

Schriften der Universität-Gesamthochschule-Paderborn

Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Broder Carstensen, Hartmut Steinecke und Johannes Thomas

Band 1

Alo Allkemper

Rettung und Utopie. Studien zu Adorno

Bestell-Nr. 78451

Band 2

Horst-Ralf Steinbach

**Englisches im Deutschen Werbe-
fernsehen**

Best.-Nr. 78452

Band 3

Johannes Thomas (Hrsg.)

Pirandello-Studien

Bestell-Nr. 78453

Band 4

Erhard Dahl

**Die Entstehung der Phantastischen
Kinder- und Jugenderzählungen in
England**

Bestell-Nr. 78454

Band 5

Friedrich Kienecker (Hrsg.)

Peter Hille

Bestell-Nr. 78455

Band 6

Johannes Thomas (Hrsg.)

**Pirandello und die Naturalismus-
Diskussion**

Bestell-Nr. 78456

Band 7

Erich Loest

Bruder Franz

Bestell-Nr. 78457

Band 8

Eckhardt Meyer-Krentler

„Unterm Strich“

Bestell-Nr. 78458

Johannes Thomas (Hrsg.)

Pirandello und die Naturalismus-Diskussion

Akten des II. Paderborner Pirandello-Symposiums

Ferdinand Schöningh

Paderborn · München · Wien · Zürich



1259864x

Kurzbiographie

Johannes Thomas

geb. 1941 in Aachen; 1961—1967 Studium der Romanischen und Klass. Philologie und der Philosophie in Köln, Bonn, Mainz, Lüttich und Genua; 1967 Prom. Dr. phil. in Köln; 1967—1968 Ref. für intern. Hochschulangelegenheiten bei der WRK; 1968—1974 Wiss. Ass. am Inst. für Roman. Phil. an der RWTH Aachen; 1974 Habilitation für Romanische Philologie; 1974 Ernennung zum Doz. und 1976 zum Wiss. Rat u. Prof. an der RWTH; seit 1977 Lehrstuhl für Roman. Phil. (Literaturwissenschaft) an der Univ. Paderborn.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen und Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestattet.

© 1986 by Ferdinand Schöningh at Paderborn. Printed in Germany.
ISBN 3-506-78456-0

t 2. Ex.]
Johann

INHALTSVERZEICHNIS

– Hans Hinterhäuser: Varianten des europäischen Naturalismus	7
– Paola Barbon: Piscator, Sciascia und Susan Sontag. „Come tu mi vuoi“, oder: Jedem seinen Pirandello	17
– Frank-Rutger Hausmann: Der säkularisierte Christus im französischen und italienischen Roman des 19. Jahrhunderts	41
– Johannes Hösl: Federigo Tozzi	55
– Marianne Kesting: Pirandello, Beckett und die kopernikanische Wende des Bewußtseins	63
– Klaus Ley: Vom Wechsel der Gangart – G.P. Lucinis Absage an den Futurismus	73
– Michael Rössner: Die „Lebende Figur“. Bemerkungen zur Personenemanzipation bei Capuana und Pirandello	85
– Ulrich Schulz-Buschhaus: „Ragioniamo!“ – Erzähltechnik und Romankomposition in Pirandellos „Il Turno“	95
– Johannes Thomas: Anmerkungen zum „umorismo“ in Luigi Pirandellos L’Esclusa. Verismus-Debatte: ein Streit um nichts	105

Michael Rössner

DIE „LEBENDE FIGUR“.
BEMERKUNGEN ZUR PERSONENEMANZIPATION BEI
CAPUANA UND PIRANDELLO

Vorweg ist eine Einschränkung vorzunehmen: Das Wort „Bemerkungen“ im Titel dieses Aufsatzes ist wörtlich zu verstehen; Vollständigkeit und Systematik werden nicht angestrebt, sie wären wohl auch bei einem so beliebten Thema wie dem *personaggio*-Begriff Pirandellos unerreichbar.

Meine Bemerkungen zur Emanzipation des *personaggio* von seinem Autor stehen in einem weiteren Zusammenhang, den man die „Überwindung“ oder die „Umkehrung“ der veristisch-naturalistischen Poetik bei Pirandello nennen könnte. Ich habe diesem Thema kürzlich einen Artikel über die *Krise des Naturalismus zwischen Zola und Pirandello*¹ gewidmet, in dem ich auf die Verwendung naturalistischer „Leitbegriffe“ wie *impassibilità*, *tranches de vie* und dergleichen in Pirandellos Roman *Quaderni di S. Gubbio operatore* hinwies. Freilich sind diese poetischen Zielvorstellungen, wie sie in Zolas *Roman expérimental* und (in weniger extremer und weniger systematischer Form) auch in den theoretischen Äußerungen der italienischen Veristen Capuana und Verga formuliert sind, für den Titelhelden Pirandellos Ausdruck der erzwungenen Selbstentfremdung: „impassibile“ muß der Kameramann von Berufs wegen sein, „scatolette della vita“ statt der „tranches de vie“ sind die lächerlichen, toten Ausschnitte des Lebens, die seine Kunst produziert, und an die Stelle des freudigen Bewußtseins bei Emile Zola, als „humble ouvrier“ dem großen gemeinschaftlichen Werk der Wissenschaft zu dienen, ist das unglückliche Bewußtsein der „Reifikation“ Gubbios getreten: sich selbst und seiner Umwelt erscheint er nur als Ding, als Anhängsel seiner Maschine².

Pirandellos Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Verismo wird also nicht theoretisch geführt, sondern vielmehr dadurch, daß er den künstlerischen Schöpfungsprozeß nach veristisch-naturalistischen Regeln zum Thema seines Romans macht, in gewissem Sinne also einen Meta-Roman schreibt, in dem ebendiese Regeln schuld an Unglück, Scheitern und endlich Verstummen des Protagonisten sind.

Die vorliegenden Überlegungen sind gewissermaßen der „zweite Akt“ dieses Dramas: Ich glaube, daß sich eine ähnliche Vorgangsweise auch gegenüber den poetologischen Aussagen der Veristen (in erster Linie Capuanas) zu dem Begriff des *personaggio vivo* feststellen läßt.

