

Die Konkurrenz der Wirklichkeiten in Pirandellos Theatertrilogie

scritto da Pirandelloweb.com

[««« Pirandello auf Deutsch](#)



Pirandello con la Compagnia, *Questa sera si recita a soggetto*, Teatro di Torino, Lunedì, 14 Aprile 1930

Ulrich Schulz-Buschhaus
Die Konkurrenz der Wirklichkeiten in Pirandellos
Theatertrilogie

Original-PDF

<http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-06C-339/bdef:F0toPDF>

Pirandello mag für den Theaterbesucher und vielleicht mehr noch für den Leser ein faszinierender Autor sein; für den literaturwissenschaftlichen Interpreten hat sich sein Werk dagegen von Anfang an als ein höchst unbequemer, ja undankbarer Gegenstand erwiesen. In der Tat ist es für den Literaturwissenschaftler mißlich, mit Texten umzugehen, deren Verfasser selber Literaturwissenschaftler war und es an scharfsinnigen Selbstinterpretationen daher nie fehlen ließ. Wie soll man z. B. Pirandellos thematische Obsessionen prägnanter zusammenfassen, als das im Vorwort zu den *Sei personaggi in cerca d'autore* geschieht? Dort erklärt der Autor bekanntlich, die „personaggi“ äußerten als ‚ihr Leiden und ihre Lebensqual‘, was ihm selbst [sic!] während langer Jahre zum ungelösten Problem geworden sei. Triadisch gegliedert, werden die von Pirandello „travagli del mio spirito“ genannten Problemkomplexe folgendermaßen präsentiert: 1) die falsche Illusion gegenseitigen Verstehens, die sich auf die Abstraktheit und Leere der Worte verläßt; 2) die Vielfalt der Identitäten, über die jede Person als Möglichkeiten verfügt; 3) der ‚tragische Konflikt‘ zwischen dem ständig wechselnden bewegten Leben und der Form, die es unwandelbar fixiert. [\[1\]](#)

Das sind, wenn wir ehrlich sein wollen, treffende Formulierungen. Jedenfalls resümieren sie bestens, was unter den „personaggi“, etwa dem Vater und der Stieftochter, vorgeht oder was die „personaggi“ insgesamt mit den Schauspielern und zumal mit dem – wie es mehrfach heißt – ‚vulgären‘ „Capocomico“ aneinandergeraten läßt. Eben weil dies Vorwort die Probleme des Stückes so genau trifft, scheinen sich die frustrierten Kritiker an ihm und an verwandten Texten übrigens auch gerächt zu haben, z. B. indem sie lange Zeit versicherten, die *Sei personaggi* wie überhaupt alle poetologischen Stücke bildeten als der sogenannte „Pirandellismo“ den schwächeren Teil von Pirandellos Werk und seien zugunsten anderer, theoretisch weniger belasteter, doch dafür ‚reinerer‘ und ‚menschlicherer‘ Stücke entschieden

zurückzustellen. [2] Betrachtet man aus dieser Perspektive die „storia della critica“, die das opus Pirandellianum ausgelöst hat [3], zeigt sich, daß sie in vieler Hinsicht so aufschlußreich wirkt wie kaum eine zweite im Novecento. Zum einen belegt sie die hegemoniale Rolle der Kunsttheorie Benedetto Croces, welche widerspenstige Kritiker wie Giacomo Debenedetti zwang, auch und gerade dann noch crocianisch zu argumentieren, wenn es darum ging, einen als intellektualistisch und unpoetisch verschrieenen Autor gegen Croces Verdikt zu verteidigen und zu ‚retten‘. [4] Zum anderen verrät die „storia della critica pirandelliana“ das generelle Unbehagen, das den Interpreten stets aufs neue zu befallen pflegt, sobald ihm Texte begegnen, die ihre eigene Theorie – und das heißt ja auch: ihre eigene Interpretation und Kritik – bereits mit sich führen und vor den Augen des Kritikers provokant durchspielen.

In solchen Fällen kann der Kritiker und Literaturwissenschaftler, dem das auf seine Selbstinterpretation gestützte Werk gleichsam die Entmachtung androht, verschiedene Abwehrreaktionen erproben. Er kann den Prozeß der Autotheoretisierung eines Textes beispielsweise schlechterdings für illegitim erklären. Es war das die – wenn man so will – klassische Position Croces, welche als ihr Axiom die grundsätzliche Scheidung poetischer und theoretisch-philosophischer Diskurse verlangte. [5] Machte sich ein Dichter Gedanken, die er explizit zur Sprache brachte, bedeutete das für Croce den Einbruch falscher Philosophie in das Areal des Poetischen, das dadurch gewissermaßen verunreinigt, ja zerstört wurde. Eine andere Abwehrreaktion besteht darin, die Selbstinterpretation des Autors nicht als prinzipiell illegitim, wohl aber als irrelevant auszugeben. Auf diese Argumentationsstrategie rekurriert ein Großteil der post-crocianischen Kritik in Italien, wenn sie deklariert, den Dichter und Dramatiker Pirandello sozusagen vor sich selbst und seiner poetologischen Theoriebildung in Schutz nehmen zu wollen. [6] Dabei bemüht man sich oft, das Bild einer

Antinomie zwischen theoretischen Absichten und literarischen Ergebnissen entstehen zu lassen. Da heißt es dann gerne: Zwar habe der Autor Pirandello auf der Ebene seines Bewußtseins bestimmte erkenntnistheoretische Phänomene verfolgt, doch seien aus ihnen mehr oder weniger unbewußt künstlerische Resultate hervorgegangen, die eben mit den Kategorien des auktorialen Programms keineswegs mehr zu erfassen seien, sondern lediglich mit den Begriffen des Kritikers x oder y, welche die Effekte des Textes und die Intentionen des Autors erst eigentlich zu versöhnen wüßten.

