneidenswerte Beobachterposition bot. Von dort aus registrierten wir mit schelmischem Eifer jeden Fauxpas, den des guten Tons unkundige Mitglieder der Mailänder Oberschicht begingen. An diesem Abend konnten wir unseren Almanach der Klatschgeschichten um einige amüsante Einträge erweitern. Es war eine der letzten zufälligen Begegnungen, die ich mit Strehler hatte. Der berühmte Triestiner Regisseur, der zusammen mit Paolo Grassi das Piccolo Teatro gegründet hatte, durchlebte gerade eine schwierige Phase der Beziehungen mit der konservativen Stadtverwaltung des Mailänder Bürgermeisters Formentini. An dem Abend, als er mich anrief, hatte er sich nach Lugano zurückgezogen, um Terry D'Alfonso zu treffen, die schon länger beim Fernsehen der italienischsprachigen Schweiz tätig war. Die italo-amerikanische Regisseurin und Drehbuchautorin hatte verschiedene Kulturbeiträge gedreht, darunter zwei Portraits von Strehler als grosser Mann des Theaters und als Privatperson. Ich frage Terry D'Alfonso nach ihrem ersten Kontakt mit Giorgio Strehler:

«Ich studierte an der Universität New York Literaturwissenschaft, als die Truppe des Piccolo Teatro in Amerika gastierte. Da lernte ich Strehler kennen. Bei der Aufführung des *Dienern zweier Herren* habe ich assistiert und war zutiefst beeindruckt. Ich ging dann nach Italien, um bei ihm zu studieren, und arbeitete als Regieassistentin für ihn».

Terry blieb ihm beruflich immer verbunden, auch wenn sie sich nur sporadisch sahen, und Strehler übte massgeblichen Einfluss auf ihre Arbeit als Regisseurin aus.

In der Theaterwelt machte sich Terry durch die Inszenierung bekannter und weniger bekannter Werke von Pirandello einen Namen. Sie erhielt eine Reihe bedeutender Auszeichnungen, darunter den Pirandello-Preis für die Regie der *Legende vom vertauschten Sohn* mit Milena Vukotic. 1995 kehrte sie nach New York zurück, als Strehler dort beim Festival *La creatività e il genio nel '900 italiano* Pirandellos letztes Werk *Die Riesen vom Berge* aufführte.

«Die Rückkehr in meine Heimatstadt war sehr bewegend. Strehler stellte bei dieser Gelegenheit *Trovarsi... oltre* vor, eine Collage verschiedener surrealer Werke Pirandellos, die ich mit jungen Schauspielern des Piccolo Teatro inszeniert hatte».

Was war das Wichtigste, das Sie bei ihm gelernt haben?

«Er hat mir Respekt vor dem Publikum und die Liebe zu ihm eingepflegt. Es war sein Credo, dass alles, womit das Publikum im Theater konfrontiert wird, auch ein Zeichen der Hoffnung enthalten muss. Im Verlauf von zwei Stunden muss es gelingen, das Publikum ins Stück hineinzuziehen, ihm zu erlauben, die Sorgen des Alltags hinter sich zu lassen – ohne dabei die Botschaften des Textes zu verraten. Man muss sich für Gefühle öffnen, muss die Zuschauer zum Nachdenken bewegen und ihnen gleichzeitig auch ein wenig Optimismus und Hoffnung vermitteln. Strehler betonte immer, dass das Theater ihn dazu gezwungen habe, die Leidenschaft, den Eifer und die Freuden der Arbeit mit dem Menschsein in Einklang zu bringen und nie den Respekt vor dem Publikum zu verlieren, dem man stets zugetan sein muss».

Diese Grundhaltung zwang den engagierten Verfechter einer Gesellschaftsordnung auf der Grundlage der Freiheit und der sozialen Gerechtigkeit gelegentlich dazu, seine linken Ansichten etwas zurückzuhalten. Doch gerade diese Überzeugungen waren es, die ihn dazu bewegten, zusammen mit Paolo Grassi das Piccolo Teatro zu gründen. Das von der öffentlichen Hand subventionierte und somit nicht den Zwängen der Gewinnerzielung unterworfenene "feste" Thea-

ter wurde im Jahr 1947 eröffnet. Durch diese Erfahrung lernte Strehler auch die mit einem solchen Wirtschaftsmodell verbundenen Gefahren kennen. Wenn er Hindernisse wahrnahm, die seine künstlerische Freiheit zu beschneiden drohten, rüttelte er zwar oft an den Strukturen, musste gegenüber den Geldgebern aber bisweilen sanftere Töne anschlagen. Ein zweiseitiges System, das ihn gelegentlich zu bissiger Kritik herausforderte und in scharfem Kontrast stand zu seinem eigenen kulturellen Hintergrund aus Triestiner Zeiten, der mitteleuropäisch geprägt war, liberal also, progressiv und alles andere als provinziell.

«Er hat nie einen Hehl aus seinen politischen Überzeugungen gemacht und oft seine Nähe zum sozialistischen Gedankengut bekundet», erläutert Terry D'Alfonso. «Er hat immer

gesagt, man kann die eigenen Überzeugungen gar nicht verbergen, denn auch unser ganz alltägliches Handeln hat eine politische Dimension. Wir alle sind transparente Wesen, denn wir drücken selbst in den simpelsten Gesten unsere politische Einstellung aus: Wenn wir eine Zigarette rauchen, wenn wir ein Lied vor uns hinrällern oder wenn wir eine sportliche Leistung beklatschen, dann legen wir damit unmissverständlich unsere Gedanken frei. Das ganze Leben ist ein Puzzle politischer Handlungen!».