Dazu ist zunächst, stärker als das bisher geschehen ist, zu zeigen, in welchem Ausmaß sich Pirandellos *personaggio*-Begriff auf theoretische Äußerungen des Verismo, insbesondere Capuanas, zurückführen läßt.

Wie in dem eben erwähnten Aufsatz ausgeführt, gehört zu den Postulaten der Poetiker des Naturalismus und Verismus die Unbetheiligkeit, ja eigentlich das Verschwinden des Autors aus dem Erzählwerk: „il divino coraggio dell'autore“ „di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale“, wie es Verga in der Einleitung zu seiner Novelle *L'amante di Gramigna* nennt³. Auch Capuana argumentiert mit seinem Konzept der *impersonalità* in diese Richtung, betont jedoch auch die Notwendigkeit des Autors für das Zustandekommen des Kunstwerks: Zwar heißt es (in seinem Artikel über Verga von 1880/81) über die Naturalisten: „Si può dire che la lore opera d'arte si faccia da sé, piuttosto che la faccian

loro“⁴; im gleichen Aufsatz sagt Capuana jedoch über Vergas Novelle *La Lupa* (aus *Vita dei campi*), er habe das Vorbild dieser *Lupa* gekannt, aber „la *Lupa* dell'arte, la *Lupa* creata dal Verga (. . .) sopraffaceva quella della realtà e me la metteva sotto gli occhi più viva della viva quand'era viva“. So schließt er, offensichtlich einem Standardargument gegen den Naturalismus belegend: „Tant'è vero che l'arte non sarà mai la fotografia!“⁵ Zwar läßt sich die Orientierung an realen Daten und an der analytischen Methode in der Nachfolge Zolas nicht umgehen, wie er einige Jahre später fast bedauernd schreibt: „Questa benedetta o maledetta riflessione moderna, questa smania di positivismo di studi, di osservazioni e di collezione di fatti, noi non possiamo cavarcela di dosso. E il nostro sangue, è il nostro spirito; chi non la prova può dirsi un uomo di parecchi secoli addietro smarritosi per caso in mezzo a noi“; aber die Daten, die aus dem Leben gegriffene Geschichte samt der zugehörigen Analyse, sind für sich allein noch nicht Literatur: in demselben Aufsatz, *Per l'arte*, demonstriert Capuana dies an einem psychologisch besonders interessanten Kriminalfall aus den Akten eines Untersuchungsrichters, den er einer halb-ironischen Analyse nachstehender Form unterzieht:

Eredità	10
Ambiente	15
Circostanze individuali	40
Forza maggiore	30
Elementi diversi	5
Totale	100

Aber diese wunderschöne Analyse, die den *moraliste expérimental* Zola ohne weiteres zufriedenstellen würde, genügt Capuana nicht:

Ma è ancora nulla, finché l'immaginazione non interviene e non vi soffia su il suo grande *spiraculum vitae*. Allora soltanto non avrete più campo di fare distinzioni di sorta; il miracolo è riuscito. Quegli elementi disgregati son diventati *forma*, organismo vivente per l'eternità, legalmente iscritto nello stato civile dell'arte, insomma quel che dovevano essere: un'opera d'arte.⁶

Wenig später unterstreicht Capuana die Bedeutung der aus romantischen Residuen herzu-rühren scheinenden „immaginazione“ noch, indem er den Zola'schen Vergleich Romancier/Wissenschaftler umkehrt: diesmal ist es nicht der Romancier, der den Wissenschaftler imitiert, sondern der Wissenschaftler „è poeta, e creatore, è romanziera anche lui.“ Denn die Daten der Analyse allein, meint Capuana, wären totes Material; worauf es, auch für den Wissenschaftler, ankäme – und hier meint man Spuren des auch bei Zola starken Vitalismus⁷ zu bemerken –, sei, den „vivo processo dei fatti“ zu erfassen. Das aber ginge auch bei den Naturwissenschaftlern nur „a furia d'immaginazione“⁸.

Freilich bleibt hier – wie so oft bei Capuana – ein zentraler Begriff vage und ungeklärt: Was haben wir eigentlich unter „immaginazione“ zu verstehen? Wenn die „immaginazione“ des Naturwissenschaftlers tatsächlich dasselbe ist wie die des Romanciers – man könnte das heute, da die Naturwissenschaftler zunehmend unter unanschaulichen Bedingungen arbeiten und daher anschauliche Modelle schaffen müssen, die der tatsächlichen Realität nicht entsprechen⁹, nur bestätigen –, dann haben wir jedenfalls eine wesentlich andere „immaginazione“ vor uns als das freie Spiel der Phantasie, das dem romantischen Gebrauch des Begriffes entspräche. Man hat bei dieser Kombination von Phantasie- und Genieästhetik mit veristischen Forderungen nach *totale impersonalità* den Eindruck, als solle der Autor die Rolle eines „genialen Nährbodens“ für die Bakterienkultur der *tranches de vie* spielen, eines Katalysators, ohne dessen Genie nichts in Gang käme, dessen Genie aber tatsächlich nur indirekt, nur dadurch, daß überhaupt ein künstlerischer Prozeß abgelaufen ist, im nachhinein erkennbar würde. In diese Richtung scheint ein Ansatz zur Präzisierung zu gehen, den Capuana wieder einige Jahre später in

einem Aufsatz über D'Annunzio unternimmt: Er insistiert dort abermals darauf, daß eine genaue Beobachtung des Lebens noch keinen Künstler ausmache: „Molti la osservano più seriamente di un artista, e intanto sono incapaci di infondere in quel materiale il soffio creatore.“ Was aber durch diesen „soffio creatore“, durch diese Katalysatorentätigkeit des Autors, geschaffen wird, ist für Pirandello-Freunde etwas Bekanntes:

Quei personaggi visti vivere devono rivivere in un'altra luce più pura, incorruttibile. L'artista, che ha dato ad essi la sua carne, il suo sangue, l'anima sua, dee vedere staccata e indipendente da lui la sua prole, sempre carne e sangue suo, come i figli sono carne e sangue dei padri¹⁰.