Wie schon einleitend angedeutet, möchte ich mich keiner dieser beiden Argumentationsfiguren bedienen. Sie sollen nicht nur deshalb beiseite gelassen werden, weil sie heute reichlich abgenutzt und verbraucht erscheinen, sondern weil sie selber an einem Grundthema Pirandellos partizipieren: gemeint ist die Konkurrenz der Interpretationen, welche immer auch den Machtkampf von Perspektiven, Begriffen und Diskursen umfaßt. Schließlich stehen sich der Autor und seine Interpreten hier nicht viel anders gegenüber als der „Padre“ und die „Figliastra“ auf der Bühne des „Capocomico“. In beiden Fällen stoßen im Streit um die Suprematie der Interpretation verschiedene Wirklichkeiten aufeinander, die beim Versuch ihrer Selbstbehauptung die jeweils konkurrierende Wirklichkeit zu überwältigen und zu verdrängen trachten. Auf die Erfahrung einer solchen Konkurrenz der Wirklichkeiten laufen letztlich auch die eingangs erwähnten drei Problemkomplexe hinaus, deren Bedeutung das Vorwort zu den *Sei personaggi* unterstreicht. Bei jedem dieser Phänomene geht es nämlich, wie das Drama später zeigt, um die Durchsetzung einer gegen eine andere Realität, nicht im verblaßten vertikalen Sinn des Symbolismus, der gegen Oberfläche und Scheinhaftigkeit des Sichtbaren die geheime Wahrheit und Tiefe des Unsichtbaren auszuspielen pflegte, sondern eben im horizontalen, weltimmanenten Sinn der Konkurrenz, die keinem der Konkurrenten a priori Garantien auf größere Würde und Authentizität gewährt. Derart wird etwa das epochenspezifische Thema der Sprach- und

Kommunikations skepsis in den Sei personaggi mit Nachdruck als eine solche Konkurrenz der Wirklichkeiten eingeführt. Seiner prägnantesten Formulierung geht bezeichnenderweise eine jener zahlreichen Szenen voraus, in denen „Padre“ und „Figliastra“ sich gegenseitig ins Wort fallen, um das Privileg einer eigenen Darstellung und Erklärung ihrer Geschicke zu erkämpfen: [\[7\]](#)

Il padre. [...] Imponga un po' d'ordine, signore, e lasci che parli io, senza prestare ascolto all'obbrobrio, che con tanta ferocia costei le vuol dare a intendere di me, senza le debite spiegazioni. La figliastra. Qui non si narra! qui non si narra! Il padre. Ma io non narro! voglio spiegargli. La figliastra. Ah, bello, sí! A modo tuo!

In diesem Moment ergreift der Vater die Gelegenheit, sich gewissermaßen in eine argumentationsstrategisch vorteilhafte Position zu versetzen, indem er die Attitüde des Raisonneurs einnimmt:

Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro?

Ähnlich steht es mit dem Thema der unbestimmt gleitenden Identitäten. Auch hier bringt der Vater die Dinge auf den Begriff, als er versucht, die vielfältigen Aspekte seines Ich gegen den Vorwurf der Stieftochter zu verteidigen, welche ihn auf eine aus einer einzigen Situation und Handlung abgeleitete Identität festlegen möchte: [\[8\]](#)

Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede „uno“ ma non è vero: è „tanti“, signore, „tanti“, secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: „uno“ con questo, „uno“ con quello –

diversissimi! [...] Ora lei intende la perfidia di questa ragazza? M'ha sorpreso in un luogo, in un atto, dove e come non doveva conoscermi, come io non potevo essere per lei; e mi vuole dare una realtà, quale io non potevo mai aspettarmi che dovessi assumere per lei, in un momento fugace, vergognoso, della mia vita!

Das heißt: sowohl der „padre“ als auch die „figliastro“ verfügen über eine jeweils eigene Wirklichkeit, in der sie sich und den Kommunikationspartner situieren. Worum sie bei ihrer Auseinandersetzung ringen, ist, diese subjektive Wirklichkeitskonstruktion auch für den anderen akzeptabel und verpflichtend zu machen, dem anderen jenen „mondo di cose“ und jene „realtà“ weniger mitzuteilen als vielmehr zuzuweisen, welche die eigene Selbst- und Welterfahrung ausmachen. Indessen fehlt in den *Sei personaggi* die übergeordnete Instanz, welche den Streit der Wirklichkeiten schlichten und ihren jeweiligen Grad an Legitimität bestimmen könnte. Wenn das Drama der „Personaggi“ letztenendes nicht zur Aufführung gelangt, liegt das vor allem daran, daß die Konkurrenz zwischen dem, was die „Figliastro“ als „mio dramma“ postuliert, und dem, was sie als „rappresentazione dei [...] travagli spirituali“ ihres Stiefvaters verhöhnt, von keinem Autor aufgehoben wird. Statt eines Autors findet ihr Konflikt lediglich einen „capocomico“ vor, und der bietet anstelle höherer Ordnungen bloß eine weitere rivalisierende Wirklichkeitsfigur: die „così dette esigenze del teatro“. Dabei vertritt er die Konventionen des Theaters nicht einmal (oder jedenfalls nicht immer) so vulgär, wie es das Vorwort behauptet. Als die Stieftochter leidenschaftlich „il mio dramma! il mio!“ verlangt, entwickelt er beispielsweise Argumente, denen es an Plausibilität durchaus nicht fehlt: [\[9\]](#)