Strehler hat immer dem Sozialismus nahe gestanden, der für ihn zwingend mit Freiheit und somit auch mit der Gleichheit und Brüderlichkeit der Menschen im Zeichen der Solidarität einherging. Diese Grundeinstellung spiegelte sich auch im Programm des Piccolo wieder und war für die politischen



Ein Plakat für die US-Tournee des Piccolo Teatro (1960).







Links:  
Giorgio Strehler und  
Terry d'Alfonso in  
Portofino (1969).

Machthaber in Mailand Stein des Anstosses. Das beklagte er eines Abends während eines künstlerisch-organisatorischen Treffens mit dem damaligen französischen Kulturminister Jack Lang im luxuriösen Salon des Hotel de Milan. Strehler war zweifelsohne eine wichtige Figur in der Theaterwelt, gleichzeitig aber auch ein schwieriger Charakter. Er war ein rastloser Löwe. Terry D'Alfonso erlebte diese Unruhe mit, als Regieassistentin, als Regisseurin von Projekten, die er angeregt hatte, und bei ihrer Arbeit an den Filmdokumentationen über seine künstlerische Arbeit.

«Alles, was er tat, tat er mit absoluter Hingabe. Seine Ansprüche waren extrem hoch – seine Ansprüche an sich selbst und an die anderen. Wenn er bei einer Probe merkte, dass ein Schauspieler nicht alles gab, dass er sich schonte, sich zurücknahm wie es manchmal eben vorkommt, dann sprang er auf die Bühne und rief: „Herzblut! Wo ist dein Herzblut?“ So signalisierte er, dass man in jedem Augenblick sein Bestes geben muss, bis hin zur völligen Erschöpfung. Dann sprang er auf die leere Bühne und demonstrierte, wie er Shakespeare, Eduardo De Filippo, Brecht, Goldoni anlegte. So sieht man ihn in einigen meiner Filmsequenzen: In absolutem Dunkel, nur von einem Scheinwerfer angeleuchtet, versprüht er mit eleganter Leichtigkeit seine unbezwingbare Energie. In solchen Momenten konnte er sein ganzes Talent einsetzen. Er modulierte die Stimme, verlieh ihr die Intonation, die er im Innersten empfand. Während der ersten Leseproben tauchte er gern in alle Sprecherrollen ein, um so zum Protagonisten des gesamten Stückes zu werden. Seiner Überzeugung nach muss ein guter Regisseur auch Schauspieler gewesen sein und, neben allen technischen und intellektuellen Anforderungen, auch in der Lage, sich ganz in die zugewiesene Rolle hineinzusetzen. Nur so kann der Regisseur ein Verständnis dafür entwickeln, welche Mechanismen es dem Schauspieler erlauben, unterschiedliche Charaktere darzustellen. Mit kaum verhohlenen Stolz liess Strehler jeden wissen, dass er sich schon in jungen Jahren der Schauspielerei hingegeben habe, und er erzählte voller Vergnügen, wie er einmal von der Hauptdarstellerin eilig herbeigerufen wurde und fest überzeugt war, nun eine wichtigere Rolle übernehmen zu dürfen, aber dann in barschem Ton aufgefordert wurde, mit ihrem

Hündchen im Garten Gassi zu gehen... eine Aufgabe, derer er sich sogleich mit grosser Disziplin und Würde widmete! Auch noch im reifen Alter betrat er die Bühne, um den Faust zu spielen. Ein echter Theatermacher war für ihn ein Handwerker, der mit Geschick, Leidenschaft, Hingabe und Demut Schönes schafft: Er kann Botschaften verkünden, überzeugen und dabei die grundlegenden Werte für ein Zusammenleben der Menschen vermitteln. Das Theater war für ihn immer auch politische Realität, denn es zeigt die Erlebnisse von Menschen mit unterschiedlichen Standpunkten und wird so zum Spiegel der Gesellschaft; es thematisiert die Rechte und Pflichten der Menschen und konfrontiert so den Zuschauer mit Problemen, denen er sich auch im wirklichen Leben stellen muss».

Wer waren Strehlers Lieblingsautoren? Ganz sicher hat er Brecht und Pirandello verehrt. Aber auch Shakespeare und Goldoni standen oft auf seinem Spielplan. Fand er also in den klassischen Texten auch Anregungen für das Theater von heute?

«Davon überzeugte er mich in einem langen, tiefgehenden Gespräch. Für ihn waren die echten Klassiker; also die Werke bedeutender Menschen, die der Welt Wichtiges zu sagen haben, weder jung noch alt, nicht von gestern und auch nicht von heute oder von morgen, sondern zeitlos, für immer gültig! Dabei betonte er wiederholt, wie wichtig die Stücke Shakespeares auch heute noch sind, denn sie handeln von Themen, die uns im Hier und Jetzt etwas angehen. Dabei kommt dann auch die Richtung ins Spiel, in die der Regisseur die Aufführung und damit die Interpretation der Texte durch die Schauspieler lenken will. Wenn man eine Verbindung zur Welt von heute herstellen will, ist also der Ansatz des Regisseurs von entscheidender Bedeutung».

Eine besondere Vorliebe hatte Strehler für Goldoni.