In dieser „Zeugungs“-Metapher, die im ersten Teil auf dem naturalistischen Ursprung der Figuren aus dem Leben insistiert, findet sich nun gegenüber den früheren Ausführungen Capuanas etwas wesentlich Neues, zumindest deutlicher Ausgedrücktes: die Emanzipation der Figuren von ihrem Autor. Diese Emanzipation, dieses eigene Leben kann nun nicht mehr darauf beruhen, daß sie – um es orthodox-naturalistisch zu sagen – aus dem Leben kommen und lediglich objektiv-analytisch gruppiert und dargestellt werden müssen, diese Emanzipation ist vielmehr Werk der zuvor genannten *immaginazione*, der Einbildungsfähigkeit des Künstlers – oder, wie Pirandello später sagen wird, der Phantasie.

Noch deutlicher ist dies ausgedrückt in einer wiederum sechs Jahre später (1898) publizierten Stellungnahme Capuanas zur „Crisi del romanzo“. Hier scheint Capuana selbst schon über Naturalismus und Verismus hinausgelangt zu sein: Verga, meint er, hätte in einer Äußerung über den Roman besser von „impersonale“ als von „naturalistico“ gesprochen. Aber was Capuana dann über die Figurenkonzeption sagt, scheint direkt an seine früheren Gedanken anzuschließen:

La forma, cioè la creatura viva, è assai più complessa del pensiero astratto. (. . .) Ha (. . .) troppe fatalità di vizii, di virtù, di passioni da poter essere l'espressione limpida e chiara di un concetto astratto. E quando quella creatura viva si è impossessata dell'immaginazione dell'artista non si lascia più guidare o comandare; lei comanda e guida, lei agita, sconvolge, imbrogli e scioglie a modo suo gli avvenimenti, senza che l'artista possa disubbidire, se non vuole venir meno al suo dovere e cessare di esser tale¹¹.

Was hier – entwickelt aus dem Gegensatz zum „concetto astratto“, den Capuana im Symbolismus, aber auch in D'Annunzios Romanfiguren verwirklicht sah – *creatura viva* genannt wird, ist nichts anderes als jener Teil des *personaggio*-Begriffs, auf dem zahlreiche Vergleiche zwischen Pirandello und Unamuno¹², aber auch zwischen Pirandello und Cervantes¹³ fußen: die Emanzipation der Figur von ihrem Autor, die dadurch „in eine Art Dialog mit ihm treten“¹⁴ kann, ja die Entwicklung des Werkes entscheidend in die Hand nimmt, ohne daß dem Autor die Möglichkeit der „disubbidienza“ bliebe. Man darf sich natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, daß das hier noch bildlich zu verstehen ist, daß mit dem *comando* der *creature vive* eben auch ein *comando* der Treue zur Wahrheit, zur Realität im Gegensatz zur Autorenintention, die sich hinter dem *concetto astratto* sträflicherweise verbirgt, zu verstehen ist. Wir stehen also sicherlich noch auf dem Boden des Verismo im engeren Sinne, und die Emanzipation der Kunstfiguren von ihrem Autor findet nicht tatsächlich, sondern nur in der ästhetischen Argumentation statt.

Dennoch wird sie – in einem ein Jahr später veröffentlichten Text – auch von Capuana schon als reale Möglichkeit ins Auge gefaßt: In seiner Einleitung *Nuovi ideali d'Arte e di Critica* zu dem Band *Cronache letterarie* von 1899 findet sich zum Schluß, einem nicht näher bezeichneten „Freund“ in den Mund gelegt, eine seltsame Zukunftsvision, in der Spekulation über den technischen Fortschritt mit Ahnungen einer neuen Psychologie (der Psychoanalyse), möglicherweise Anklängen an den modischen Spiritismus und Reflexionen über neue künstlerische Ausdrucksmittel gepaart sind. Capuana hebt mit einer Schilderung der unbegrenzten Möglichkeiten der neuen Zeit an, die in der Begeisterung noch Zola verwandt ist, im Ausdruck aber den eigenen *Fiabe* der Spätzeit näherzustehen scheint:

Ecco che nuove facoltà si rivelano oggi o almeno attirano l'attenzione dello scienziato, agitano il nostro spirito e lo fanno tremare di sgomento e di curiosità. C'è un altro mondo in questo mondo, c'è un'altra natura in questa natura. (. . .) Quel che ieri era tenuto per fantastico, per impossibile, per soprannaturale, diventa realtà, o meglio viene scoperto realtà altrettanto naturale che quello comunemente chiamato così¹⁵.

Ist es aber so, fährt Capuana fort, daß andauernd alle Naturgesetze außer Kraft gesetzt werden, alle dem Menschen gesetzten Grenzen schwinden, sich auflösen, dann steht der Welt eine solche Umwälzung bevor, daß unsere kühnsten Phantasien sie nicht zu erfassen vermögen. Das vorausgeschickt, wendet er sich dem Bereich des Psychischen zu:

Ormai nessuno può più dubitare di quella forza che il nostro imperfetto linguaggio si rassegna a chiamare *psichica*, perché la scienza non sa a chi addebitarla, né come contrassegnarla.

In diesem Bereich des Psychischen dürfte Capuanas *immaginazione*, die Grundlage jeder künstlerischen Schöpfung, beheimatet sein, die bislang – analog zu Pirandellos Klage über die *Illustratori, attori e traduttori* – durch die Notwendigkeit der Übersetzung in ein Medium ebenso notwendigerweise verfälscht wurde:

Questo nostro pensiero che finora si è manifestato servendosi della materia, marmo, tavolozza, suono, parola scritta, pare abbia tanta potenza creativa in se stesso, da poter fare a meno di questi mezzi che non riescono a renderlo con tutte le sue sfumature.

Dem spröden Widerstand dieser traditionellen Medien der Kunst wird der direkte Weg, die Vermittlung durch eine geheimnisvolle *forza psichica* entgegengestellt, die – wie könnte es anders sein – nun endlich das *Leben* getreu wiedergeben soll:

Noi sentiamo che tutte queste arti c'impacciano, ci tormentano per la loro impotenza a creare davvero la vita. Ora, la *forza psichica*, di cui già parlasi con trepido stupore, dovrà produrre nel lontano avvenire un'Arte della quale non possiamo formarci neppure un'idea approssimativa, in corrispondenza con la nuova facoltà che avrà allora acquistato l'umano organismo¹⁶.