Non c'è soltanto il suo, scusi! c'è anche quello degli altri! Quello di lui, (indicherà il Padre) quello di sua madre! Non può stare che un personaggio venga, così, troppo avanti, e sopraffaccia gli altri, invadendo la scena. Bisogna contener

tutti in un quadro armonico e rappresentare quel che è rappresentabile! Lo so bene anch'io che ciascuno ha tutta una sua vita dentro e che vorrebbe metterla fuori. Ma il difficile è appunto questo: farne venir fuori quel tanto che è necessario, in rapporto con gli altri; e pure in quel poco fare intendere tutta l'altra vita che resta dentro! Ah, comodo, se ogni personaggio potesse in un bei monologo, o ... senz'altro ... in una conferenza venire a scodellare davanti al pubblico tutto quel che gli bolle in pentola!

Solche Plausibilität des Gedankengangs kann jedoch nicht verdecken, daß auch diese Stellungnahme kaum im Dienste einer letztthinnigen Wahrheit des Lebens abgegeben wird. Sie vertritt nicht die Fülle des Wirklichen, sondern ausschließlich das Interesse am „rappresentabile“, und so erhebt sie sich als partielle Realität der Bühne ebenso wenig über die subjektive Wirklichkeit des einen „personaggio“ (der „Figliastro“) wie die subjektive Gegen-Wirklichkeit des anderen (des „Padre“). Mit dem Kontrast, der zwischen den „personaggi“ und dem „capocomico“ aufbricht, haben wir nun den dritten und berühmtesten der Problemkomplexe berührt, die im Vorwort des Stückes resümiert werden. Es handelt sich um den zumal von Adriano Tilgher propagierten „tragico conflitto“ von „Vita“ und „Forma“, oder anders gesagt: um die Konkurrenz der subjektiv fragmentierten Lebenswirklichkeiten und der „harmonisch“ geschlossenen Kunstwirklichkeit der Bühne. Was immer man auch gegen Tilghers Formulierung und Hypostasierung diese Konflikts einwenden mag [\[10\]](#) , so muß doch unbestritten bleiben, daß Pirandello seinem frühen Interpreten und Anwalt insofern recht gibt, als er eben den Aspekt der Konkurrenz zwischen Lebens- und Bühnenrealität in den nachfolgenden Stücken der Theatertrilogie energisch privilegiert hat. [\[11\]](#) Welche Folgen daraus für Pirandellos Dramaturgie entstehen, läßt sich besonders deutlich an dem Drama *Ciascuno a suo modo* (1924) nachweisen. Da das Stück von der Kritik nicht übermäßig geschätzt wird (auf ihm vor allem scheint die Ablehnung des sogenannten „Pirandellismo“ zu lasten), soll es hier mehr

Aufmerksamkeit erfahren als die beiden anderen poetologischen Dramen und zunächst in seinem Ablauf kurz skizziert werden. Charakteristisch für *Ciascuno a suo modo* ist bereits auf den ersten Blick der umfangreiche Apparat an „Didascalie“, d. h. an Szenenanweisungen, die über das beträchtliche Maß, das sie in den *Sei personaggi* beanspruchten, hier noch weit hinausgehen. [12] Aus ihnen ist vor allem zu entnehmen, daß sich das Drama auf verschiedenen Ebenen abspielt. Neben dem Niveau der Bühnenhandlung besitzen die Niveaus von Zuschauerraum und Foyer deshalb eine gleichrangige Bedeutung, weil das dramatische Geschehen – wie schon die „Premessa“ mitteilt – den Charakter eines Schlüsselromans oder -dramas trägt, dem die Protagonisten der realen, historischen Handlung unter den Zuschauern beiwohnen, offensichtlich bereit und willens, das Bühnengeschehen bei allzu peinlichen Entwicklungen zu stören und zu sabotieren. Von Anfang an sind also Kunst- und Lebenswirklichkeit miteinander dergestalt konfrontiert, daß aus ihrer Konkurrenz – wie es heißt – ‚eine unangenehme Störung‘, „qualche sgradevole ripercussione in teatro“, erwartet werden kann.

Bei der Handlung, durch welche die beiden Realitäten sozusagen „a chiave“ übereinkommen sollen, geht es vorwiegend analytisch um die Rekonstruktion eines Skandals, oder genauer gesagt: um die Rekonstruktion der psychologischen Motive, die einem skandalösen Ereignis zugrunde liegen mögen. Ein junger Künstler hat Selbstmord begangen, da er die Schauspielerin, die er heiraten wollte, bei einer Untreue, d. h. gleichsam bei einem vorweggenommenen Ehebruch, ertappte. Partner dieses Seitensprungs der Schauspielerin war der Verlobte der Schwester des Künstlers. Am Beginn der eigentlichen Handlung wird nun – gewissermaßen in Fortsetzung der Skandalaffäre – kontrovers diskutiert, welche Beweggründe die Schauspielerin und den Freund zu einem Liebesverrat getrieben haben, der tödliche Folgen zeitigen sollte.

