

Hans Joachim Piechotta
Ralph-Rainer Wuthenow
Sabine Rothemann (Hrsg.)

Die literarische Moderne in Europa

Band 2: Formationen der literarischen Avantgarde

Westdeutscher Verlag

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die literarische Moderne in Europa /
Hans Joachim Piechotta ... (Hrsg.). – Opladen:
Westdt. Verl.
Bd. 2. Formationen der literarischen
Avantgarde. – 1994
ISBN 3-531-12512-5



NE: Piechotta, Hans Joachim [Hrsg.]

Alle Rechte vorbehalten
© 1994 Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen

Der Westdeutsche Verlag ist ein Unternehmen der Verlagsgruppe Bertelsmann International.



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Horst Dieter Bürkle, Darmstadt
Titelbild: Kurt Schwitters, Siegbild, um 1922 (Detail). © VG Bild-Kunst, Bonn 1993
Satz: ITS Text und Satz GmbH, Herford
Druck und buchbinderische Verarbeitung: Lengericher Handelsdruckerei, Lengerich
Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

ISBN 3-531-12512-5

LK 94/70 549

Inhalt

Vorwort	7
<i>Klaus Städtke</i> Moderne russische Prosa	9
<i>Andreas Guski</i> Sozialistischer Realismus und russische Avantgarde im historischen Kontext . .	40
<i>Helmut Siepmann</i> Der Beitrag der portugiesischen Literatur zur literarischen Moderne: Fernando Pessoa	53
<i>Carel ter Haar</i> Zum Durchbruch der Moderne in der niederländischen Literatur	69
<i>Dietrich Mathy</i> Die Avantgarde als Gestalt der Moderne oder: Die andauernde Wiederkehr des Neuen. Zur Korrespondenz und Grenzüberschreitung der Künste zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts	79
<i>Dietrich Mathy</i> Europäischer Futurismus oder: Die beschleunigte Schönheit	89
<i>Dietrich Mathy</i> Europäischer Dadaismus oder: Die nichtige Schönheit	102
<i>Dietrich Mathy</i> Europäischer Surrealismus oder: Die konvulsivische Schönheit	123
<i>Ralph-Rainer Wuthenow</i> Der Essay in der modernen Literatur	146
<i>Johannes Hauck</i> Französische Lyrik der nachromantischen Moderne: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé	164
<i>Johannes Hauck</i> Avantgardistische Lyrik in Frankreich zwischen 1900 und 1920	188
<i>Hans Esselborn</i> Die expressionistische Lyrik	204

<i>Michael Fleischer</i> Die polnische Lyrik der Moderne	214
<i>Eckhard Lobsien</i> Modernismus in der anglo-irischen und englischen Literatur 1890-1920: Yeats, Synge, Hulme, Pound, Eliot	230
<i>Gerhard Schmitz</i> August Strindberg – Der Dramatiker des Unbewußten	251
<i>Hans Esselborn</i> Das Drama des Expressionismus	271
<i>Juliane Vogel</i> Hofmannsthals und Schnitzlers Dramen	283
<i>Elke Austermühl/Hartmut Vinçon</i> Frank Wedekinds Dramen	304
<i>Anne Neuschäfer</i> Statisches Drama und lyrisches Tableau in der Aufführung: Das französische Drama zwischen 1880 und 1930	322
<i>Michael Rössner</i> Der Modernitätsaspekt in der spanischen Dramatik nach der Jahrhundertwende	344
<i>Michael Rössner</i> Der Modernitätsaspekt in der italienischen Dramatik nach der Jahrhundert- wende	353
<i>Walter Koschmal</i> Das Drama der russischen Moderne	361
<i>Herta Schmid</i> Das moderne polnische Drama	393
<i>Herta Schmid</i> Innovationen im tschechischen Drama des zwanzigsten Jahrhunderts	424
Personenregister	448
Die Autorinnen und Autoren	457

Der Modernitätsaspekt in der italienischen Dramatik nach der Jahrhundertwende

Michael Rössner

Das italienische Prosatheater zu Beginn unseres Jahrhunderts steht unter dem allzu dominanten Einfluß des französischen: Die Imitation des französischen Naturalismus (Zola, Becque) und des ebenfalls französischen Boulevard (von Sardou bis Bernstein) beherrscht neben Übersetzungen die Szene. Die italienischen Veristen, die ihre eigenen Erzählwerke dramatisieren, erreichen ebenso wenig eine eigene dramatische Ausdrucksform von einem gewissen Neuerungs Wert wie die Naturalisten Giacosa oder Praga oder die Boulevardiers wie Roberto Bracco. Dazu kommt der praktische Theaterbetrieb, weitgehend bestimmt von den rund um einen oder mehrere Stars für eine Produktion zusammengewürfelten Ensembles, die stark kommerziell ausgerichtet sind, auf starren Rollenfächern beruhen und die einigermaßen kontinuierliche Pflege experimenteller Theaterformen unmöglich machen, so daß selbst die bekannteren Veristen zum Großteil auf Dialekttheatergruppen ausweichen, die in dieser Zeit – offenbar als regionalistische Reaktion auf die postrisorgimentalen sprachlichen Vereinigungsbestrebungen – in großer Zahl und in den verschiedensten Sprachregionen entstehen.