Diese neue Fähigkeit erlaube es dem Menschen, unter bestimmten noch unerforschten Bedingungen, Gedanken zu materialisieren („oggettivare, materializzare il pensiero, dargli forma visibile e tangibile“); warum sollte es nicht eines Tages möglich sein, diese Kräfte genauso unter die Kontrolle der Ratio zu bringen wie etwa jene der Elektrizität? Daher vermag der fiktive Gesprächspartner Capuanas mit einer phantastischen Zukunftsvision zu schließen:

Immagina dunque che cosa potrà essere l'opera d'arte quando il pensiero non incontrerà più ostacoli nel marmo, nella tela e nei colori, nei suoni e nella parola; quando l'opera d'arte si esplicherà, si formerà con la stessa rapidità e con la stessa nettezza dell'idea, cioè, quando il pensiero diventerà, visibile, tangibile, quantunque fuggevole (. . .); quando insomma le creazioni dell'intelletto immaginativo vivranno sia pure per qualche istante, realmente fuori di noi, quasi proiettate da un cinematografo infinitamente superiore a quello inventato dai fratelli Lumière?

Es ist geradezu faszinierend zu beobachten, wie an diesem Punkt – zu einer Zeit, zu der Capuana längst den Verismo seiner Jugendzeit als Chimäre einstuft¹⁷ –, aus der ursprünglich veristischen Forderung nach möglichst lebendigen, möglichst von jeder Verarbeitung durch den Autor unabhängigen Personen in einer Art märchenhafter Science-fiction-Vision genau jenes Bild entsteht, das als Grundsituation Pirandellos bekanntesten Werken¹⁸ zugrundeliegt. Der Kommentar Capuanas zu der Vision seines „Freundes“ („Ho visto diventare realtà tante cose giudicate da gran tempo impossibili, che più non oso rimanere scettico neppure davanti l'assurdo“) scheint also durchaus berechtigt. In Form einer parapsychologischen Methode ästhetischer Kommunikation ist Capuanas Zukunftsvision natürlich nicht eingelöst worden – allenfalls schon in den magischen Theatern des *Steppenwolfs* oder der *Riesen vom Berge*¹⁹, aber dort handelt es sich ja wieder nur um vermittelte Fiktion, nicht um direkt kommunizierendes Leben im Sinne Capuanas. Als

Thema, als dargestellte Situation ist diese Konstellation jedoch in viel trockenerer, humoristischer Form in Pirandellos Werk eingegangen.

Wir wollen in diesem Rahmen die biographischen Verbindungslinien zwischen Capuana und Pirandello als bekannt voraussetzen²⁰; es kann, anders als bei vielen angeblichen deutschen Vorbildern, bei dem theoretischen Werk Capuanas mit Sicherheit angenommen werden, daß es von Pirandello gelesen und verarbeitet worden ist. Daß Pirandellos frühe Erzählkunst im Verismo wurzelt, ist ebenfalls so allgemein anerkannt, daß es nicht notwendig scheint, darauf noch näher einzugehen²¹. Allerdings ist bislang stets angenommen worden, die „Überwindung des Verismo“ beruhe eben auf dem Einfall der Emanzipation des *personaggio* pirandellianischer Prägung²². Nach den vorhergehenden Ausführungen zu Capuana dürfte sich diese Ansicht nicht in der bisherigen Schärfe halten lassen. Tatsächlich wurzelt auch der *personaggio* Pirandellos in Gedanken Capuanas, die ihren Ursprung in der veristischen Phase haben (freilich auch nicht mehr als das). In der Folge wollen wir an Hand der beiden reifsten Ausprägungen dieses emanzipierten *personaggio* zeigen, wie Pirandello diese Capuana'sche Anregung eingesetzt und weiterentwickelt hat: an der Novelle *Tragedia di un personaggio*²³ von 1911 und an dem 1921 uraufgeführten, aber schon mehrere Jahre zuvor, zunächst noch in Romanform, skizzierten Welterfolg unseres Autors, den *Sei personaggi in cerca d'autore*²⁴.

La tragedia di un personaggio führt den Autor in betont nüchterner Form als eine Art Dienstleistungsbetrieb vor, der nur einigermaßen unübliche Amtsstunden, Ordinationszeiten, oder wie immer man es nennen will, hat: „È mia vecchia abitudine dare udiienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle. Cinque ore, dalle otto alle tredici.“ (NA I, =. 713) Ebenso nüchtern ist die Behandlung, die der Schriftsteller den Klienten angedeihen läßt: „Io ascolto tutti con sopportazione; li interrogo con buona grazia; prendo nota de' nomi e delle condizioni di ciascuno; tengo conto de' loro sentimenti e delle loro aspirazioni“. Zunächst also haben die ihn konsultierenden *personaggi* sich einem peinlichen Verhör zu unterziehen, während dessen offensichtlich ein Akt oder eine Karteikarte über sie angelegt wird. Leider führt dieses Verhör öfters zu einem Abbruch der Geschäftsverbindung: einerseits, weil der Autor hohe Ansprüche an seine Personen stellt („per mia disgrazia non sono di facile contentatura“), andererseits, weil die Personen seine rücksichtslose Wahrheitssuche ablehnen und fürchten, ihres ersten Selbstbewußtseins entkleidet zu werden:

„Ora avviene che a certe mie domande piú d'uno s'aombri e s'impunti e recalcitri furiosamente, perché forse gli sembra ch'io provi gusto a scomporlo dalla serietà con cui mi s'è presentato.“ (ebda.)