«Er sagte immer, Goldoni habe ihn gelehrt, das Leben zu lieben und die kleinen Rollen, die oft so viel wichtiger sind als die Hauptfiguren, denn durch ihre grosse Menschlichkeit helfen sie uns bei der eigenen kulturellen und sozialen Entwicklung. Durch das Theater Goldonis lerne man, die eigenen Gedanken mit denen anderer zu vergleichen. Dieser grosse Schriftsteller, dessen Leben 1793 im Pariser Exil in bitterer Armut endete, hatte die seltene Gabe, schwierige und komplexe

Links:  
Milva und Strehler  
während der  
Einstudierung von  
*Io, Bertolt Brecht*  
(1960-61).

Situationen mit Leichtigkeit darzustellen und dabei immer mit dem mitzufühlen, der irrt. Das ist eine Botschaft von wahrer geistiger Grösse. Strehler erzählte mir auch, warum er Ibsens *Nora oder Ein Puppenheim* so mochte: Das Stück habe bei einem befreundeten Ehepaar eine einschneidende Veränderung hervorgerufen, die er miterlebte. Kurz vor der Scheidung gingen die beiden noch einmal gemeinsam ins Theater. Wie gebannt folgten sie der Inszenierung und liesen sich dann zu Hause niedergeschlagen in die Sessel sinken. Dann sprachen sie darüber, was für sie die zentralen Aussagen des Dramas waren, brachten die ganze Nacht damit zu, diese merkwürdige Beziehung zu analysieren. Durch diesen Gedankenaustausch erkannten sie die eigenen Fehler, verstanden einander und entdeckten eine Harmonie wie-



der, die ihnen im Laufe von dreissig Ehejahren abhanden gekommen war. In einem wiedergefundenen Klima gegenseitigen Verstehens beschlossen sie, es noch einmal miteinander zu versuchen. Auch das, sagte Strehler, ist Theater: die Verbreitung von Gedanken und Gefühlen, die das Kind in uns wiedererwecken, dieses Kind, das immer genug Luft zum Leben braucht und oft der beste Teil von uns ist. Strehler war fest davon überzeugt, dass die heutige Gesellschaft das Theater braucht, um uns wach zu halten».

Für Strehler war die grösste Gefahr für uns alle, dass das Menschliche verloren geht, dass die Werte der Menschlichkeit schwach werden und absterben. Wie wenn man neben jemandem liegt, der gerade einschläft, und man sieht plötzlich eine wunderschöne Landschaft, weckt den anderen auf und sagt: "Schau mal, da!" Und der andere öffnet die Augen und sagt voller Dankbarkeit: "Ah, wenn du mich nicht geweckt hättest, hätte

ich das nicht gesehen". Es ist unsere Pflicht, in unserem Nächsten die Freude zu wecken, ihn dazu zu bringen, sich zu bewegen, sich nicht von der Geräuschlosigkeit des Autos einlullen zu lassen, das auf der Schnellstrasse dem Abgrund zurast.

Strehler hat stets aus dem Vollen geschöpft, seine ganze Energie dem Theater gewidmet und sein Leben intensiv und ohne jede Pause ausgekostet. Er schaffte es, Leidenschaften, Freuden und Lieben nebeneinander existieren zu lassen. Er bestritt nie, dass er geliebt hat und geliebt wurde, dass er verraten hat und verraten wurde, dass er Schmerz erlitten, aber auch ausgeteilt hat. Auch über seine Frauen wurde viel gesprochen und geschrieben. Eine enge Beziehung verband ihn mit der Sängerin Ornella Vanoni. Für sie war er der Maestro, der Profi, der sie alles lehrte, von der ausholenden Geste bis hin zur vollständigen Bühnenpräsenz. Das war in den fünfziger Jahren. Damals noch Schülerin am Piccolo, kam sie einmal zum Radio der italienischen Schweiz RSI und nahm als Gast von Eros Bellinelli den Zyklus *Le canzoni della mala* auf, mit *Ma mi und Le Mantellate*. Immer wieder sagt sie mit einem Seufzer: «... wir haben uns so geliebt». Auch Milva war eine seiner Elevinnen. Er sah sie zum ersten Mal bei einer Veran-





staltung zu Ehren der Resistenza, auf der Partisanenlieder vorgetragen wurden. Er nahm sie unter seine Fittiche und machte sie zu Italiens bekanntester Interpretin des Repertoires von Brecht. Doch die wirklich grossen Lieben Strehlers, die berühmten, flammenden Leidenschaften waren Valentina Cortese und, in späteren Jahren, Andrea Jonasson. Terry D'Alfonso, seine aufrichtige, sprichwörtliche gute Freundin, wurde gelegentlich gerufen, um zu schlichten, um seine Ausbrüche der Freude oder der Wut, der Begeisterung oder der Verzweiflung aufzufangen. Er, der bei seinen Schauspielern das Innerste nach aussen kehren konnte, war kein Mensch des Mittelmasses. Mit Valentina Cortese erlebte er den Zauber einer symbiotischen Verbindung und wunderbare Höhepunkte der ganz grossen Theaterkunst.