Die wichtigsten Theaterereignisse im Bereich des hochsprachlichen Sprechtheaters sind daher neben den Übersetzungen aus dem Französischen die Ibsen-Aufführungen mit Eleonora Duse in den Hauptrollen. Als die Duse dann privat und beruflich zu Gabriele D'Annunzio wechselt, erlebt das italienische Theater einen durch D'Annunzios persönliche Abart der Übermenschens-Ideologie gefilterten Abglanz des lyrischen Dramas aus dem Geist des Symbolismus. Eine Besonderheit ist allerdings die gleichzeitige Dominanz des populären Historiendramas, das aus dem Risorgimento übernommen, einen gewissen evasiven Trost angesichts der Enttäuschung über die politische Realität des geeinten Italiens zu bieten vermag,¹ und dem auch D'Annunzio seinen ersten vollen Theatererfolg mit *Francesca da Rimini* verdankt. Dennoch ist sich die Kritik darin einig,² daß sein gelungenstes Drama *La figlia di Iorio* ist, eine „pastorale Tragödie“, die in archaisierender Sprache eine ahistorische Hirtengesellschaft auf die Bühne bringt und damit dem Drang der Zeit nach einem „Mythentheater“ (Claudel, der späte Pirandello) entgegenkommt.

Angesichts dieser Bilanz ist es nicht weiter verwunderlich, daß sich Luigi Pirandello die ersten vierzig Jahre seines Lebens kaum von der Realität des Theaters angezogen fühlte, wie er bereits 1908 in *Illustratori, attori e traduttori* betont. Die allmähliche und sehr vorsichtige Annäherung Pirandellos an das Theater als Ausdrucksform, die sich in seinen dramentheoretischen Schriften verfolgen läßt, habe ich an anderer Stelle darzustellen versucht.³ Die rein materielle Bedeutung des Theaters als ein Bereich der Textproduktion, in dem sich zum Unterschied von Erzählung und Lyrik noch etwas verdienen läßt, war dabei für den plötzlich verarmten Familienvater keineswegs nebensächlich.⁴

Ein ebenso äußerliches Argument ist es, das die Futuristen zum Theater leitet. Zwar sind schon die frühen futuristischen *Serate* als keineswegs untheatralisches Schauspiel

gestaltet und es finden sich bereits in Marinettis noch in Französisch verfaßtem Jugendwerk nicht weniger als zwei im weitesten Sinne avantgardistische Dramen, *Le Roi Bombance* und *Les poupées électriques*, aber erst 1913 wendet sich die Gruppe programmatisch der Bühne zu und begründet dies in zwei Manifesten, *Il teatro di varietà* (1913) und *Il teatro sintetico* (1915), indem sie auf die Bedeutung des Theaters als Massenpropagandamittel hinweist, da viel mehr Leute ins Theater gingen als Bücher läsen.⁵ Auch für die Futuristen ist das Theater zunächst nur Mittel zum Zweck, wird aber sehr bald zu einem der Hauptfelder futuristischer Selbstverwirklichung, weil hier nicht nur – wie schon in den *Serate* – der direkte Kontakt zu einem (zu provozierenden) Publikum möglich war, sondern vor allem durch die Verwendung eines eingeführten Mediums (bekannte Schauspieler, Theatersäle mit Stammpublikum) der Einbruch in breitere Publikumsschichten ohne avantgardistisch geprägten Erwartungshorizont angestrebt werden konnte. Erleichtert wurde dies in der ersten Phase (1915-18) durch eine gewisse Sympathie weiter Kreise des italienischen Bürgertums für die politischen Ziele der Futuristen (Kriegseintritt im Ersten Weltkrieg), an deren Stelle später (1921-1924) eine bereits an früheren Erfahrungen orientierte Skandallust trat, die die Futuristen (etwa durch Bereitstellung von Gemüseständen im Foyer für den Erwerb von Wurfgeschossen) nach Kräften zu fördern suchten.