Dabei erweist sich, daß der Konflikt gegensätzlicher subjektiver Realitäten noch komplizierter verlaufen kann, als das in den *Sei personaggi* der Fall war. Stießen dort

verschiedene Subjekte mit den je eigenen Interpretationen ihrer Geschichte zusammen, so entsteht die Konkurrenz hier zwischen verschiedenen Motivationslagen im Inneren ein- und desselben Subjekts. Das zeigt sich im ersten Akt an der Rekonstruktion der Beweggründe Delia Morellos, der Schauspielerin. Wie sie von einem Freund, Doro Palegari, überzeugend verteidigt wird, ist sie bereit, sich dessen Interpretationen zu eigen zu machen. Sie erscheint überzeugt, den Seitensprung begangen zu haben, um Giorgio Salvi, den Künstler, in dessen eigenem Interesse vor der geplanten Eheschließung zurückschrecken zu lassen. Als ihr Doro Palegari dagegen eine andere und weniger schmeichelhafte Interpretation referiert, nach der sie sich lediglich an der bürgerlichen Moral der Familie ihres künftigen Gatten hätte rächen wollen, wird sie an der lichtvollen Motivation ihres Handelns irre und zieht – offenbar im Innersten unsicher – ebenso interessiert diese trübere Version für ihre Beweggründe in Betracht: „E chi sa, amico mio, ch’io non l’abbia fatto veramente per questo?“ [\[13\]](#) .

Was hier wie eine Art Lehrstück über die „inconsistenza delle opinioni“ anmutet (die Formel fällt im Laufe des ausgedehnten ersten „Intermezzo corale“), setzt sich im zweiten Akt anhand der Rekonstruktion der Motive des Verführers Michele Rocca fort. War Delia Morello zunächst überzeugt, der Verführung nachgegeben zu haben, um den geliebten Giorgio Salvi vor sich selbst zu schützen, so läuft Roccas Interpretation auf ein ganz ähnliches Selbstkonzept hinaus. Auch er behauptet, im Interesse Salvis gehandelt zu haben, damit dem zukünftigen Schwager rechtzeitig klar würde, wie unsinnig und überflüssig eine Eheschließung mit Delia Morello wäre. Auch ihm ging es demnach, wie er meint, vordringlich um die ‚Rettung‘ eines Freundes: „Bastava dimostrargli, fargli toccar con mano che quella donna ch’egli voleva far sua sposandola, poteva esser sua, com’era stata d’altri, come potrebbe essere di chiunque di loro, senza bisogno di sposarla!“ [\[14\]](#) . Daß das nicht mehr als eine bloße Meinung und daher eine Fiktion darstellt, enthüllt indessen der coup de théâtre, der sich wenig später

einstellt, als Michele Rocca und Delia Morello, Verführer und Verführerin, erstmals auf der Bühne zusammentreffen. Sobald sie einander begegnen und sich „tra lo stupore e l'orrore degli altri due“ leidenschaftlich („freneticamente“) umarmen, werden die „opinioni“, Interpretationen und Selbstkonzepte, welche bislang die Diskussion bestimmten, schlagartig entkräftet. [15] Das heißt: als tieferes Motiv tritt die „segreta violenta passione“ hervor, die Delia und Rocca zusammengeführt hat, obwohl diese Leidenschaft im Bewußtsein beider unter der rationalen Maske altruistischer Motive verborgen bleiben mußte. Dabei stellt sich natürlich die Frage, welche Elemente dramatischer Interaktion dem Zuschauer versichern können, daß hier tatsächlich die Wahrheit, oder vorsichtiger formuliert: ein der Wahrheit näheres Motiv vorliegt. Für den Leser des Textes wird diese Frage, die auf der eigentlich theatralischen Ebene schwer zu beantworten wäre, eindeutig gelöst, da die Offenbarung jener „segreta violenta passione“ im Gegensatz zu den anderen Interpretationen auf der Ebene der Didascalia geschieht und folglich nicht mehr in die beschränkte Erkenntniskompetenz der dramatis personae, sondern in die umfassendere Zuständigkeit des auktorialen Textes gehört.

Kaum sind die Fiktionen des Bewußtseins durch die überwältigende Wirklichkeit unbewußter Impulse und Triebe hinfällig geworden, ereignet sich nun jedoch ein zweiter coup de théâtre. Er hat seinen Ursprung nicht auf der Bühne, sondern im Zuschauerraum. Dort protestieren die wirklichen, historischen Protagonisten der Affäre, die Schauspielerin Amelia Moreno und der Barone Nuti, gegen eine Repräsentation ihrer Geschichte, die sie als verletzend unwahr denunzieren. Im Theater bricht ein Tumult aus; die Schauspielerin Moreno ohrfeigt die Kollegin, welche sie auf der Bühne als Delia Morello darstellt und ihres Erachtens kompromittiert; hitzige Beschimpfungen des Autors Pirandello sind zu hören; kurz: die Vorstellung bleibt nach dem zweiten Akt unterbrochen, und der dritte Akt kann nicht mehr über die Bühne gehen. Es sieht demnach so aus, als würde die Kunstwirklichkeit des Dramas im

gleichen Moment, in dem sie zu ihrer auktorial verbürgten Wahrheit gelangt ist, von der Lebenswirklichkeit, die im Zuschauerraum gegen die Wahrheit der Kunst revoltiert, abgelöst und überholt. Auf jeden Fall bricht die Kunstwirklichkeit unter den Attacken ihrer sozusagen lebendigen Vorbilder in sich zusammen, um dem Platz zu machen, was man Jahrzehnte später zur neuen Kunst- und Lebensform des Happening deklarieren wird. Wenn der Intendant, der einem solchen Happening noch ohne Kenntnis von dessen späterer Erfolgsgeschichte beiwohnt, verzweifelt ausruft: „Lo spettacolo ora passa dal palcoscenico sul corridojo!“ [16] , dann scheint die „Forma“ aus allen Fugen geraten zu sein, während die „Vita“ offenbar das letzte Wort oder besser: den letzten Akt, für sich behält.