Der Autor gibt sich Mühe, seine Kunden davon zu überzeugen, daß seine Fragen nicht willkürlich gestellt sind, weil ein Auseinanderklaffen zwischen dem angestrebten Idealbild ihrer selbst und ihrer tatsächlichen Erscheinung sie lächerlich machen könnte: „... perché si fa presto a volerci in un modo o in un altro; tutto sta poi se possiamo essere quali ci vogliamo. Ove quel potere manchi, per forza questa volontà deve apparire ridicola e vana.“ (ebda.) Es ist nicht zu übersehen, daß hier die Kunstfiguren, die noch reine Form sind, an derselben Krankheit leiden wie die realen Menschen: Auch sie vermögen offensichtlich das *gewollte* und das *tatsächliche* Ich nicht in Einklang zu bringen, und auch sie wehren sich gegen die Erkenntnis, daß dem so ist. Der nachveristische Humorist Pirandello aber kann sie nicht mehr als die abgerundeten Charaktere akzeptieren, als die sie erscheinen wollen; dies wollen wiederum die Gestaltung suchenden *personaggi* nicht akzeptieren, sodaß Pirandello nur die ironisch-anteilmehmende Haltung des Humoristen übrig bleibt, die dem *sentimento del contrario* entspricht²⁵:

E allora io, che in fondo sono di buon cuore, li compatisco. Ma è mai possibile il compatimento di certe sventure, se non a patto che se ne rida? (ebda.)

Selbstverständlich ist eine solche Haltung dem Geschäftsgang des Dienstleistungsbetriebes Pirandello nicht eben zuträglich. Die ehemaligen Kunden sorgen für einen schlechten Leumund, den die Kritiker mit ihrem Etikett des „intellektualistischen Zynikers“ noch verstärken:

„Orbene, i miei personaggi vanno sbandando per il mondo, che io sono uno scrittore crudelissimo e spietato. Ci vorrebbe un critico di buona volontà, che facesse vedere quanto compatimento sia sotto a quel riso. – Ma dove sono oggi i critici di buona volontà?“ (ebda.)

Und einige *personaggi* gehen einfach zur Konkurrenz:

„Mi è avvenuto non di rado ritrovare nelle novelle di parecchi miei colleghi certi personaggi, che prima s'erano presentati a me; come pure m'è avvenuto di ravvisarne certi altri, i quali, non contenti del modo com'io li avevo trattati, han voluto provare di far altrove miglior figura“. (NA I, S. 714)

Nach alledem kann es den Leser nur verwundern, daß Pirandellos Praxis nicht schlecht zu gehen scheint:

„... spesso la ressa è tanta, ch'io debbo dar retta a più d'uno contemporaneamente“. (ebda.)

Wir sehen bei dieser ausführlichen Einleitung auf den ersten Blick, daß der Ton ein wesentlich anderer ist als bei Capuanas ästhetischen Visionen. Der Schriftsteller wird hier zwar nicht als *humble ouvrier*, aber doch als eine Art freiberuflicher Bedürfnisbefriediger gezeichnet, dessen Kunden jedoch – und das ist das schockierend Neue an Pirandellos kleiner Erzählung – nicht mehr die Leser, sondern vielmehr die *personaggi* sind, also jene Kunstfiguren, die sich anscheinend so weitgehend von den von Capuana verteufelten *concetti astratti* gelöst haben, daß sie nicht nur nicht von den Autoren erst zur Verdeutlichung abstrakter Ideen erfunden werden, sondern sich vielmehr gleich selbst ihren Autor – oder ihre Autoren, wenn sie beim ersten nicht gut bedient werden – suchen. Der Ton der kleinen Novelle ist bewußt sachlich, und wenn man sie oberflächlich liest, könnte man in ihr auch – im Sinne Luperinis²⁶ – einen Beitrag zur Neudefinition der Rolle des Schriftstellers als Werkträger sehen. Aber letztendlich kann man doch wohl nicht übersehen, daß Pirandellos Kunden keine Menschen aus Fleisch und Blut, sondern fleischgewordene Metaphern ästhetischer Überlegungen sind, wie sie bei Capuana angestellt wurden; und daß das Paradox der Erzählungen nicht zuletzt darauf beruht, daß eine Existenz dieser Figuren *außerhalb* des Geistes ihres Autors angenommen wird (sonst könnten sie ja nicht zur Konkurrenz gehen). Pirandellos *personaggi* sind also in etwa als *spiriti* zu denken, und ihre Wanderung von Autor zu Autor auf der Suche nach einer möglichen Inkarnation hat schon einiges mit Capuanas parapsychologischem Zukunftsbegriff gemeinsam, den wir zuvor skizzierten. Freilich hieße eine allzu reale Vorstellung in dieser Richtung wieder Pirandellos spielerische Ironie übersehen, die der Novelle doch zweifellos zugrundeliegt.

Man könnte das Ganze natürlich auch auf der Bildebene belassen und als Allegorie des dichterischen Schöpfungsprozesses lesen. In diese Richtung deutet ja zum Beispiel die Verwendung der allegorischen Personifikation in dem Vorwort zu den *Sei personaggi*, das, weniger realistisch, ein ähnliches Schema skizziert. Hier kommen die *personaggi* nämlich nicht von selbst und auch nicht zu bestimmten Ordinationsstunden, sondern sie werden von der „servetta Fantasia“ zu allen möglichen und unmöglichen Stunden ins Haus geschleppt. Wir wären dann – in etwas spielerischer Form – wieder auf der Ebene der Gedanken Capuanas angelangt. Aber selbst wenn Pirandello im Vorwort der *Sei personaggi* wesentlich weniger nüchtern argumentiert als in seiner Novelle, so ist doch nicht zu übersehen, daß sein *personaggio*-Begriff noch weit über Capuana hinausgeht. Zwar beginnt auch er mit dem Bild der Geburt für die Personen:

Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. (MN I, S. 35)

Während Capuana den Autor eher als Vater zeichnete, entscheidet sich Pirandello für das Bild der Mutter, die eines Tages plötzlich entdeckte, daß sie schwanger wäre, ohne genau sagen zu können, wann die Zeugung stattgefunden habe:

Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana. (MN I, S. 36)

Auch hier also entsteht eine *creatura viva*, gegenüber dem Veristen Capuana aber ist der Ursprung aus dem Leben vom *documento umano* zum bloßen *germe della vita* abgeschwächt, so daß die *creatura viva* der Kunst völlig anders aussehen kann als die *creatura viva* der realen Welt, die diese Anregung ausgelöst haben mag. Nichtsdestoweniger kommt den Kunstfiguren offensichtlich reale Existenz zu, was wieder an Capuanas parapsychologische Einfälle erinnern mag:

Posso soltanto dire che, senza sapere d'averli appunto cercati, mi trovai davanti, vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro, quei sei personaggi che ora si vedono sulla scena.