Die Verbindung von provokatorischer Publikumsbeschimpfung mit parodistischen Zitaten der „musealen“ Dramentradition war von Jarrys *Ubu* her vorgegeben, wengleich die Futuristen stärker das bürgerliche Drama des 19. Jahrhunderts als die klassische Tradition zum Gegenstand ihrer Parodie machen. Neu ist vor allem die Betonung des Variété-Elementes und die Idee der „Sintesi“, also die Tendenz zum Sketch, zur extremen Verdichtung, Bloßlegung und damit Banalisierung der Handlung der parodierten Dramen, die sich meistens auf die Figur des erotischen Dreiecks zurückführen lassen. Auch die Enthumanisierung der dargestellten Personen (in Richtung auf Marionetten oder Maschinen) läßt sich auf Jarry zurückführen, hat aber natürlich auch direkt futuristische Wurzeln (Maschinenmythos). Diese Enthumanisierung, dieses Bloßlegen einer im Grunde banalen Handlung, aber auch die Überwindung der starren Grenze der Wirklichkeiten an der Bühnenrampe stellen eine Verbindung zwischen den frühen Experimenten der Futuristen und Pirandello her. Seitens der Futuristen ist eine solche Verbindung nach dem großen Erfolg der *Sechs Personen* auch betont worden,⁶ Pirandello selbst wollte weniger davon wissen. Dennoch ist nicht zu übersehen, daß nicht nur das italienische Theater der Moderne, sondern auch das französische und spanische den Experimenten Marinettis und seiner Freunde viel verdankt: So ist etwa die frühe dramatische Produktion der Dadaisten und späteren Surrealisten Tzara, Breton/Soupault, Aragon und Vitrac ebenfalls geprägt von der Kurzform der dramatischen „Synthese“, und die Parodie des Dreieck-Salonstücks liegt noch Vitrac's „surrealistischem Klassiker“ *Victor ou les enfants au pouvoir* (1928) zugrunde.

Luigi Pirandello dagegen nähert sich der Bühne zunächst sozusagen von der anderen Seite, er versucht sich nach den eher literarischen und wenig bühnenorientierten Erstlingen wie *La morsa* oder *La ragione degli altri* nicht im kommerziellen Theater der Hochsprache, sondern in dem offenbar recht einträglichem Genre des Dialekttheaters, für das er – inspiriert von dem sizilianischen Komiker Angelo Musco – einige Stücke in Sizilianisch schrieb, von denen er später selbst auch italienische Fassungen herstellte. An einem dieser Stücke, *Il berretto a sonagli* (1917) läßt sich deutlich erkennen, wie Pirandello die Konventionen des dialektalen Unterhaltungstheaters (erotische Schlüpfirgkeit, Dreieck, Wortwitz und Situationskomik) sozusagen von innen her aushöhlt:⁷ alle Mittel der Komik sind noch da, sie sind durchaus virtuos eingesetzt, ja sogar das für dieses Genre unverzichtbare *happy end* bleibt erhalten (zum Unterschied von dem erzählerischen Vorentwurf

in der Novelle *La verità*); nur ist das Ganze, wenn man es genau besieht, nicht mehr komisch, sondern grauenhaft, und zwar einfach deshalb, weil die Hauptfigur Ciampa sozusagen die Komödie durchschaut, und die Menschen im Rahmen einer eigenwilligen Theorie als *Pupi*, also als Marionetten der sizilianischen Tradition, bezeichnet. Ciampa sprengt auf diese Weise in kleinem Rahmen bereits die Grenze der Rampe und damit den Schutzwall des Zuschauers vor der Illusionsrealität der Bühne: *Es genügt eben nicht, zu wissen, daß das Ganze Theater ist, um nicht hineingezogen zu werden.* Ciampa ist wie der Zuschauer Beobachter, er ist sogar „allwissender“ als dieser, weil er die Beweggründe der anderen Figuren zu erraten und sogar ihr zukünftiges Handeln vorzuberechnen vermag, und dennoch kann er sich den Zwängen, der mechanischen Notwendigkeit des Rollenspiels nicht entziehen und nur mit einer geschickten, wenngleich provokant artifiziellen Schlußwendung, mit der er sozusagen sein eigenes, bis dahin auf einen tragischen Schluß zustrebendes Drama „zur Komödie umschreibt“, ein reichlich unbehagliches *happy end* retten: die eifersüchtige Ehefrau, die allen Warnungen zum Trotz den Ehebruch ihres Mannes mit Ciampas Frau *öffentlich gemacht* hat und ihn damit beinahe zum Handeln (d.h. zur Tötung der beiden Ehebrecher) gezwungen hätte, wird für verrückt erklärt, so daß der Skandal als „Akt des Wahnsinns“ entschärft ist.