Unvergesslich sind – so Terry D'Alfonso – die Schönheit und Spielkunst der Cortese in *El nost Milàn* von Carlo Bertolazzi, ihre herrliche Darstellung der Ljubow in Tschechows *Kirschgarten* und ihre Königin Margaret in der Shakespeare-Collage *Das Spiel der Mächtigen*, wo sie den Gegensatz zwischen der eiskalten, machthungrigen Mörderin und der bange Liebenden des Herzogs von Suffolk

brillant herausarbeitete. «Hier müssen die Liebenden ein anderes Gesicht zeigen als die kalte Maske der Alltagspolitik», sagte Strehler. «Auch Mörder können einander lieben, genau wie alle anderen». Die Liebe zwischen Strehler und Valentina Cortese war ein Feuer der Leidenschaft, aber auch voll von Gegensätzen. Wie bei Picasso, in dessen Bildern sich die Beziehung zu einer bestimmten Gefährtin widerspiegelt, waren auch Strehlers Meisterwerke durch die verschiedenen Liebesbeziehungen geprägt. Ohne Valentina Cortese hätte er eine so phantastisch poetische Inszenierung wie den *Kirschgarten* nie zuwege gebracht. Zu jener Zeit quälte ihn bereits die aufkeimende Leidenschaft für Andrea Jonasson (er tapezierte sein ganzes Büro mit ihren Fotos). Für sie schuf er eine unvergleichliche Inszenierung von Brechts *Der gute Mensch von Sezuan*, sorgte selbst für eine italienische Übersetzung des Textes, die den deutschen Kadenzen seiner neuen Muse gerecht wurde. Mit Andrea Jonasson durchlebte er, so Terry D'Alfonso, eine bewegende Liebe voller Freuden und Schmerzen. In Krisenzeiten klagte die Jonasson oft darüber, wie schwierig und mühsam das Zusammenleben mit einem solchen Menschen doch sei. Doch standen den Depressionen immer wieder auch überschwengliche Augenblicke des Glücks gegenüber. Es war eine Beziehung voller Rätsel. Sie fügten sich gegenseitig Schmerz zu, hatten häufig Auseinandersetzungen, konnten aber auch gegenseitig bis zu den tiefsten, innersten Gefühlen vordringen. Bei den Proben zu Shakespeares *Sturm* gab Strehler den Darstellern der jungen Verliebten Ferdinand und Miranda das folgende Beispiel: «Einmal stand ich mit Andrea in der Küche, und mir lief der kochende Kaffee über die Hand. Aber ich habe nichts gespürt, denn da war nur sie. Wir standen einander gegenüber, nur wir beide, und nichts anderes zählte. Das müsst ihr rüberbringen». Sie feierten grosse Erfolge, mit Lessings *Minna von Barnhelm* und Pirandellos *Wie du mich willst*, um nur zwei Inszenierungen zu nennen. Oft sagte sie: «Er wird nie treu sein. Er kann gar nicht keine anderen Affären haben...».

In der Zwischenzeit hatte sich die Krise mit der Stadtverwaltung von Mailand weiter verschärft. Die beiden konservativen Fraktionen der Lega Nord und des Polo della Libertà missbilligten seine Arbeit und nahmen ihm

Links und oben:  
Valentina Cortese in  
*El nost Milàn* von Carlo  
Bertolazzi (aufgenom-  
men 1960-61 im  
Teatro Alfieri von Turin)  
und im *Kirschgarten*  
von Anton Tschechow  
(1973-74).





faktisch "sein" Piccolo Teatro aus der Hand. Das Unverständnis und die Ignoranz der Stadtverwaltung verbitterten ihm die letzten Jahre. Es war nicht direkt ein Shakespeare-Drama, was sich da im Piccolo abspielte, aber doch eine schallende Ohrfeige für die Kreativität und die Freiheit der Gedanken. Eine entwürdigende Beleidigung des Kulturschaffenden, des Freigeistes.

Strehler emigrierte nach Lugano, bezog ein Haus in Ruvigliana. Er sprach oft von Carlo Cattaneo, von der Tessiner Druckerei Tipo-

grafia di Capolago, die zu Cattaneos Zeit revolutionäre Schriften verbreitete, und von der Flucht vor der Macht der Dummheit. Das Schweizer Exil war für ihn ein Déjà-vu-Erlebnis. Am 14. Oktober 1943 hatte er die italienisch-schweizerische Grenze in Brusio zum ersten Mal überquert und war in das Aufnahmelager Mürren im Berner Oberland gekommen. In den darauf folgenden Wochen gründete er für die Flüchtlinge einen Filmklub und formierte aus einer Handvoll Exilanten eine Schauspielertruppe. Bereits Anfang 1944 inszenierte er Tschechows *Drei Schwestern*. Als nächstes führte er im Festsaal des von der Armee requirierten Grand Hotels Pirandellos *Mann mit der Blume im Mund* auf. 1945, nach Kriegsende, ging er nach Genf und gab unter dem Pseudonym Georges Firmy sein Debut als Regisseur. Nachdem er unter anderem die Uraufführung des *Caligula* von Albert Camus inszeniert hatte, wurde er Leiter des Théâtre de la Comédie. Anfang 1947 kehrte er nach Mailand zurück und gründete zusammen mit Paolo Grassi das Piccolo Teatro. Seit der Zeit des Exils nahm das Land der Eidgenossen einen wichtigen Platz in seinem politischen Denken ein.

Terry D'Alfonso gegenüber bemerkte er gelegentlich, dass die Europäer im Allgemeinen und die Italiener im Besonderen endlich aufhören sollten, beim Stichwort "Schweiz" milde zu lächeln und von Schokolade, Uhren und Käse zu sprechen. Für ihn war dieses Land die Wiege der Demokratie, ein leuchtendes Beispiel für das Europa, das sich gerade herauszubilden begann. Im Gedankenaustausch mit Altiero Spinelli verwies er auf das friedliche Miteinander von vier verschiedenen Kultur- und Sprachgruppen und auf die Fähigkeit, die Solidarität und den gegenseitigen Respekt der Grossen vor den Kleinen und umgekehrt jeden Tag aufs Neue zu praktizieren. Ein Modell, an dem sich die Brüsseler Politiker hätten orientieren sollen, um die gigantische Ausweitung der bürokratischen Maschinerie zu unterbinden, deren kalte und unpersönliche Mechanismen sich sehr weit von den Träumen und Hoffnungen des kriegsgeschüttelten Europa entfernt haben. Doch nicht genug: Die junge Staatengemeinschaft fügte dem überzeugten Europäer Strehler auch noch andere tiefe Verletzungen zu. Es wurden Ermittlungen gegen ihn eingeleitet wegen des Verdachts auf Veruntreuung

