

ENIA, Davide (1974):

*Maggio '43 (Mai '43)*

Theatralische Erzählung in einem Akt

U: La Casa del Teatro, Faenza (Ravenna), 19. Januar 2004

Bühnengestaltung: ein Stuhl

Ort: unbestimmt

Zeit: Gegenwart

Rollen: ein männlicher Schauspieler

Dauer: ca. 60 Minuten

Davide Enia wird dem erzählerischen Theater zugeschrieben und unter die als Solisten auftretenden Autoren-Schauspieler gereiht, eine Zusammensetzung, die das innovativste (wenngleich etwas übertrieben hochgejubelte) Phänomen in der italienischen Theaterlandschaft der letzten zwanzig Jahre ausmacht. Besagte Zuschreibung ist nicht ganz passend, wenngleich, wie die meisten Katalogisierungsversuche, nützlich, um die wichtigsten Erscheinungsformen und Bestandteile zu überblicken; korrekter wäre es aber zu sagen, dass Enia dank seiner kulturellen Bewusstheit, seiner dramaturgischen Fähigkeiten, seiner Intelligenz beim (Er)finden sprachlicher Lösungen, seines schauspielerischen Könnens, einen Platz allein für sich einnimmt, der auf durchgehender Originalität beruht.

*Maggio '43 (Mai '43)* ist eine Erzählung über die Bombardierung Palermos durch die Alliierten im Mai 1943, bei der es über 1.500 Tote gab und ganze Stadtviertel dem Erdboden gleichgemacht wurden; vorgebracht wird sie von Gioacchino, einem zwölfjährigen Jungen, am Grab des toten Brüderchens Rosario: "Rosario, mein lieber Bruder, / erinnerst du dich daran, dass ich dir, jedes Mal wenn ich dich am Grab besuchen kam, nach unserer Familientradition ein Geschenk ans Grab mitgebracht habe? / Das erste Mal: einen Kreisel. / Das zweite Mal: eine Schnecke. / Das dritte Mal: ein Kartenspiel... / Heute jedoch bringe ich dir ein anderes Geschenk... ich bringe dir *un cunto*, eine Erzählung: die Erzählung davon, was in jenen Maitagen geschehen ist..."

*Cunto* ist die volkstümliche sizilianische Erzählung mit episch-ritterlicher Thematik, die auch im sizilianischen Marionettentheater (der *Opera dei Pupi*) verwendet wird und aus der Enia zwar nicht den Inhalt, dafür aber die Dimension des Heldenhaften und die formale Praxis des Skandierens der einzelnen Wortsilben entleiht. Durch letztere erscheint die Akzentuierung verwandelt, dank der unerwarteten Beschleunigungen und Verlangsamungen der natürliche Rhythmus der Sätze verändert; die phonischen Einheiten werden so stark herausgehoben, dass sie einen unterschiedslosen Erzählfluss bilden.

Über das ganze Schauspiel hinweg auf einem Stuhl sitzend, vom kontrapunktischen Spiel des Gitarristen Giulio Barocchieri auf der Bühne begleitet, in einer äußerst kargen Bühnengestaltung ohne Zauber des Lichts, erzählt Enia in der Rolle des Protagonisten Gioacchino vom Krieg wie er im Alltag erfahren und beurteilt wird; nicht vom Krieg also, wie man ihn in den Geschichtsbüchern nachlesen kann, sondern von einem anderen, „versteckteren, intimeren, allzumenschlichen, wie er in den Erzählungen der alten Menschen lebt: absurde, atemberaubende, betörende und schmerzhaft Geschichten. Denn die Zeiten des Kriegs waren dunkle, in denen es nötig wurde, all seine Kräfte aufzubringen, um zu überleben. Es waren gewalttätige Zeiten, da der Tod unerwartet von oben auf einen fallen konnte, in Form einer Bombe, oder auch von unten angreifen, auf den Schwarzmärkten, wo man durch aufgepuschte Bastardpreise zum Tode verdammt wurde. Es waren kranke und lügnerische Zeiten. Sie ähneln unserer heutigen Zeit“.

Der politische Zuschnitt von Enias Theater besteht in dem Versuch, die Vergangenheit hinsichtlich einer Antwortfindung auf die Fragen der Gegenwart, in der „die Bomben nicht aufgehört haben, vom Himmel zu fallen“; zu durchleuchten; zudem setzt Enia zur Auffrischung des kollektiven Gedächtnisses die ungewöhnliche Lupe eines Kinderblicks ein, die den Protagonisten Goacchino ausrufen lässt „weißt du was, mein Bruder Rosario? Der Krieg ist schön!“.