Indes gibt dieser Eindruck nur die eine Seite der turbulenten Konklusion des Stücks *Ciascuno a suo modo* wieder. Wohl löst sich in ihr die Bühnenhandlung und die formale Kunstwirklichkeit zugunsten des über seine Dämme tretenden Lebens auf; doch hält dafür das befreite Leben, kaum daß es die Träger der Form und der Fiktion von der Bühne gejagt hat, eine weitere Überraschung bereit. Zur grenzenlosen Verblüffung aller Zuschauer führen nämlich die Morello und der Baron Nuti eben jene Szene in ihrer Lebenswirklichkeit fort, die sie in der Kunstwirklichkeit gerade noch kontestiert haben. Zwar ist das Bühnendrama unter dem Ansturm des realen Dramas zerstört; das reale Drama aber weiß nichts anderes zu tun, als das nachzuleben, was ihm das Bühnendrama vorgespielt und – so wird man vermuten dürfen – als die Wahrheit seiner „segreta violenta passione“ sichtbar und allererst erlebbar gemacht hat. [17] Damit bleibt auch die Konkurrenz zwischen Leben und Form letztlich so unentschieden wie die Konkurrenzen, die sich zwischen verschiedenen Identitätsrollen und zwischen verschiedenen subjektiven Realitätskonstruktionen ergeben. Einerseits verläßt das Leben die Bühne der Kunst; andererseits greift die Kunst der Bühne auf das Leben über, und wie die beiden Störer die Aufführung sabotieren, ertönen alsbald Rufe des Staunens: „Oh guarda! – Eccoli lí! [...] Rifanno la scena!“

[18] .

Wenn die Konkurrenz der Wirklichkeiten von „Vita“ und „Forma“ in *Ciascuno a suo modo* mit einem pointierten Unentschieden endet, so wird ein anderer Konflikt hier durchaus und auf eklatante Weise entschieden: gemeint ist der Konflikt um die Rolle des Autors im Theater. So prekär bei Pirandello die Selbstgewißheit der Kunst gegenüber dem Leben bleibt, so energisch wird in seinen Stücken die Apotheose des Autors gegenüber allen anderen Instanzen der Theaterwirklichkeit betrieben. Dabei feiern die poetologischen Dramen den Autor paradoxerweise gerade dadurch, daß sie ihn immer wieder zur Diskussion stellen. Derart dramatisiert das erste Intermezzo in *Ciascuno a suo modo* die kritische Debatte um Pirandello, indem es die verschiedensten Pirandello-Kritiker als Theaterbesucher und als Dramengestalten zweiter Potenz zu Worte kommen läßt, allen voran natürlich die Repräsentanten des Erzfeindes Croce, die unablässig fordern: „vogliamo un po' di poesia! di poesia!“ [19] . Im zweiten Intermezzo kommt es – wie gesagt – zum offenen Aufstand gegen den Autor Pirandello. Wiewohl dieser Aufstand, oberflächlich gesehen, auch durchschlagenden Erfolg hat, bestätigt er doch – genauer betrachtet – lediglich in zweifachem Sinn die Unersetzlichkeit des Autors. Zum einen ist er es, der seinen Widersachern noch im Rückzug ihre verborgene Wahrheit enthüllt. Und zum anderen spricht für seine Allmacht nach dem Rückzug das Schweigen, oder präziser gesagt: das Verstummen des „Attore brillante“, der – nach dem Fortgang der Ereignisse befragt – in einer Art Aposiopese nur noch die Verborgenheit des Essentiellen zu formulieren weiß: „Eh, cose, cose, signori ... E dopo ... – dopo il terzo atto ... cose! cose!“ [20] . Unter solchen „cose“ haben wir Dinge zu verstehen, die theatralisch nicht mehr zu vermitteln sind und daher keine „parole“ werden können. Dem Publikum entzogen, verharren sie als reine Potenz in der alleinigen Verfügungsgewalt des Autors, der sich damit für die Schauspieler wie für die Zuschauer zur (freilich latenten) Autorität eines Deus absconditus erhebt. Um den Autor als den „Dieu caché“ einer Welt, deren Fragmente