Andrea Jonasson  
in Pirandellos *Wie  
du mich willst*, das  
von 1987 bis 1993  
im Piccolo über die  
Bühne ging.

von Finanzmitteln der Europäischen Gemeinschaft zu seinem persönlichen Vorteil. Sogar im Zusammenhang mit Tangentopoli, dem Skandal um Mailands Korruptionssumpf, wurde sein Name ins Spiel gebracht. Die Anzeige wegen Subventionsbetrug bewegte ihn dazu, sein wertvollstes Werk aufzugeben, das Piccolo, und er zog sich endgültig an seinen Zufluchtsort im Tessin zurück. In diesen bitteren Zeiten stand ihm kaum einer zur Seite. Nur Enzo Biagi erhob die Stimme, um den Maestro des europäischen Theaters zu verteidigen – später sollten sich alle eines Besseren besinnen. Zunächst einmal schien sich dafür die Möglichkeit zu bieten, in Lugano eine Stiftung für das Teatro d'Europa einzurichten. Der Radiojournalist Salvatore Maria Fares, aktiver Protagonist des kulturellen Lebens der italienischsprachigen Schweiz, begleitete das Projekt mit aufmerksamem Interesse. Doch letztlich verlief alles im Sand. «Hier wurde eine grosse Chance vertan», so das Resumé von Fares, der die Hintergründe genau kannte. Man konnte sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die konservativ-populistische Rechte ins Feld gezogen war, um diese Initiative zu torpedieren. In den folgenden Monaten wurde Ruvigliana

zu Strehlers Rückzugsort, von dem aus er den Lauf der Welt beobachtete. Durch die weitläufige Glasfront seines Salons erfreute er sich an dem herrlichen Blick über den Golf von Lugano in Richtung Porto Ceresio, hinüber zu seinem Mailand, das hinter dem Monte San Giorgio lag.

Zu Terry sagte er oft: «Das hier ist mein Ort der stillen Reflexion. Es ist kein Ferienhaus, kein Urlaubsort. Hier kann ich in Ruhe darüber nachdenken, was mir widerfahren ist, und mit einem gewissen Abstand dieses Szenario voller schäbiger Winkelzüge betrachten». An diesen Ort brachte er die Dinge, die ihm am Herzen lagen: seine Bücher, das wertvolle Klavier, den Buddha, der die Räume seines neuen Zuhauses mit seiner Weisheit erfüllen und ihn begreifen lassen sollte, wie es zu diesem unglücklichen Wirrwarr gekommen war. In jenen Jahren wurde Italien von Skandalen und Korruptionsaffären geschüttelt, an denen seiner Meinung nach auch einige wichtige Funktionsträger von Justizbehörden und Ministerien beteiligt waren, begierig darauf, auch einmal im öffentlichen Rampenlicht zu stehen. Um sein eigenes Stolpern auf diesem Weg zu relativieren, verwies Strehler wiederholt darauf, dass das Theater als Spiegel seiner Zeit durchaus auch ein Ort der Diskussion über die Zivilgesellschaft sei. Der Vorfall erteilte ihm auch eine wichtige Lektion in Sachen Politik. Im Übrigen war schon Gorkis *Nachtasyl*, das er 1947 inszeniert hatte, eine angemessene, punktgenaue Beschreibung des Elends der Nachkriegszeit, und ein Beispiel dafür, wie durch das Theater Politik gemacht werden konnte. Strehler, ebenso wie Paolo Grassi seit Beginn der dreissiger Jahre Antifaschist, hatte in den fünfziger Jahren ein Abgeordnetenmandat für die Sozialistische Partei inne und zog nach seinem Bruch mit den Craxi-Sozialisten auf der Liste der Kommunisten in den römischen Senat ein. Seine unbequemen Positionen wurden später auch als Grund für die Verschärfung des Konflikts mit der rechtskonservativen Stadtregierung angesehen. Strehlers Gefährtin in Ruvigliana war Mara Bugni, eine schöne, zierliche junge Frau mit grossen, blauen Augen, die an der Universität Mailand Philosophie studierte und vierzig Jahre jünger war als er. Er habe ihr, so erzählte sie, in Ruvigliana das Schwimmen beigebracht. In der Ruhe zu Füssen des Monte Brè ging Strehler die verschiedenen Kapitel