Die Niederschrift des Theaterstücks wie die Planung seiner Aufführung sind durch zahlreiche Interviews des Autors mit Überlebenden der Bombardierung von Palermo vorbereitet worden; die Gesprächspartner, in den Vierziger Jahren *picciotti*, kleine Kinder, haben von jenem tragischen Vorgang und den Kriegsjahren bruchstückhafte Erinnerungen und Eindrücke bewahrt, ironiedurchzogen trotz des Schmerzes und der Trauer, die – meist unfähig zu universellen Synthesen – in ihrer Besonderheit vorgebracht werden. Um solchen Erinnerungsmomenten in der erzählerischen Wiedergabe gerecht werden zu können, greift Enio zu Techniken der filmischen Bearbeitung: er setzt den *Zoom* ein, der die – fälschlicherweise als unscheinbar angesehenen – Einzelheiten einfängt und vergrößert wiedergibt: „Es ist immer der einzelne Eindruck, der sich zu universeller Größe erhebt und zur Metapher wird, nicht das Gegenteil“. Eingesetzt wird auch die *Zeitlupe* als filmische Technik des Verlangsamens, um Zeitabläufe beliebig auszudehnen und Vorgänge und Gedanken, die sich in Sekundenschnelle abgespielt haben, in der gebotenen Langsamkeit darzustellen.

Das Material ist fast ausschließlich autobiographischen Ursprungs: es ist die Geschichte der Familie des Autors, die während des Kriegs Zuflucht in Terrasini, einem 35 Kilometer von Palermo entfernten Dorf suchte. Der erste Chorgesang stellt entsprechend den Auszug und die Reise ins 'Exil' dar: „Der Onkel Cesare hält vor sich hin: die Statue der heiligen Rosalia. Auf seinem Rücken: ein riesiger Koffer... er schwankt die ganze Zeit über nach vorn und hinten... / ... Umbertino trägt

fünf Koffer in den Händen... / ...die Frauen balancieren die Körbe auf dem Kopf, und es sieht aus, als würden sie tanzen, um das Gleichgewicht zu behalten ... / ... das Fahrrad scheint ein Lastauto zu sein, so viele Dinge sind darauf verfrachtet [...] /... dann komme endlich ich selbst, mit der Schubkarre, darauf die Kleider, und darauf wiederum das Kreuz... die ganze Zeit (er betet den Rosenkranz) ‘gegrüßet seist du Maria, voll der Gnaden, es lebe Jesus, es lebe Jesus’ ... praktisch bin ich der einzige Mensch auf Erden, der den Rosenkranz mit einer Schubkarre an der Hand betet... / ... und weil wir eine Gruppe anführten, allein auf der Straße, ich mit der Schubkarre und dem Rosenkranzgebet und der Onkel Cesare mit der Statue der heiligen Rosalia ... hielten sie uns für eine Prozession! Männer und Frauen treten an die Fenster ... sie bekreuzigen sich ... sie knien nieder... sie stimmen religiöse Lieder an ... einer kommt sogar auf die Straße herunter mit fünf Lire in der Hand ... ‘Kann ich der Heiligen ein Opfer bringen?’ / ‘Tut das, tut das’, antwortet der Onkel Cesare. / ‘Und wohin gebe ich dieses Geld?’ / ‘Hierhin, in meine Tasche.’ / ‘Aber wird mir die Heilige auch die erbetene Gnade gewähren?’ / ‘Ganz gewiß doch! ’”

Von Terrasini aus gehen die Männer der Familie, einschließlich Gioacchino, jeden Morgen in die Stadt, um nach der verlassenen Wohnung zu sehen und sich nach Gelegenheitsarbeiten umzuschauen; auf diese Weise geschieht es, dass sie eines Sonntags, von der Höhe eines Hügels aus, die Bombardierung von Palermo miterleben müssen. Der schmerzhafteste und tiefste epische Moment des Dramas ist genau in diesem Erzählbericht enthalten: “Und bevor wir verstehen, was geschieht, hören wir ein Pfeifen ... dann eine Bombe, die platzt... der Rauch, er steigt zum Himmel... schnell... schwarz... ein weiteres Pfeifen... der nächste Einschlag... noch eine Rauchsäule... und noch eine... noch eine... noch eine... der Onkel Cesare führt sich wie ein Wahnsinniger auf ... er sagt, um zwölf Uhr Mittags bombardiert man nicht... um zwölf Uhr Mittags bombardiert man nicht ... bei vollem Sonnenschein ... die Leute sind auf der Straße ... in der Messe ...er zeigt auf den Hafen: ‘das ist ein Angriffsziel, werft euer Zeug auf den Hafen’, aber die Piloten hören nicht auf ihn ... sie werfen ihre Last weiter auf die Stadt Palermo ... der Onkel Cesare rennt... er schreit... ‘Amerikaner, ihr schwulen Bastarde, ihr Scheißkerle’ ... er hebt einen Stein auf... und wirft ihn gegen die Flugzeuge ... er trifft sie nicht... sie bombardieren weiter... unglaublich viel... und *mamma mia!*, Rosario, mein Bruder: sie bombardieren die ganze Stadt!...ein ganzes Bombenlager werfen sie ab!...das ist die erste Bombardierung, die ich sehe!... sie zerstören ganz Palermo!... ich will losrennen, um zu sehen, wie das zusammengestürzte Palermo aussieht... aber da merke ich, dass Umberto unbeweglich dasteht und weint!... ‘Onkel Cesare, habt ihr gesehen, Umberto ww...’ aber auch der Onkel Cesare weint... und es ist zum ersten Mal, dass ich den Onkel Cesare weinen sehe. ”