Pirandellos Neuerungen aus dem Geist des sizilianischen Dialekttheaters koinzidieren zeitlich mit den Anfängen einer Bewegung, die in den Literaturgeschichten und auch schon in der zeitgenössischen Kritik als *Teatro del grottesco* geführt wird: Am 29. Mai 1916 wird im Teatro Argentina mit großem Erfolg Luigi Chiarellis Komödie *La maschera e il volto* („Die Maske und das Gesicht“) aufgeführt, eine im avantgardistischen Sinne parodistische Abwandlung der „*commedia borghese*“: hier gerät der Protagonist Paolo aufgrund seiner Selbststilisierung zum unerbittlichen Hüter seiner Ehre (der „Maske“) in einen unauflösbaren Konflikt mit seiner wahren Person (dem „Gesicht“), die seine Frau liebt und bereit wäre, ihr den Ehebruch, bei dem er sie ertappt, zu verzeihen. So bringt er sie also nur zum Schein um und schickt sie fort, läßt sich von seinem Anwalt (der pikanterweise auch der Liebhaber war) einen Freispruch erstreiten und wird als Sieger gefeiert, bis er die Diskrepanz zwischen Maske und Gesicht nicht mehr aushält und alles offenbart. Nun aber droht ihm paradoxerweise gerade deshalb Gefängnis, weil er seine Frau nicht umgebracht, sondern eine Straftat vorgetäuscht hat – und für Irreführung der Behörden gibt es keine mildernden Umstände. Das an Pirandellos Erzählungen gemahnende Paradoxon der Jurisprudenz⁸ wird noch verstärkt durch die Raisonneur-Figur des alten Cirillo, der das Rollenspiel von Anfang an durchschaut, und durch einige in Sprache und Gestik tatsächlich grotesk gestaltete Szenen. Dennoch ist sich die Kritik bis heute nicht darüber einig, ob es eigentlich Chiarellis Text oder der diese Aspekte überbetonenden Darstellung des Regisseurs und Schauspielers Talli zu verdanken ist, daß die zeitgenössischen Rezensenten einen Bruch mit der herrschenden Theaterpraxis festzustellen vermeinten und die Bezeichnung *Teatro del grottesco* prägten.

Pirandello verläßt in den darauffolgenden Jahren die Sphäre des Dialekttheaters und geht ebenfalls dazu über, das bürgerliche Gesellschaftsdrama innerhalb von dessen Formen ad absurdum zu führen: *Così è (se vi pare)* („So ist es (wenn es Ihnen scheint)“, 1917), die Parabel von der Relativität und Unerkennbarkeit der Wahrheit, in der der Zuschauer zum ersten Mal um sein Recht auf Auflösung betrogen wird, indem sich der Autor für keine der beiden unvereinbaren Darstellungen der konkurrierenden Personen entscheidet, und *Il giuoco delle parti* („Das Rollenspiel“, 1918) markieren diese neue Phase. Der Protagonist des „Rollenspiels“, Leone Gala, ist als beinahe zynischer „Humorist“ eine der Inkarnationen seines Autors. Er hat, wie er selbst sagt, „das Spiel verstanden“ – ebenso wie der philosophische Eremit Don Cosmo aus dem Roman *Die Alten und die*

Jungen (1913) – und versucht sich nun in „verzweifelter“ Weise dagegen zu wehren, indem er die Rollen, in die einen die Gesellschaft zwingt, tatsächlich als bloße Rollen versteht und wie ein Schauspieler ohne innere Anteilnahme auszuführen sucht, wobei er gleichzeitig dem ganzen Theater von außen, als Schauspieler, zusieht. Seine Frau Silia, die ihn in ein Duell zur Rettung ihrer Ehre zu treiben versucht, in dem er getötet werden soll, ist eine der pirandellianischen Frauenfiguren, die darauf, daß die männlich dominierte Gesellschaft sie auf ein Objekt der Begierde reduziert, mit Haß gegen ihren Körper und gegen die anderen reagieren: daraus erklärt sich ihre Launenhaftigkeit, ihr Freiheitsdrang, ihre Verachtung, die gleichermaßen ihrem Mann wie ihrem Liebhaber gilt. Dieser Liebhaber, Guido Venanzi, ist ein Mann der Konventionen, gefangen in dem Rollenspiel, das die beiden anderen durchschauen und nur noch von außen mitmachen bzw. für ihre jeweilige Intrige/Inszenierung ausnützen: als Leone ihn als „den wahren Ehemann“ zwingt, für ihn das Duell auszufechten, ist sein Tod somit zugleich lächerlich und tragisch und löst daher im Betrachter jenes „humoristische“ Lachen aus, das Pirandello in seinem Humor-Essay als bitteres Grinsen definiert.