seines intensiven Lebens als Mann der Kultur und der Tat noch einmal durch. Er beteiligte sich mit einer Reihe von Projekten an den Vorbereitungen für die Fünfzigjahrfeier des Piccolo Teatro und plante Neuinszenierungen von *Arlecchino*, *Die Insel der Sklaven* und *Elvira, o la passione teatrale*, wo er selbst in die Rolle des Louis Jouvét schlüpfen wollte, um Claudia (gespielt von der berühmten Piccolo-Schauspielerin Giulia Lazzarini) noch einmal die sieben Lektionen über das Theater und das Leben zu erteilen. Bei der Vorpremiere wurde auch ein Ausschnitt von Terry D'Alfonso's Musical *Tropico dei sensi* mit Milena Vukotic und den jungen Schauspielern des Piccolo gezeigt, das von Rete 2, dem RSI-Kultursender, koproduziert wurde. Strehlers Verbindung zu Terry D'Alfonso und ihrem Mann Mario Perego, die seit Jahren am Luganer See lebten, hatte sich zu einer engen beruflichen und persönlichen Freundschaft entwickelt. «Wir hatten», erzählt Terry, «Giorgio mit einigen Tessiner Freunden bekannt gemacht, mit Fulvio und Daniela Caccia, mit Chicco und Ornella Colombo und auch mit Giancarlo und Danna Olgiate. Eines Abends, wir feierten meinen Geburtstag mit den Formentis, bezauberte uns Giorgio mit einer unvergleichlichen Imitation des japanischen Nō-Theaters. Eine weitere liebe Erinnerung ist für mich mit dem 24. Dezember 1993 verknüpft. Es schneite. Mit einem Anflug von

Melancholie erzählte Strehler von den Weihnachtsfesten seiner Kindheit. Er hatte den Christbaumschmuck von damals hervorgeholt und alles selbst aufgehängt. Wir warteten auf Giulia Lazzarini und Carlo Battistoni. Sie waren schon in Ruvigliana, fanden aber das Haus nicht. Giorgio zog sich einen schwarzen Seidenkaftan um und ging hinaus, gefolgt von meinem Mann Mario. Die beiden kämpften sich durch Schnee und Eis, um den Freunden aus Mailand entgegenzugehen. Mario, der wie Giulia und Carlo in eine dicke Winterjacke gehüllt war, machte sich Sorgen, weil Giorgio in dem leichten Tuch sehr gefroren hatte. Beim Abendessen genossen wir den Truthahn, den Andrea Jonasson nach einem 50 Jahre alten Familienrezept zubereitet hatte».

Für Terry D'Alfonso hat die Art und Weise, in der Strehler die Welt von morgen sah, die Welt des dritten Jahrtausends, nichts an Kraft verloren. Schon im September 1995 sagte er in einem Gespräch über die Orientierungslosigkeit der heutigen Jugend zu ihr: «Wir hinterlassen den nachfolgenden Generationen einen Planeten, den wir fast vollständig zerstört haben, einen Planeten mit unerträglichen Widersprüchen, nie gekannten Problemen und unbegreiflichen Rassen-schranken, eine Welt voll himmelschreiender Ungerechtigkeit. Was für ein schreckliches Erbe». Eine düstere Prognose, die er da äuserte, den Blick unverwandt hinüber zum



Milena Vukotic und Pia Lanciotti im Musical *Tropico dei sensi* von Terry d'Alfonso anlässlich der Fünfzigjahrfeier des Piccolo Teatro (Juni 1997).



Giorgio Strehler (Bildmitte) und eine Gruppe von Tessiner Freunden bei der Geburtstagsfeier von Terry d'Alfonso am 16. November 1993. Von links: Danna Olgiati, Mario Perego, Mirella Formenti, Terry d'Alfonso, Paola Tavazzani, Andrea Jonasson.



Monte San Salvatore gerichtet. An geselligen Abenden sprach er gern über sein Mozart-Projekt *Così fan tutte*, das er zur Eröffnung des neuen Standorts des Piccolo aufzuführen wollte. Er wollte ein Bildnis all jener Bitterkeit inszenieren, die einem die menschlichen Beziehungen und das Böse, das die Welt zerstört, bereithalten können. Das sollte auch eine Botschaft an das Mailand sein, das ihn verraten hatte. In jenen Wochen arbeitete

Strehler wie gewöhnlich von früh bis spät. Er gehörte zu den wenigen Regisseuren, die auch mit einer Partitur arbeiten können, doch das Schicksal vergönnte es ihm nicht, diesen Augenblick zu erleben, der ein historischer Moment hätte werden sollen, vielleicht auch einer der Versöhnung oder gar der Beginn der Einigung der Linken – ein Traum, von dem er nie abgelassen hatte – jenseits von dem, was er als “Tod der Kultur” bezeichnete, nämlich “Konformismus und Banalität”. Viele Tage lang pendelte er mit grosser Begeisterung und bewundernswerter Beweglichkeit zwischen Lugano und Mailand, und widmete sich ganz den Proben für das Mozart-Projekt. Die Weihnachtstage wollte er dann in Ruvigliana verbringen. Am Abend des 24. Dezember 1997 waren nur Giorgio, seine Gefährtin Mara Bugni, das Ehepaar Perego-D'Alfonso und die Bedienstete Luigia zugegen.

«Giorgio war unruhig an diesem Abend. Er wollte das Video mit der Sequenz von Fausts Tod sehen. Auch einen Ausschnitt meines Musicals *Tropico dei sensi* wollte er noch einmal anschauen. Wir haben dann ein Gruppenbild von uns gemacht, vor dem Christbaum, den er selbst geschmückt hatte. Voller Freude erzählte er uns, wie gut die Proben von *Così fan tutte* gelaufen waren, und beschrieb voller Begeisterung das moderne Bühnenbild, das er zusammen mit Ezio Fri-

gerio entwickelt hatte. Er hatte gut fünfzig Stücke mit ihm inszeniert. Das innovative Element sollte in einer besonderen Schwerelosigkeit des Bühnenbilds liegen: Die Inszenierung sollte weitaus stärker auf Regie-Effekten basieren als auf der klassischen Bühnenausstattung, während die Bewegungen durch Schleier und metallische Reflexe entstehen sollten. Diese Idee Strehlers wurde dann aber aufgegeben».