In den übergreifenden thematischen Erzählplan des Dramas fügen sich Abweichungen der unterschiedlichsten Art ein: die Beschreibung der Fangtechnik für Aale, einer der gesuchtesten Delikatessen in Hungerszeiten, der Sieg von Gino Bartali auf der Tour de France; die erste Zigarette des kleinen, später verstorbenen Bruders Rosario; das Aufdecken der Spielstrategien des Onkels Baldo, ein Genie beim *Briskola* und möglicherweise ein Falschspieler; und vor allem die Geschichte des “Re Befè Biscuotto e Minè”, ein Zungenbrecher, den Gioacchino dem Bruder vorzutragen versucht. Es handelt sich um ein Volkslied, das durch das laufende Hinzukommen weiterer handelnder Personen die betörende Wirkung eines Wiegenlieds einnimmt, und das, durch die Schwierigkeiten in der Aussprache, eine anspruchsvolle virtuöse Übung darstellt. Gioacchino erinnert sich nur an die ersten Strophen und bittet die Familienmitglieder um einen vollständigen Vortrag davon, der aber immer wieder durch das Eintreten unerwarteter Ereignisse unterbrochen wird. Die obsessive Wiederholung der Verse des Wiegenliedes ist ein Beispiel für die formelhafte Sprechweise, die als eine Art Nachahmung des *cunto* und der mündlichen Erzählung den Text Enias durchzieht.

Die Geschichte des “Re Befè Biscuotto e Minè” wird am Ende vollständig von Crocifissa, der Verwandten, die nie spricht, vorgetragen – am Grab des alten Onkels Stefano, dem einzigen während des Bombardements getöteten Familienmitglied. Mit dieser ganz besonderen sprachlichen Leistung schließt dieses außergewöhnliche Schauspiel ab.

Außergewöhnlich aus verschiedenen Gründen:

Der gesamte Text ist gleichzeitig von einer komischen wie von einer tragischen Ader durchzogen, die nicht in Konflikt miteinander treten, sondern sich vielfach verbinden und dadurch eine kulturelle und existentielle Einheit herstellen: das Komische mit seiner Verwurzelung in einer volkstümlich-erdnahen Ebene, die literarisch dem Kunstwerk eines Rabelais oder eines Boccaccio verpflichtet ist, das Tragische mit seiner Verwurzelung in der unerbittlichen Geschichte.

Das Schauspiel, das ohne die gängigen Betörungskünste des Theaters arbeitet, gewinnt seine Struktur aus der Körperhaftigkeit des einzigen Darstellers, der unbeweglich bleibt, aber mit einer impulsiven Kraft, die sich in den minimalsten Bewegungen ausdrückt (ein Lächeln, ein Augenzwinkern, Gesten mit fast ritueller Bedeutung, ein häufiges Taktschlagen mit dem Fuß, um den Rhythmus des Schauspiels und seiner Worte festzulegen). Ganz besonders drückt er sich aber durch seine Stimme aus, die Bilder und Personen in der Vorstellung des Zuschauers hervorrufen, Emotionen wecken kann.

Und ganz besonders außergewöhnlich (im Gesamtwerk Enias, nicht nur in *Maggio '43*) ist die sprachliche Erfindung: ein Dialekt, der nicht mit philologischer Exaktheit vorgebracht wird, sondern vielmehr auf Ausweitungen und neuen Wortbildungen (eigentlich ‘Wort-Entbildungen’)

beruht, “eine Verwebung des Palermitanischen mit dem es verfremdenden Italienischen”. Diese Sprache setzt Rhythmen und Töne frei, ordnet und artikuliert die Gedankenebenen, wird meisterhaftes Instrument der theatralischen Handlung, deren Ort nicht die Bühne ist, sondern – wie in der Tradition des *cunto*, der volkstümlichen sizilianischen Erzählung – die Phantasie des Publikums selbst.

Concetta D’Angeli /  
Maria Cristina Bertacca

Übersetzung Marianne Hepp