in seiner Abwesenheit auf die gültige Zusammenfügung einer Repräsentation verzichten müssen, geht es aber in allen Stücken der „Trilogia del teatro nel teatro“. Explizit wird das am Ende von *Questa sera si recita a soggetto*, wenn der „Primo attore“ nach mannigfachen Kontrasten zwischen den Schauspielern und einem Regisseur, der ‚hinkfüßig‘ zur Macht strebt, verlangt: „Ci vuole l'autore“ [21] . Zentrale thematische Bedeutung gewinnt der Autor als Deus absconditus in den *Sei personaggi*, indem er sich weigert, die von ihm geschaffenen Figuren durch die Gewährung eines Dramas, d. h. einer vollendeten Handlung und Geschichte, zu erlösen. Da er sie gewissermaßen verstößt, bleiben sie mit ihren jeweils subjektiven Geschichtsfragmenten einzig den „esigenze del teatro“ überlassen. Von denen ist jedoch, wie wir gesehen haben, keinerlei Gerechtigkeit zu erwarten, welche bei der Konkurrenz verschiedener Identitäten und verschiedener Realitätskonstruktionen über den Vorrang der einen oder der anderen entscheiden könnte; denn solange der Autor sich nicht als Autorität deklariert und die Wirklichkeiten ordnet, konkurrieren auch die Ansprüche des Theaters lediglich als eine Wirklichkeitskonvention neben anderen Konventionen und Postulaten dessen, was für alle als Realität gelten soll. Wenn die Konkurrenz der Wirklichkeiten in Pirandellos Theatertrilogie letztenendes nie beschwichtigt wird, ist der Grund dafür also zuvörderst in Verweigerung und Rückzug des Autors zu suchen. Gerade indem er die Bühne den auf ihr rivalisierenden Subjekten freigibt, macht er sich indes selbst zum verborgenen Gott, der seine latente Macht paradoxerweise dadurch beweist, daß er ihre Ausübung zeitweilig suspendiert, oder genauer: zu suspendieren fingiert. Derart läßt seine Absenz erkennen, wie die Lebensfragmente ohne auktoriale Fügung keine Geschichte bilden und wie die Geschichten ohne auktoriale Schlußfolgerung an kein Ende gelangen. Damit zeigt sich freilich auch, daß Pirandello in den Ansätzen einer Kritik des Theaters, welche die inzwischen klassisch gewordene Moderne entwickelt hat, eine höchst eigentümliche und unverwechselbare Position einnimmt.

Tatsächlich ist ja durchaus (jedenfalls bis zu einem gewissen Grad) der landläufigen Meinung zuzustimmen, nach der Pirandellos poetologische Stücke auf eine ‚Infragestellung von realistischen oder naturalistischen Konzeptionen des Theaters‘ hinauswollen – so sieht Gilbert Bosetti in den *Sei personaggi* „une contestation d’une conception naturaliste ou réaliste du théâtre“ [22] und über *Ciascuno a suo modo* alias *Comme ci (ou comme ça)* befindet er: „Une fois de plus, mais cette fois radicalement, Pirandello dénonce l’illusion théâtrale“ [23]. Bei diesem Interesse gibt es offenkundige Berührungspunkte mit den Entwürfen eines neuen Theaters, wie sie von den Futuristen oder von Antonin Artaud propagiert wurden. [24] Insbesondere bei den Happening-Arrangements, die für *Questa sera* und *Ciascuno a suo modo* vorgesehen sind, liegt es nahe, an Marinettis Ideen eines „Teatro dello stupore, del record e della fisicofollia“ zu denken, vor allem an die verschiedenartigen Manipulationen, die Marinetti empfohlen hatte, um das Publikum zur Mitwirkung am theatralischen Ereignis zu zwingen. Da sollte etwa Klebstoff auf manchen Sitzen haften, um die betroffenen Zuschauer zu provozieren; gewisse Sitzplätze sollten zehnfach verkauft werden, damit beim Einnehmen der Plätze Tumulte entstünden; stadtbekannte Narren, Exzentriker und Querulanten sollten freien Eintritt erhalten und mit Zwischenrufen die Aufführung stören, mit obszönen Gesten die Damen belästigen, „o altre bizzarrie“ (selbst das jedem Pennäler vertraute Niespulver darf unter Marinettis Vorschlägen nicht fehlen). [25]

So wahrscheinlich es ist, daß Pirandello sich an diesen und ähnlichen Empfehlungen inspiriert hat, wenn er das Geschehen als ‚totales Spektakel‘ von der Bühne auf Parkett und Foyer ausweitet, so konträr ist dagegen die Funktion, welche er solchen spektakulären Übergriffen zuweist. Für Marinetti und mehr noch für Artaud verfolgten sie in erster Linie das Ziel, die literarische Macht zu brechen, welche der Autor über das Theater besaß. Eben deshalb rühmte Artaud das balinesische Theater: „C’est un théâtre qui élimine l’auteur au profit de ce que dans notre jargon occidental du théâtre, nous

appellerions le metteur en scène“ [26] . Was hier als „spectacle total“ geplant wurde, bezweckte mit der Ausschaltung des Autors die Entliterarisierung oder – positiv gewendet – die radikale Theatralisierung eines physisch und nicht mehr psychologisch-verbal begründeten Schauspiels. Folgerichtig konnte es bei Artaud und den Futuristen auch keine Konkurrenz verschiedener Wirklichkeiten geben. Worum es ging, war ja gerade die Kassierung der Widersprüche von „Vita“ und „Forma“ und die ekstatische Herstellung neuer Eindeutigkeit. In ihr mußte sich jede Form im Kontinuum des ungeteilten Lebens auflösen, wie dazu analog jede Identität in die Emphase einer „action directe et en masse“ einzutreten hatte. [27]

Während die gleichsam rituelle Entdifferenzierung der Wirklichkeiten bei Artaud also die Instanz des Autors verdrängt und das Drama zum „spectacle total“ theatralisiert, verhält es sich mit den Theateraktionen, die bei Pirandello über die Bühne hinausdrängen, ziemlich exakt umgekehrt. In ihnen ist keinerlei Entdifferenzierung beabsichtigt; vielmehr gehorchen sie einem Dämon der Differenzierung, der immer neue Aufspaltungen der Realität und des Bewußtseins hervorzutreiben sucht. Daraus folgt statt der futuristischen Anti-Psychologie eher eine Art Hyper-Psychologie, und die Rolle des Autors erscheint um so gewichtiger, je intensiver seine Absenz als Mangel und als Unmöglichkeit des Dramas erfahren wird. Wo bei Artaud eine Reduktion des Schauspiels aufs Theatralische einsetzt, verlangt Pirandellos Konfrontation der Wirklichkeiten eine prononcierte Literarisierung, ja eine Episierung des Theaters.