Auch die Vertreter des *Teatro del grottesco* radikalisierten die avantgardistischen Aspekte ihres Theaters in diesen Jahren. Als Höhepunkt dieser Entwicklung ist wohl *Marionette, che passione!* des jungen Sizilianers Pier Maria Rosso di San Secondo anzusehen: Hier zieht die titelgebende Leidenschaft an den Fäden von zu Marionetten herabgekommenen, lediglich nach ihrer Kleidung benannten Figuren. Die Tristesse des Telegraphenamtes, auf dem die drei jeweils von ihrem Partner verlassenen Hauptfiguren einander zufällig begegnen, bildet den scheinbar realistischen Hintergrund der Ereignisse, die unterschiedlichen Grade der Willenlosigkeit enthumanisieren die Figuren, von denen am Ende nach einem vergeblichen Ausbruchversuch eine sich lächelnd umbringt, eine von einem demürierten Liebhaber („Der, der nicht hätte hinzukommen sollen“) geholt wird und die dritte in den Worten der Regieanweisung „wie eine Marionette, deren Fäden durchgeschnitten wurden“ in sich zusammensinkt. Freilich bleibt die Marionette hier letztlich doch nur Metapher, bestenfalls Symbol der *conditio humana*: Eine tatsächliche Enthumanisierung bzw. Mechanisierung der Figuren ist bei Rosso viel weniger festzustellen als bei den Futuristen oder auch bei einem Außenseiter der Avantgarde wie Massimo Bontempelli, in dessen *Nostra Dea* (19??) die Titelfigur ihren Charakter mit dem jeweils übergestreiften Kleidungsstück wechselt.

Einen anderen Aspekt der Enthumanisierung aktualisiert Pirandello in seiner den Tendenzen der europäischen Avantgarde am nächsten kommenden Komödie *L'uomo, la bestia e la virtù* von 19??.⁹ Der „transparente“ Herr Paolino, Hauslehrer und nörgelnder Moralist, der die Menschheit zum Vieh herabgekommen sieht, was der Autor dadurch unterstützt, daß in den Regieanweisungen und bisweilen auch im Text beinahe alle Figuren ein Tier als Porträt zugeordnet erhalten, ist dort in einer argen Zwickmühle: Die „Tugend in Person“, Frau Perella, die Mutter seines Schülers Nonò, die er über ihre unglückliche Ehe hinweggetröstet hat, ist schwanger, und ihr Mann, der ewig abwesende Kapitän Perella, wird an diesem Abend die einzige Nacht in diesem Jahr im ehelichen Haus verbringen, will aber von seiner Frau nichts mehr wissen. Damit das Kind als ehelich gelten kann, muß Paolino also zu einer List greifen und verabreicht dem „Vieh“, wie der Kapitän allseits genannt wird, eine Torte mit einem Aphrodisiakum. Dessenungeachtet bricht Perella wie an jedem zu Hause verbrachten Abend Streit vom Zaun und zieht sich allein in sein Zimmer zurück. Perella ersucht seine die Lippen unter dem Einfluß ihres Übelkeit erregenden Zustands stets wie ein Fisch schürzende Geliebte, ihm durch einen Blumenstock, den sie ins Fenster stellen soll, ein Zeichen zu geben, ob beider Intrige erfolgreich war. Als er anderentags den Blumenstock nicht findet, stürzt

sich Perella in höchster Erregung auf den Kapitän; während des nun folgenden Gespräches trägt Frau Perella plötzlich fünf Blumenstöcke zum Fenster, worauf Paolino sich selbst als „Vieh“ bezeichnet. Die Animalisierung ist hier sowohl im Haupttext als auch in den Regieanweisungen konsequent durchgehalten: allen Nebenfiguren sind Tiere (Fuchs, Huhn, Affe, Schaf, Fisch, und dgl.) zugeordnet, während der Kapitän geradezu als das (mit Majuskel bezeichnete) Über-Tier („la Bestia“) erscheint. Nur Paolino bleibt von der allgemeinen Animalisierung der Menschheit ausgenommen, so daß die erwähnte Schlußwendung, in der er sich selbst als „Vieh“ bezeichnet, um so effektvoller wirkt. Durch diese Technik erreicht Pirandello die Verfremdung der boccacesken Schwankgeschichte zu einer eindrucksvollen Parabel der Prekariatät eines akademisch-misanthropischen Humanismus, der an der ersten praktischen Erprobung zerbricht. Der Modernitätsaspekt gerade dieses Dramas ist freilich in der Kritik bislang kaum erkannt und noch weniger gewürdigt worden.¹⁰