Gegen zwei Uhr in der Nacht gingen Terry und ihr Mann Mario nach Hause. Um vier Uhr rief Mara Mario an, der Arzt war: «Hilf mir, Giorgio liegt am Boden und kriegt kaum Luft!» Mario sagte, er werde einen Krankenwagen holen, und machte sich mit Terry sofort auf den Weg nach Ruvigliana. Als sie ankamen, stand Mara oben auf der Treppe und schrie: «Er ist tot! Er ist tot!» Dann kam der Krankenwagen, aber der Notarzt konnte nur noch den Tod durch akutes Herzversagen feststellen. Terry und Mario übernahmen es, Strehlers Ehefrau Andrea Jonasson und die Leitung des Piccolo Teatro anzurufen. In den folgenden Stunden ging die Nachricht um die ganze Welt. Der Leichnam wurde für drei Tage am alten Sitz des Piccolo Teatro in der Via Rovello aufgebahrt, wo Freunde und Kollegen dem Maestro die letzte Ehre erwiesen.

«Gegen drei Uhr früh betrat ein sehr bescheiden wirkender Mann das Totenzimmer. Er zog den Hut, trat schweigend an die Bahre und machte mit der Hand das Zeichen des Kreuzes. Er ging auf die Knie und küsste die Bahre. Dann zog er sich langsam zurück und grüsste Giorgio mit einer scheuen Handbewegung noch ein letztes Mal. Es war der letzte Abschiedsgruss einer jener unauffälligen Figuren, die Strehler im Werk Goldonis so geliebt hatte».

Für diesen unbekanntenen Theaterliebhaber und für die internationale Kulturgemeinschaft hat sich an jenem Weihnachtsfest 1997 ein wichtiger Mann des Theaters von der Bühne des Lebens verabschiedet, ein rigoroser Mitteleuropäer, der überzeugt war von den Werten der menschlichen Solidarität, ein Protagonist des kulturellen Lebens, dem es gelang, durch sein Leben auch seinem Tod einen Sinn zu geben.

\* Journalist, ehem. Direktor der Radio- und Fernsehgesellschaft der italienischen Schweiz RTSI



## Eine Erinnerung an Giorgio Strehler

von Claudio Magris \*



Die *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht in der Inszenierung von 1958-59 mit Giusi Raspani Dandolo und Tino Buazzelli (links) und in derjenigen von 1972-73 mit Gianrico Tedeschi (oben).



Shakespeares *Sturm* im Mailänder Teatro Lirico 1977-78: Anfangsszene (auf dieser Seite); Giulia Lazzarini in der Rolle von Ariel und Tino Carraro als Prospero (gegenüberliegende Seite).



Mit Giorgio Strehler habe ich immer Triestiner Dialekt gesprochen, ganz gleich, wo rüber wir uns unterhielten; nicht nur, um Erinnerungen an Triest auszutauschen, an meine Kindheit oder an seine, die noch länger zurück lag, an unsere gemeinsame Liebe zu Meerschweinchen, oder um uns in Anekdoten und Histörchen zu ergehen. Auch über das Theater sprachen wir im Dialekt, über die Inszenierungen, die Regiearbeiten, die Interpretationen der Schauspieler und ähnliches mehr. Dadurch entstand zwischen uns von Beginn an eine kameradschaftliche Nähe, eine vergnügte, schelmische Komplizenschaft. Und das hat zumindest dazu beigetragen, dass ich eine lockere, ungezwungene und absolut gleichwertige Beziehung zu ihm hatte, frei von jenem huldvollen, ja fast sakralen Respekt und von jenem unwiderstehlich sympathisch, bisweilen aber auch unerträglich anmassend wirkenden Hochmut, mit denen er sich – zumindest nach dem, was man las oder hörte – gerne umgab. Zwischen uns war es nie so; nicht, weil uns der Unterschied im künstlerischen Rang zwischen ihm, dem Meisterregisseur, und mir nicht bewusst gewesen wäre, sondern weil wir, ohne es auszusprechen, beide wussten (auch wenn er es, genau wie viele andere, oft vergass), dass jede Beziehung eine Beziehung von gleich zu gleich ist, denn sie spielt sich im Moment der Begegnung, des Gesprächs, vielleicht auch der Auseinandersetzung ab, und in diesem Moment weiss man nie, wen der Geist umweht, unabhängig davon, was der eine oder der andere vor

diesem Moment bereits geschaffen oder vollbracht hat.

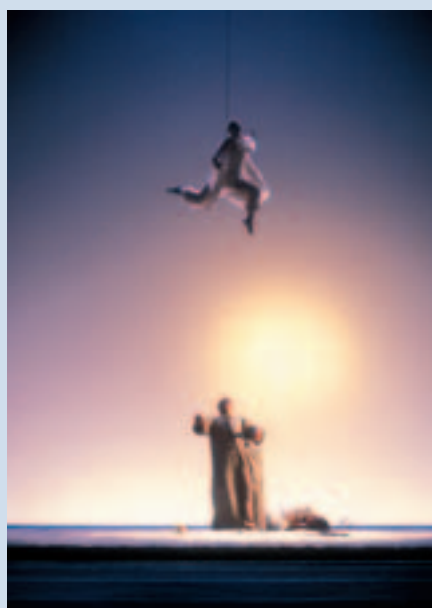
Zu meiner ersten persönlichen Begegnung mit Strehler kam es erst geraume Zeit nachdem ich ihn sozusagen geistig auf der Bühne kennen gelernt hatte und nachhaltig von seinen ausserordentlichen Regiearbeiten fasziniert war: Ich erinnere mich noch an die bewegende Inszenierung von Brechts *Dreigroschenoper* oder Shakespeares *Sturm* und vielen anderen Aufführungen, die inzwischen als fester Bestandteil in die Weltgeschichte des Theaters eingegangen sind. Der Anlass für unsere Begegnung war mein Stück *Stadelmann*, das ich ihm zugesandt hatte. Er rief mich an, sprach natürlich Dialekt, und wir begannen zu diskutieren. «Warum bringt er sich um?», fragte er mich. Und fügte an: «Du könntest mir natürlich antworten: Hör mal, ich erzähl eine Geschichte – verstehen müsst ihr sie schon selber». Er hatte auch geplant, *Stadelmann* im Teatro Studio zu inszenieren, aber dann hat ihn sein gigantisches *Faust*-Projekt zu meinem Leidwesen so in Anspruch genommen, dass er zu nichts anderem mehr kam.