Hier ist also wirklich, um es mit Capuana zu sagen, der Gedanke *visibile, tangibile*, ja sogar *udibile* geworden, hier leben die „creazioni dell'intelletto immaginativo“ „realmente fuori di noi“. Aber das ist ja nicht das Kunstwerk selbst, sondern nur dessen Fabel. Natürlich ist auch Pirandello nicht die Erfindung des „cinematografo infinitamente superiore a quello inventato dai fratelli Lumière“ geglückt, mit dem er uns die 6 Personen direkt vor die Augen bringen konnte. Es muß sich nach wie vor in der Novelle der *parola scritta*, auf dem Theater gar der *parola scritta* und deren nachfolgender Interpretation durch die von ihm selbst als verfälschend gebrandmarkten Schauspieler bedienen. Das wäre freilich nur dann problematisch, wenn es – wie im Verismo – um die tatsächliche Geschichte ginge – die der sechs Personen auf der Bühne oder die des lästigen Doktor Fileno in der Novelle. Aber eben um diese Geschichte geht es Pirandello *nicht*. Er sagt es ja oft genug, daß er beide Geschichten abgelehnt hat: die des Erfinders der *filosofia del lontano* aus vielleicht übertriebener Scheu vor einem Plagiat; die der sechs Personen, weil sie ihm nicht universell genug erscheint. Denn vom Erzählen um des Erzählens willen hält Pirandello nichts, das macht er im Vorwort zu den *Sei personaggi* mehr als deutlich:

Ora bisogna sapere che a me non è mai bastato rappresentare una figura d'uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolare vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla; descrivere un paesaggio per il solo gusto di descriverlo. (MN I, S. 36)

Was dem Verismo also noch genügt haben mag, eine *creatura viva* ebenso lebendig abzubilden, das ist für Pirandello zu wenig; er erlaubt sich eine strenge Selektion unter den von seiner Phantasie vorgeführten Kandidaten, die sich aus seiner „natura piú propriamente filosofica“ ergibt. Freilich heißt das auch nicht, ins andere Extrem zu verfallen, in jene Gegenposition aus Capuanas Argumentation, die dort „espressione di un concetto astratto“ hieß und nun als „macchina, allegoria“ angesprochen wird, die von einem „concetto“ ausginge, um dann dafür eine tote Form zu finden. Diese „arte simbolica“, diesen „simbolismo allegorico“ hasse er schlicht und einfach, erklärt Pirandello. Der Weg muß also umgekehrt gehen: Zuerst die „creatura viva“, deren Schicksal aber so universell bedeutsam erscheint, daß sich daraus „un senso che gli dia valore“ ergibt.

Wir haben also mehrere Interpretationsmöglichkeiten für die Grundsituation von *Tragedia di un personaggio* und *Sei personaggi in cerca d'autore* zur Verfügung: Wir können trotz der Ablehnung des „simbolismo allegorico“ bei der „allegorischen“ Interpretation als Bild des pirandellianischen Schöpfungsprozesses bleiben; wir können die Sonn- tagsordination für autorsuchende Personen, unterstützt durch einige Zeugnisse von

Pirandellos lebhafter Phantasie²⁷, für die getreue Wiedergabe eines realen parapsychologischen Erlebnisses entsprechend der Vision Capuanas nehmen; wir können uns einer der vielen metaphysischen Interpretationen oder Szondis Auslegung als „Spiel von der Unmöglichkeit des Dramas“ anschließen, und wir können das Drama der *personaggi* in der Novelle und auf der Bühne *auch*²⁸ als ironisch-ästhetische Verarbeitung der Überwindung der naturalistischen und postnaturalistischen Theorie Capuanas lesen. In Novelle und Drama sind nämlich zwei Gründe für die Ablehnung einer gleichwohl von „lebenden Figuren“ getragenen Geschichte normiert, die beide gegen die Ästhetik des Verismo gerichtet zu sein scheinen: Pirandello, der „scrittore di natura piu propriamente filosofica“, lehnt auch „creature vive“ ab, wenn sich aus ihrer Geschichte kein universeller Sinn ableiten läßt, die Veristen, „scrittore di natura piu propriamente storica“, hätten die Geschichte wohl „um des Erzählens willen“ erzählt. Und Pirandello, der skeptische Humorist, lehnt Figuren ab, deren behaupteter lebendiger Charakter im Sinne des Verismo sich als Chimäre erweist, weil sie gar nicht die Kraft haben, so zu sein, wie sie sein wollen.

Allerdings lehnt er sie ja nicht wirklich ab, denn er bringt sie trotzdem in der Novelle aufs Papier und in dem Drama auf die Bühne; was er dabei darstellt, ist jedoch nicht *ihre* Geschichte (der es an *senso universale* ermangelte), sondern die *seine*, nämlich die Geschichte der „nicht ohne weiteres auflösbaren Konfliktsituation“ zwischen dem Wunsch und der Unmöglichkeit einer adäquaten Verbindung zwischen Form und Leben²⁹. Da sind die Figuren plötzlich in ihrer Gebrochenheit, in ihrer Fragwürdigkeit erkennbar und humoristisch darstellbar, und da ergibt sich plötzlich auch ein „universeller Sinn“ ihrer Geschichte:

Ed ecco che quel senso universale cercato invano dapprima in quei sei personaggi, ora essi, andati da sé sul palcoscenico, riescono a trovarlo in sé nella concitazione della lotta disperata che ciascuno fa contro l'altro e tutti contro il Capocomico e gli attori che non li comprendono. (MN I, S. 38)