Mehr an Modernität billigte man dagegen stets der Trilogie des Theaters auf dem Theater, insbesondere *Sechs Personen suchen einen Autor*, zu. Und tatsächlich ist dieses Stück zumindest insofern avantgardistisch, als es in die Ablehnung des naturalistischen (hier veristischen) Rührstücks einstimmt und diese gleich mit den ungewöhnlichen Mitteln einer entlarvenden Selbstdarstellung des Theaters (wie sie freilich spätestens seit Scudéry's und Gougenots *Comédies des comédiens* aus dem frühen 17. Jahrhundert zum Repertoire gehörte) auf die Bühne bringt. Gleich vom Tod des Dramas zu reden, wie das Peter Szondi tut,¹¹ erscheint freilich etwas voreilig. Und etwa in der Figurenzeichnung ist Pirandellos Stück auch keineswegs als avantgardistisch zu bezeichnen. Im Gegenteil, sowohl die 6 Personen wie auch die Schauspieler sind – jeweils in ihrer Wirklichkeitsebene – durchaus mimesisgetreu gezeichnet, wobei daran erinnert werden muß, daß die dargestellte „nackte Bühne“ der *Sechs Personen*, ebenso wie das in den *Intermezzi* des zweiten Teils der *Trilogie des Theaters auf dem Theater (Jeder auf seine Weise – Ciascuno a suo modo, 1925)* auf die Bühne gebrachte Publikum, Bestandteil einer Illusionsrealität im durchaus traditionellen Sinn sind. Das reale Publikum sieht sich in dem angesprochenen zweiten Stück der Trilogie zwar sozusagen gespiegelt (ähnliches bot allerdings schon im 17. Jahrhundert der große Architekt und Bildhauer Bernini bei einem Ausflug auf das Theater¹² seinem Publikum), aber es nimmt keineswegs real an dem Geschehen teil, allenfalls noch ganz zu Beginn, wenn ein falscher Zeitungsverkäufer auch den Besuchern der Aufführung Zeitungen verkauft, deren Spitzmeldung in der Illusionsrealität angesiedelt ist, und ein wenig im dritten Teil der Trilogie, *Heute abend wird aus dem Stegreif gespielt (Questa sera si recita a soggetto, 1930)*, wo das Publikum wenigstens in den Pausen mit den Schauspielern gemischt wird und durch das Zusammenfallen eines gespielten Theaterfoyers mit dem realen einen Augenblick lang tatsächlich die Rampengrenze aufgehoben wird. Das geschieht freilich um den Preis der zentralen Beobachterperspektive, denn der Zuschauer bekommt – wie im realen Leben – nur einen Bruchteil der tatsächlich ablaufenden Szenen mit, was technisch wohl zu den revolutionärsten Experimenten Pirandellos gehört. Eine aktive Teilnahme der Zuschauer an den Szenen wie bei den Futuristen ist dennoch nicht vorgesehen.

Was den technisch-experimentellen Aspekt der Theatertrilogie anbelangt, ist daher ihr avantgardistischer Charakter oft überschätzt worden. Eine bedeutende Wirkung ausgeübt haben wohl auch nur die *Sechs Personen*, und das dürfte mehr auf den komödiantischen Elementen (in den Buffo-Einlagen der Schauspieler¹³) einerseits und der Möglichkeit der Allegorisierung im neubarock-christlichen (Reinhardt) oder existentialistischen Sinne (nach 1945¹⁴) als auf ihrem tatsächlichen Modernitätsaspekt im dramen-technischen Sinne beruhen. Was allerdings „modern“ ist an der Theatertrilogie, sogar

im zentralen Sinne modern, das ist nichts anderes als das, was schon an den vorhergehenden Stücken und Novellen, was an *Heinrich IV.* oder an *Die Nackten kleiden* modern ist: Die radikale Gleichsetzung von Theater und Welt nicht im allegorischen, sondern im tatsächlichen Sinne: nicht indem der Zuschauer einbezogen wird, nicht indem das Theater Sinnbild der Welt ist, sondern indem die Nietzschesche Schauspielermetapher sich in den dargestellten Geschichten bei genauem Hinsehen als die einzige deckende Beschreibung der *conditio humana* erweist. „Indem der Mensch ein Schauspieler ist...“, indem die allgemeingültigen Wahrheiten, nach denen etwa die Kleinstadtgesellschaft in *So ist es...* ebenso strebt wie die Freunde der Protagonisten in *Jeder auf seine Weise*, sich als schlicht und einfach nicht-existent erweisen, nähert sich Pirandello in diesen Texten sogar „post-modernen“ Standpunkten und ist daher in jüngster Vergangenheit nicht ganz zu Unrecht sogar unter der Perspektive der Derrida-Schule und des Dekonstruktivismus gelesen worden.¹⁵