Solche Literarisierung des Theaters manifestiert sich nicht zuletzt an dem außerordentlichen Stellenwert, den bei Pirandello der geschriebene Text erhält, welcher als Didascalia unmittelbar zur Instanz des Autors und nicht zu jener der Dramengestalten gehört. Der Anteil, der ihm am Gesamttext zukommt, wächst offenbar im gleichen Maß, in dem sich die fragmentierten Realitäten auf und vor der Bühne multiplizieren. [28] Je stärker die Realitäten zur Konkurrenz

statt zur Kommunikation drängen, um so dringlicher erweist sich die Didascalia, nicht um die Konkurrenz zu lösen, sondern um sie allererst zu exponieren und verständlich zu machen. In diesem Sinn ergeben Pirandellos Stücke, die einerseits das Theater zu entfesseln Schemen, andererseits Erzählungen oder Romane über das Theater, welche wie *Ciascuno a suo modo* kaum noch zu spielen und genaugenommen lediglich zu lesen sind. Für *Ciascuno a suo modo* hat der französische Kritiker Jean-Michel Gardair zu Recht festgestellt, daß die Anlage des Dramas auch insofern zu einer „non-pertinence théâtrale“ führt, als es jedem aktuellen Publikum durch seinen Abbruch Unrecht tut.

[29] In der Tat wird das jeweils aktuelle Publikum, dem sich der ungespielte dritte Akt stets aufs neue vorenthält, ja für einen Protest bestraft, den es gar nicht selbst zu verantworten hat, sondern der von einem romanhaft festgelegten und erzählten historischen Publikum ausging: dem Publikum Amelia Morenos und des Barons Nuti, das aus den Parteigängern Croces oder Tilghers bestand und den Autor Pirandello leibhaftig hinter den Kulissen währte. Gewiß markiert die Transformation des Theaters in den Roman vom Theater hier einen Extrempunkt; doch ist festzuhalten, daß sie als Tendenz auch in den anderen Stücken wirkt. Das beste Indiz dafür sind immer wieder jene auktorial-narrativen Partien der Didascalia, die dem Leser Wahrheiten mitteilen, die aus den fragmentierten Wirklichkeitsbildern von Dialogen oder Monologen nicht mehr hervorgehen können. [30] Frappante Beispiele solcher Tiefeninterpretationen des Autors [31] finden sich bezeichnenderweise nicht nur in der Theatertrilogie, etwa in dem bereits erwähnten Moment der Offenbarung von Delia Morellos und Michele Roccas „segreta violenta passione“ in *Ciascuno a suo modo*. Ein ebenso charakteristisches Exempel bietet unter anderem der Schluß des Enrico IV, wo die wenigen Worte, die der Protagonist in seiner Erschütterung stammelt, einigermaßen vieldeutig bleiben, während allein die Didascalia den Konflikt der Wirklichkeiten interpretiert und *Enrico IV* in der Erinnerung der Leser bewahrt als „esterrefatto dalla vita della sua stessa finzione che in un momento lo ha forzato al

delitto“ [32] . Mit der Verwirrung und Vertauschung der Realitäten von „finzione“ und „vita“ führt die Didascalìa an dieser Stelle das dramatische Grundthema des Stückes zu Ende, das eben wegen seiner tieferen Dramatik durch die *eine* Realität der Bühne nicht mehr zu erfassen ist.

1. Vgl. L. Pirandello, *Maschere nude*, Bd. 1, Milano 1981, S. 38, (MN I).

2. Exemplarisch ist hier die Behandlung von Pirandellos Theater in Francesco Floras *Storia della letteratura italiana* (Milano 1972, Bd. 5, S. 683–689), welche auf den engagierten Verriß der *Sei personaggi* einen Abschnitt mit dem bezeichnenden Titel „Il dramma positivo del teatro di Pirandello, di là dal pirandellismo“ folgen läßt.

3. Vgl. dazu die Übersicht von Silvana Monti, *Pirandello*, Palermo 1974, bes. S. 85–92 und 111–117, sowie speziell zur Auseinandersetzung um das Bild eines „Pirandello senza pirandellismi“ das Kapitel „La poetica di Pirandello“ in: Renato Barilli, *La barriera del Naturalismo*, Milano 1980, S. 23–45.

4. Vgl. dazu S. Montis treffende Charakterisierung von Debenedettis berühmtem Aufsatz „Una giornata‘ di Pirandello“ aus dem Jahr 1937 (*Pirandello*, a. a. O., S. 104f.).

5. Zur epistemologischen Rekonstruktion von Croces Dichtungs- und Interpretationstheorie vgl. meinen Aufsatz „Benedetto Croce und die Krise der Literaturgeschichte“, in: B. Cerquiglìni, H.U. Gumbrecht (Hg.), *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, Frankfurt a. M. 1983, S. 280–302.