Somit straft Pirandello Capuanas Feststellung Lügen, gegenüber den *creature vive* wäre ein Ungehorsam des Autors unmöglich, wolle dieser nicht aufhören, Autor zu sein: Er bewahrt sich sein Recht auf *disubbidienza*, freilich nicht so absolut, wie zu Beginn des Vorworts in dem lakonischen Satz „E stimavo perciò che non mettesse conto farli vivere“ angedeutet wird. Er kann die Personen zwar nicht mehr vom Leben ausschließen, er läßt sie also auf der Bühne leben, aber er verweigert sich ihnen als Autor; er bringt daher nicht ihr veristisches Eifersuchtsdrama auf die Bühne, sondern das Drama der nur scheinbar „lebendigen“ Figur des Verismo, die ihrem Leben auf der Bühne vergeblich nachläuft, woraus sich eine „situazione umoristica affatto nuova e quanto mai complessa“ ergibt: „un drama che da sé per mezzo dei suoi personaggi spiranti parlanti semoventi, che lo portano e lo soffrono in loro stessi, vuole a ogni costo trovare il modo d'essere rappresentato; e la commedia del vano tentativo di questa realizzazione scenica improvvisa.“ (MN I, S. 38) Genau darin liegt aber auch der wesentliche Unterschied zwischen Pirandellos *personaggi* und den rebellierenden bzw. in die Komposition des Werkes sich einmischenden Figuren bei Cervantes und Unamuno: Bei Pirandello wird eben nicht mehr die Geschichte der Personen erzählt, in die diese immerhin, mit paradoxem Leben begabt, eingreifen könnten; sondern nur mehr die Geschichte des Scheiterns ihrer Geschichte, die zugleich die Geschichte des Scheiterns naturalistisch-veristischer Prämissen ist. Hatte sich aus der Autorlosigkeit und der Forderung nach Lebenswirklichkeit das Postulat der emanzipierten Figur mit Eigenleben ergeben, so zeigt sich sowohl in der Novelle *Tragedia di un personaggio* als auch in den *Sei personaggi* diese emanzipierte Figur, beim Wort genommen, in ihrer ganzen Erbärmlichkeit, in dem tragisch mißlingenden Versuch, eine Form mit Leben zu verbinden, die dem kritischen Blick des Humoristen nicht standhält. Bei den *Sei personaggi* hat Johannes Thomas auf die Ironisierung und wechselseitige

Aufhebung der Figurenkonzeption durch die Sechs hingewiesen³⁰. In der Novelle wird die Ironisierung ebenso deutlich: Pirandello empfiehlt dem aufdringlichen Doktor Fileno, der seine Geschichte als Erfinder der trostspendenden *filosofia del lontano*³¹ in einem Werk gestaltet sehen will, diese Trostphilosophie doch einfach auf die eigene Situation, die Verweigerung der literarischen Existenz durch den allzu strengen Autor, anzuwenden.

Die beiden Postulate der im Verismo wurzelnden Theorie Capuanas, das Verschwinden des Autors und die emanzipierte Person mit Eigenleben sind also der zentrale Gegenstand der Erzählung und des Dramas; das Ergebnis ist hier wie dort eine ästhetische Aufhebung der naturalistischen Theorie in der typischen Haltung des Humoristen: Mitleid und Lachen. Oder, wie es Pirandello ausdrückt:

Ma è mai possibile il compatimento di certe sventure, se non a patto che se ne rida? (NA I, S. 713)

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Michael Rössner, „Zwischen Analyse und Entfremdung. Zur Krise des Naturalismus zwischen Zola und Pirandello“, in: hgg. M. Rössner - B. Wagner, *Aufstieg und Krise der Vernunft*. Festschrift für Hans Hinterhäuser zum 65. Geburtstag, Wien-Graz-Köln 1984, S. 143–156.

² Vgl. *Quaderni di S. Gubbio operatore*, in L. Pirandello, *Tutti i romanzi II (TR II)* (hgg. G. Macchia), Milano (Mondadori), S. 605 ff.

³ Giovanni Verga, „L'amante di Gramigna“, in hgg. Carla Ricciardi, *Verga, Tutte le novelle*, Mailand, 1979, S. 203

⁴ In: L. Capuana, *Studi di letteratura contemporanea*, 2a serie, Catania 1882; dort sind zwei Aufsätze (über *Vita dei campi* von 1880 und über die *Malavoglia* von 1881 zu einem einzigen unter dem Titel „Giovanni Verga“ zusammengefaßt. Mario Pomilio, nach dessen Anthologie: Luigi Capuana, *Verga e D'Annunzio*, Bologna 1972, wir zitieren, hat die beiden Aufsätze wieder getrennt. Zitat in hgg. Pomilio, a.a.O., S. 87.

⁵ Ebda. aus der anderen „Aufsatz-Hälfte“ stammend, S. 80.

⁶ In: *Per L'arte*, Titelaufsatz der gleichnamigen Sammlung, Catania 1885, zit. nach hgg. Pomilio, a.a.O., S. 107.

⁷ Zu Zolas Vitalismus siehe v.a. David Baguley, „Du naturalisme au mythe: l'alchimie du docteur Pascal“, in *Les cahiers naturalistes*, No. 48, Jg. 20/1974, S. 141–163.

⁸ Hgg. Pomilio, a.a.O., S. 112.

⁹ Zu diesem Sprach- und Anschaulichkeitsproblem der modernen Physik siehe z.B. Werner Heisenberg, „Sprache und Wirklichkeit in der modernen Physik“, in *Zwei Vorträge*, Bad Godesberg 1967.

¹⁰ In: *Libri e teatro*, Catania 1892, zit. nach hgg. Pomilio, a.a.O., S. 233

¹¹ „La crisi del romanzo“, in: *Gli ismi contemporanei*, Catania 1898, zit. nach hgg. Pomilio, a.a.O., S. 198 bzw. 197.

¹² Vgl. dazu jüngst D. Ingenschay, *Die „Nackte Maske“. Zur Modernität der „modernistischen“ Figur bei Pirandello*, in: hgg. J. Thomas, *Pirandello-Studien, Akten des I. Paderborner Pirandello-Symposiums*, S. 45–55; weiters H.L. Scheel, *Don Quijote visto da Luigi Pirandello e da Miguel de Unamuno*, in: *Pirandello saggista* (hgg. S. Milioto), Palermo 1982, S. 351–363.

¹³ Siehe dazu neben dem zitierten Aufsatz von Scheel bereits Américo Castro, *Cervantes y Pirandello*, in *Hacia Cervantes*, Madrid, ³ 1967, S. 477–485.