Aber es gibt auch einen dramatischen Text, in dem diese beiden Ansätze der Moderne, das anti-mimetische Konzept der Avantgarde und die subversive Attacke gegen das Diktat einer Wahrheit mit quasi-nietzscheanischen Mitteln vereint sind: Pirandellos unvollendeten „Mythos“ *Die Riesen vom Berge* (*I giganti della montagna*). Unversehens läßt der angeblich „alternde“ Nobelpreisträger hier nämlich in einer Art „meta-theoretischem“ und damit wieder theaterpraktischem Text die zwei Theaterkonzeptionen miteinander in Konkurrenz treten, die einander auch in der Auseinandersetzung um die Avantgarde gegenüberstanden: auf der einen Seite das (naturalistisch gedachte, aber an der Unvollkommenheit der eigenen Mittel scheiternde) Illusionstheater, das, sei es auch immer poetisch überhöht (etwa im Sinne des Symbolismus), in erster Linie eine „Botschaft“ unter die Leute tragen will, der das Unverständnis der nach kommerzialisierter Unterhaltung lechzenden Zuschauer ebenso entgegensteht wie die handwerkliche, an den Rollenfächern der Schmiere orientierte Berufsauffassung der Komödianten, die zuletzt nur noch durch ein Geflecht erotischer, lediglich psychoanalytisch aufzulösender Abhängigkeiten bei der Stange gehalten werden; auf der anderen Seite ein selbstgenügsames Theater der kollektiven Improvisation, in das, durchaus im Sinne der surrealistischen Umdeutung eben dieser Psychoanalyse, Träume, Verdrängungen, Wunschbilder mit derselben Würde und demselben Realitätsanspruch einfließen wie alle „realen“ Elemente; in dem es vor allem aber kein Publikum mehr gibt, sondern nur noch Akteure, die bald ihren eigenen Traum, bald den eines „stärkeren“ Schlafenden träumen. Ich habe dieses Reich der Villa „La Scalogna“, in dem eine Gruppe verrückt anmutender Aussteiger diese Konzeption zu verwirklichen sucht, einmal als Paradox der „permanenten Epiphanie“, als mythisches Bewußtsein vor bzw. jenseits aller geformten Mythen zu deuten versucht,¹⁶ genauso gut könnte man den Text aber auch als den Versuch einer praktischen Umsetzung Artaudscher Denkansätze (die Pirandello bei Abfassung seines Textes aber rein chronologisch nicht kennen konnte, da *Le théâtre et son double* erst nach Veröffentlichung beider vollendeten Akte erschien) interpretieren. Daß er noch für allerhand andere Interpretationsansätze Raum bietet, zeigt die Rezeptionsgeschichte dieses Stückes, die unglücklicherweise von Pirandellos „letzter Liebe“ Marta Abba (die die Rechte an dem Stück innehatte) entscheidend bestimmt worden ist. Wo immer die Abba konnte, hat sie versucht, die Deutung als Apotheose der Schauspielerin Ilse, der „Verkünderin der poetischen Botschaft“, als die der Meister sie selbst im Auge hatte, durchzusetzen, wobei der Modernitätsaspekt des Stückes auf der Strecke bleiben mußte. So hat es auch bis in die 80er Jahre gedauert, daß dieses Stück seinen Triumphzug über die deutschsprachigen Bühnen beginnen (1981 München, 1985 Wien, 1986 Düsseldorf, 1988 Bern) und damit unser Pirandello-Bild entscheidend verändern konnte. In den *Riesen* kulminiert nämlich