6. Symptomatisch scheint hier erneut die Attitüde Floras, die sich etwa in Sätzen wie dem folgenden offenbart: „Lo scandaglio di Pirandello, di là dalle teorie in cui egli stesso ingenuamente si complica e falsifica, è nel ristabilire la verità contro la finzione“ (Hervorhebung U. SB.). Vgl. *Storia della letteratura italiana*, a. a. O., S. 673.

[7.](#) MN I, S. 65.

[8.](#) MN I, S. 72f.

[9.](#) MNI, S. 97f.

[10.](#) Bekanntlich ist der Protest gegen Tilghers „famosa o famigerata formula“ in der italienischen Pirandello-Kritik sowohl crocianisch-idealistischer als auch marxistischer Observanz zu einem Topos geworden. Als zwei Beispiele unter vielen vgl. etwa Luigi Ferrante, *Pirandello*, Milano 1958, oder Carlo Salinari, „La coscienza della crisi“, in ders., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano 1978, S. 249–284.

[11.](#) Das räumt bezeichnenderweise selbst Leonardo Sciascia ein, der sich ansonsten ja eher zu Gramscis „sizilianischem“ und prononciert „antiphilosophischem“ Pirandello-Bild zu bekennen pflegt. Vgl. *La cordapazza*, Torino 1970, S. 119f.

[12.](#) Zu Pirandellos Didascalie, welche Giovanni Macchia einmal als „infinite, accurate, soffocanti“ bezeichnet hat, vgl. Maria Kuntzle Brügger, *Le didascalie nel teatro di Pirandello*, Lugano 1952, sowie Robert Perraud, „Il ‚gioco dei colori‘ nelle didascalie teatrali di Pirandello“, *Rivista di Studi Pirandelliani* 4 (1984), S. 7–37.

[13.](#) MN I, S. 150.

[14.](#) MN I, S. 180.

[15.](#) MN I, S. 184f.

[16.](#) MN I, S. 195.

[17.](#) In ihr scheinen die ‚wirklichen Protagonisten‘ – wie Leone de Castris konstatiert – ‚jenen Sinn von Einheit‘ („quel senso unitario“) wahrzunehmen „che solo l’arte come forma assoluta può dare e che nella vita si cerca invano“. Vgl. A. Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Bari 1978, S. 175.

[18.](#) Vgl. MN I, S. 196.

[19.](#) Vgl. ebda. S. 161. Zu diesem ersten Intermezzo als ‚einer Art Abriß des intellektuellen Lebens und der Theaterkultur im Italien der zwanziger Jahre‘ vgl. Mario Baratto, „Per una storia del teatro di Pirandello“, in: *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani*, Firenze 1967, S. 285–291.

[20.](#) MN I, S. 198.

[21.](#) Vgl. MN I, S. 289.

[22.](#) Vgl. Gilbert Bosetti, *Pirandello*, Paris-Montréal 1971, S. 159.

[23.](#) Ebda., S. 171.

[24.](#) Zur Affinität zwischen Pirandello und Artaud vgl. Nino Borsellino, *Ritratto di Pirandello*, Bari 1983, S. 101f. Der futuristische Chef-Ideologe F. T. Marinetti rühmte 1927 an Pirandellos Theater die „potenza della prestigiosa ingegenosità e stregoneria scenica che paralizza il pubblico spesso suo malgrado fino alla fine dello spettacolo“ und sah in ihr Parallelen zu dem eigenen Konzept eines „Teatro futurista sintetico“ (vgl. S. Monti, a. a. O., S. 80ff.).

[25.](#) Vgl. F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milano 1968, S. 76f.

[26.](#) A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris 1964, S. 91.

[27.](#) Vgl. ebda. S. 121.

[28.](#) Daß es in Pirandellos Gestaltung der Didascalie bei den *Sei personaggi* einen deutlichen Einschnitt gibt, der einen Übergang zu ausführlicheren und detaillierteren Szenenanweisungen markiert, unterstreicht R. Perraud, a. a. O., S. 19. Freilich interessiert sich Perraud vorrangig für die farbsymbolischen und kaum für die narrativen oder

interpretativen Aspekte der Pirandelloschen Didascalie.

29. Vgl. *Pirandello – Fantasmies et logique du double*, Paris 1972, S. 108ff.

30. Mit Recht stellt Dieter Ingenschay fest, daß Pirandellos Didascalie immer wieder Elemente enthalten, „die sich nicht dem Bühnensemiotischen Apparat verfügbar machen“, und die Tendenz zeigen, sich als „Minigeschichten“ zu verselbständigen. Vgl. „Die ‚nackte Maske‘ – Zur Modernität der ‚modernistischen‘ Figur bei Pirandello“, in: J. Thomas (Hg.), *Pirandello-Studien*, Paderborn 1984, S. 45–55, hier S. 51.

31. Über ihren Stellenwert innerhalb der Pirandelloschen ‚Dichotomie‘ „scena – letteratura“ handelt sehr scharfsichtig Fernando Gioviale (*La poetica narrativa di Pirandello*, Bologna 1984, S. 55ff.), der in ihnen gleichfalls ein Indiz für die paradoxe Literarität, ja Textualität von Pirandellos Theater erblickt.

32. Vgl. MN I, S. 371.

Ulrich Schulz-Buschhaus

««« Pirandello auf Deutsch

Novellen Index

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)