¹⁴ So beschrieben bei D. Ingenschay, a.a.O., S. 53

¹⁵ Hier und in der Folge: „Nuovi ideali d'Arte e di Critica“, in: *Cronache letterarie*, Catania 1899, zit. nach hgg. Walter Mauro, *Capuana. Antologia degli scritti critici*, Bologna 1971, S. 164–166.

¹⁶ Mauro, a.a.O., S. 164 spricht hier in einer Fußnote die Vermutung aus, „il Capuana cerca a questo punto il sussidio dell'analisi freudiana . . .“ was angesichts der 1899 in Sizilien noch kaum anzunehmenden Verbreitung der (ersten) Schriften Freuds in (französischer) Übersetzung wahrscheinlich nur auf „Hörensagen“ beruhen dürfte. Dem entspricht auch der phantastisch-märchenhafte Stil des Abschnitts.

¹⁷ „La Chimera“, in *Cronache letterarie*, Catania 1899, S. 154.

¹⁸ Über die eher einseitige Konzentration vor allem der deutschsprachigen Rezeption auf die *Sei personaggi in cerca d'autore* siehe H.L. Scheel, *Wie steht es mit der Präsenz Luigi Pirandellos auf deutschsprachigen Bühnen nach dem Zweiten Weltkrieg?*, in *Pirandello-Studien*, hgg. J. Thomas, a.a.O., S. 77–93, und J. Thomas, *Aspekte deutscher Pirandello-Rezeption*, ebda., S. 95–105.

¹⁹ Vgl. dazu den *längeren, teilweise nachphilosophischen Exkurs* von Johannes Thomas in dem eben zitierten Artikel.

²⁰ Vgl. dazu G. Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino 1963 und J. Thomas' Beitrag in diesem Band.

²¹ A. Momigliano nennt in seiner *Storia della letteratura italiana*, 8. Aufl., Milano-Messina 1954 unseren Autor zur Gänze einen „verista tormentato“ (S. 619). Diese Klassifikation findet sich auch in zahlreichen anderen Literaturgeschichten.

²² Lucio Lugnani, *Pirandello. Letteratura e teatro*, Firenze 1970 wertet die *Sei personaggi* bereits als *dramma antiverista* und sieht in der Erfindung des personaggio den Schlüssel für die Überwindung des Verismo: „Il trionfo dei *Sei personaggi* è quello del *personaggio* e della sua tragedia sul *carattere* romantico-verista . . .“ (ebda., S. 127). Übrigens hat Pirandello selbst, in einem Interview mit D. Vittorini – auf Deutsch wiedergegeben in hgg. Franz Mennemeier, *der dramtiker pirandello*, Köln 1965, S. 173–186 unter dem Titel *Luigi Pirandello – wie ich ihn sah* – die allerdings wohl auch aus den Zeitumständen der Spätphase (das Interview wurde 1935 geführt) erklärbare Stellungnahme abgegeben: „Ich selbst fühle es, ich stehe am Gegenpol des Naturalismus.“ (ebda., S. 175)

²³ Zitiert im folgenden nach L.P., *Novelle per un anno I*, pref. di Corrado Alvaro, Milano (Mondadori) ¹⁰ 1975 (NA I)

²⁴ Zitiert im folgenden nach: L.P., *Maschere nude I*, hgg. Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano (Mondadori) ⁶ 1975. (MN I)

²⁵ Es sei in Erinnerung gerufen, daß das *sentimento del contrario* in Pirandellos *Umorismo*-Konzept auf dem Weg der *riflessione* auf das *avvertimento del contrario* eines lächerlichen Kontrasts zwischen angestrebtem Idealbild der Person und tatsächlicher Erscheinung folgt. So bietet es eben die Kombination von Lachen und Anteilnahme. (vgl. L.P. *L'umorismo*, in *Saggi, Poesie, Scritti Vari*, (SPSV), hgg. Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano (Mondadori) ⁴ 1977, S. 17–160, u.a. 126 f.

²⁶ Vgl. Romano Luperini, *Il Novecento*, Torino 1981, vol. I, S. 54 ff. u. passim.

²⁷ Siehe dazu den Bericht bei Giudice, a.a.O., S. 336 ff., mit Renovierungsarbeiten beschäftigte Arbeiter wären höchst entsetzt über den gestikulierenden kleinen Mann gewesen, der sich in seinem Arbeitszimmer mit unsichtbaren Personen unterhielt. Giudice kommentiert perplex: „Non si può escludere che Pirandello, nel lungo, esclusivo momento della creazione artistica, soggiacesse, almeno inizialmente, alle prepotenze di una fantasia di tipo arcaica.“

Natürlich haben wir uns hier jeder ernsthaften Erörterung parapsychologischer Erklärungen, u.a. auch des bei Pirandello stets präsenten *spiriti*-Themas (Giudice, a.a.O., S. 23 nennt sie *personaggi in potenza*) einschlagen; eine solche Erörterung mit literaturwissenschaftlichen Mitteln erscheint allerdings kaum zielführend.

²⁸ Dieses *auch* ist wesentlich und soll verhindern, daß man aus meinen Bemerkungen zu Capuana und Pirandello eine Theorie herausdestilliert, die die *Sei personaggi* ausschließlich zur ästhetischen Verdammung des Verismo machen würde; ich will nur Anregungen für eine weitere, mögliche Lesart geben, die jedenfalls nicht weniger für sich hat als die bei J. Thomas (*Zur deutschen Pirandello-Rezeption*, a.a.O.) aufgeführten bisher üblichen.

²⁹ Vgl. J. Thomas, a.a.O., S. 98 und passim. In diesem Sinne interpretiere ich auch D. Ingenschays Satz von der „dem Figurenkonzept immanenten Widersprüchlichkeit und deren Unaufhebbarkeit“ (Ingenschay, a.a.O., S. 49 f.).

³⁰ J. Thomas, a.a.O., S. 96. Gleiches hat Ingenschay, a.a.O., für *Così è (se vi pare)* gezeigt.

³¹ Interessanterweise ist diese *filosofia del lontano* die Verkörperung eines „kopernikanischen Bewußtseins“ – siehe dazu Marianne Kestings Beitrag in diesem Band.