das, was als Beitrag des italienischen Theaters und speziell Pirandellos zur ästhetischen und geistigen Moderne schlechthin zu gelten hat: eine Revolutionierung des Theaters, die letztlich auf eine Infragestellung der *conditio humana* im Sinne der Konkurrenz von Wahrheiten, also einer „Polymythie“ im Sinne Odo Marquards,¹⁷ hinausläuft.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu Beate Kirchhof: Luigi Pirandellos 'Enrico IV' als „Dekonstruktion“ des Historiendramas und des historischen Diskurses des 19. Jahrhunderts, Magisterarbeit, Typoskript, München 1990.
- 2 So schon Silvio D'Amico 1937: „Ma la letteratura ha i suoi miracoli: e a un certo punto il più grande letterato del tempo nostro ci ha regalato il suo, La figlia di Iorio.“ (S. 39) „La figlia di Iorio“ ist auch das einzige Drama seines „Intimfeindes“, das Pirandello inszeniert hat, noch dazu für den internationalen Theaterkongreß Convegno Volta 1936.
- 3 Vgl. M. Rössner: Pirandello der Theaterfeind, Nachwort zu Ders., L.P.: Sechs Personen suchen einen Autor. Die Trilogie des Theaters auf dem Theater und Theaterkritische Essays (Werkausgabe Bd. 6), Mindelheim 1988, S. 391-397.
- 4 Pirandello mußte nach dem Bankrott seines Vaters plötzlich nach einem Brotberuf Ausschau halten, um die Familie zu erhalten – was ihn immerhin zur Abfassung des als Habilitation gedachten „Umorismo“-Essays zwang und seinen Blick auch für den Marktwert der Literatur schärfte, wie folgende Äußerung (aus „Theater und Literatur“, einem Essay des Jahres 1918) beweist: „... um es ganz ehrlich zu sagen, so schlecht auch immer das Drama oder die Komödie gehen mag, diese Einnahmen übersteigen immer um ein Vielfaches die Einkünfte, die andere Autoren, ob sie nun Novellen oder Romane schreiben (sprechen wir um Gottes willen gar nicht erst von den Lyrikern!) aus dem Verkauf ihrer Bücher beziehen.“
- 5 Bezeichnenderweise wird diese Begründung gewählt, als sich die Futuristen zum ersten Mal für ein konkretes tagespolitisches Engagement entscheiden, nämlich die Propaganda für den Kriegseintritt Italiens im Ersten Weltkrieg auf der Seite der Entente; vgl. das Manifest *Il teatro futurista sintetico* (atecnico – dinamico – simultaneo – autonomo – alogico – irreale), in: F.T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, hrsg. von Luciano De Maria, Milano 1983.
- 6 Vor allem in Marinettis *Tattilismo-Manifest* von 1924 (ebd.), wo die Idee des Entstehens der *Madame Pace* aus dem Nichts in den „Sechs Personen“ für den Futurismus reklamiert wird.
- 7 Das Dialekttheater stellt überhaupt eine Ressource für Modernität in der italienischen Dramatik des 20. Jahrhunderts dar. So geht aus dem neapolitanisch-römischen Ambiente der „mediterrane Dadaist“ Ettore Petrolini (1884-1936) hervor, der mit seiner sinntorpendierenden, sprachspielenden Lautpoesie (die an viel spätere Experimente z.B. Ernst Jandls erinnert) auch zum Vorläufer der Futuristen wird, indem er bereits 1907 mit seinen „Salamine“ die traditionelle Literatur und Kultur in sketchartigen Kurzmonologen lächerlich macht. Und nach Pirandello versucht sich in ähnlichen Verfahren noch ein anderer Vertreter des Dialekttheaters, der allmählich auch in unseren Breiten entdeckte Neapolitaner Eduardo Di Filippo; auch noch bei den Vertretern des „neuen“ Neapolitaner Theaters der 70er und 80er Jahre wie etwa Manlio Santanelli werden die Konventionen des dialektalen Unterhaltungstheaters als Kulisse für bösartige, schwarze Psychogramme verwendet. Pirandellos Komödie wurde übrigens in der sizilianischen Dialektfassung unter dem Titel „A birritta cu' i ciancianeddi“ mit bescheidenem Erfolg aufgeführt und feierte erst 1936 in der neapolitanischen Übersetzung Eduardo Di Filippos, der auch die Hauptrolle verkörperte, Triumphe in ganz Italien.
- 8 Ähnlich wird in „La verità“, der Vorbildnovelle für „Il berretto a sonagli“, der Bauer Tararà nicht deshalb verurteilt, weil er seine Frau wegen des Ehebruchs mit dem reichen Cavaliere umgebracht hat, sondern deshalb, weil er es nicht gleich getan hat, sondern erst in dem Augenblick, als die Sache durch den Skandal publik gemacht wurde.
- 9 Vgl. dazu M. Rössner: *Zerrspiegel, Marionetten, Grottesken*. Valle-Inclán „esperpentos“ im Vergleich mit dem italienischen teatro del grottesco und Pirandello, in: H. Wentzlaff-Eggebert: Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), Tübingen 1988, S. 147-162.

- 10 So wird es in den bekanntesten italienischen Monographien (Leone de Castris, Lugnani, Munafò, Virdia usw.) entweder gar nicht erwähnt oder nur en bloc mit anderen Werken dieser Epoche als Beispiel für humoristisches Dramenschaffen genannt.
- 11 Vgl. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas. 1880-1959*, Frankfurt/M. ¹⁴1974, v.a. S. 132.
- 12 Vgl. die Ausführungen des Herausgebers d'Onofrio, S. 13ff. und die dort zitierten zeitgenössischen Berichte, in: Cesare d'Onofrio: Gian Lorenzo Bernini, Fontana di Trevi, Rom 1963.
- 13 So ist das Stück ja bei manchen Erstaufführungen, etwa bei der deutschsprachigen Erstaufführung im April 1924 in Wien als „reine Komödie“ verstanden worden; vgl. dazu meinen Aufsatz „Auf der Suche nach Pirandello. Zu den deutschsprachigen Erstaufführungen der 'Sechs Personen' anhand von unveröffentlichten Regiebüchern von Karlheinz Martin/Rudolf Beer und Max Reinhardt“, in: *Italienisch*, 16/Nov. 1986, S. 22-38.
- 14 Vgl. zur existentialistischen Deutung allgemein immer noch Franz Rauhut: *Der junge Pirandello*, München 1964.
- 15 Vgl. Ina Martens: *Die Aktualität Pirandellos. Zur Frage nietzscheanischer und neostrukturalistischer Affinitäten in den dramatischen Texten und kunsttheoretischen Schriften*. (Dipl. Arbeit München 1991).
- 16 Vgl. M. Rössner: *Pirandello Mythenstürzer*, Wien-Graz-Köln 1980.
- 17 Vgl. Odo Marquard: *Universalgeschichte und Multiversalgeschichte*, in: *Apologie des Zufälligen*, Stuttgart 1986, S. 57-75, v.a. S. 71ff.