Ich war bei vielen Proben der *Faust*-Inszenierung dabei und habe ihm immer meine ehrliche Meinung dazu gesagt. Einmal drehte er sich nach einer Szene zu mir um und fragte: «Gefällt's dir?». «Nein», entgegnete ich. «Aha». Er wiederholte die Szene und wandte sich schliesslich mit einer Verbeugung an mich: «Und jetzt?». Diese Proben hatten auch etwas Befremdendes, und zwar aus einem ganz bestimmten Grund: Wenn er die sprachliche oder gestische Interpre-

tation eines Schauspielers für falsch hielt und korrigierte, dann tauchte er mit einer unglaublichen Genialität in die Rolle ein. Er war perfekt, ein hervorragender, grossartiger Schauspieler, der den anderen, seinen Schauspielern, die Tiefe, die Besonderheit und Einzigartigkeit einer Figur, einer Geste, eines Moments deutlich machen konnte. Stand er hingegen selbst als Schauspieler auf der Bühne, wie damals in der Hauptrolle des *Faust*, dann war er eine echte Katastrophe. Phrasenhaft und pathetisch – man konnte nicht einmal sagen, dass er schlecht spielte. Er schien überhaupt nicht zu spielen. Ich denke, die Identifizierung, das Sich-Einfühlen entglitt ihm zur eiteln Einfühlung in sich selbst – gerade ihm, der die Brecht-Opern so genial inszeniert und die Brecht'sche Poetik der Verfremdung, die jede Einfühlung ablehnt, so grossartig auf die Bühne gebracht hatte. Ich habe den Eindruck, dass er in diesem Augenblick zum Opfer seiner Ichbezogenheit wurde; er fühlte sich als Faust, als der grosse Faust, der Vertreter der Menschheit, der sich auf einen Wettkampf mit dem Teufel einlässt, auf die Verstrickung von Gut und Böse, von Fortschritt und Barbarei. Er verlor jedes Gefühl für die Grenzen, und es war geradezu schmerzlich zu sehen, wie Franco Graziosi, als Mephistopheles an seiner Seite, ihn an die Wand spielte.

Ich erinnere mich deshalb an diese Begebenheit, weil es gerade bei grossen Menschen wichtig ist, dass man ihnen mit absoluter Offenheit entgegentritt, ihnen nicht schmeichelt oder ihre Schwächen wohlwollend übersieht. In Strehlers Umfeld war das nicht immer der Fall. Das schmälert nicht seine Bedeutung als Regisseur, als Künstler; er ist und bleibt eine Ausnahmeerscheinung im Theater des Zwanzigsten Jahrhunderts. Ich bin glücklich, dass ich mit ihm so schöne Stunden verbringen konnte, mit aufrechten, vertrauten Gesprächen unter Triestinerinnen.

\* *Germanist und Schriftsteller*



Die Sammlung der Zitate für die thematischen Bilder des Jahresberichts besorgte Pier Carlo Della Ferrara.

Wir danken Terry d'Alfonso und dem Archivio del Piccolo Teatro di Milano für das zur Verfügung gestellte Bildmaterial.

Die Texte sind für die Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) in keiner Weise bindend und widerspiegeln das Gedankengut der Autoren.

#### Quellen und fotografische Referenzen

Archivio del Piccolo Teatro di Milano, S. I, II, III, IV, V, VIII, IX, X, XII, XIII, XIV, XVII, XIX, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI

Luigi Ciminaghi, S. I, II, III, IV, V, XIII, XIV, XVII, XXII (links), XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXIX, XXX, XXXI

Terry d'Alfonso, S. XVI, XX, XXVII

Claudio Emmer, S. X

Ledino Pozzetti, S. XXVIII

Die bei den Zitaten im wirtschaftlichen Teil sowie auf der letzten Umschlagseite des vorliegenden Jahresberichts abgebildeten Bühnenskizzen und Fotografien von Aufführungen sind im Besitz des Archivio del Piccolo Teatro di Milano.

Die Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) steht den Besitzern der Bildrechte, die nicht festgestellt oder aufgefunden werden konnten, zur Verfügung, um den geltenden Verpflichtungen nachzukommen.

GRAFISCHE GESTALTUNG  
Lucasdesign, Giubiasco

RECHERCHEN UND KOORDINIERUNG  
Myriam Facchinetti

Zitat auf der ersten  
Umschlagseite:  
Giorgio STREHLER,  
Brief an das Ensemble  
von Shakespeares  
*Sturm* (3. November  
1983).

Bild:  
Ezio FRIGERIO,  
*Stanza in casa di Otto*  
*Marvuglia*, Skizze für  
*La grande magia*  
(1984-85).