

6

November 1986

ISSN 0171-4996

875-5

# Italienisch

**Zeitschrift  
für italienische  
Sprache und  
Literatur in  
Wissenschaft  
und Unterricht**

**Diesterweg**

# Italienisch

**Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht**

Verbandsorgan des Fachverbandes Italienisch in Wissenschaft und Unterricht,  
herausgegeben in Zusammenarbeit mit der Deutsch-Italienischen Vereinigung e.V.

Geschäftsstelle: Arndtstr. 12, D-6000 Frankfurt am Main 1

Konto des Verbandes: Frankfurter Sparkasse von 1822, Nr. 00 00 337196 (BLZ 500 502 01)

8. Jahrgang – 1986/2

Erscheinungstermine: Mai und November

Herausgeber: Arno Euler, Salvatore A. Sanna

Ständige Mitarbeiter: Gerhard Goebel-Schilling, Manfred Hardt,  
Reinhard Kleszczewski, Žarko Muljačić, Martin Raether

Redaktion: Dagmar Simon, Marina Rotondo

Verlag und Verlag Moritz Diesterweg GmbH & Co.

Anzeigenverwaltung: Hochstraße 29-31, Postfach 110651, D-6000 Frankfurt 1  
Zur Zeit ist Anzeigentarif 2 vom 1. 1. 1982 gültig

Gesamtherstellung: Lux-Druck GmbH, D-6103 Griesheim

Bezugspreise: DM 20,— jährlich, für Studenten und Referendare DM 15,—,  
Einzelheft DM 10,—, zuzüglich Porto.  
Kündigungen müssen 6 Wochen vor Jahresende erfolgen.

Auslieferung: An Mitglieder durch den Fachverband Italienisch bzw. die  
Deutsch-Italienische Vereinigung e.V., an Nichtmitglieder durch den Verlag.

Manuskripteinsendungen und Besprechungsexemplare bitten wir an die Redaktion **Italienisch**,  
Arndtstr. 12, D-6000 Frankfurt am Main 1, Tel: 069/74 67 52, zu richten.

**Beilagenhinweis:** Diesem Heft liegt ein Prospekt des Verlages M. Diesterweg, Frankfurt, bei.

## Inhalt

Editorial: «Kulturelle Wiederaufbereitung» .....	1
<b>Beiträge zur Literatur, Linguistik und Landeskunde</b>	
Giuseppe Petronio, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: Pirandello 1904 .....	2
Enzo Lauretta, <i>Pirandello poeta a Bonn</i> .....	16
Michael Rössner, <i>Auf der Suche nach Pirandello. Zur deutschen Pirandello-Rezeption.</i>	22
Konrad Schoell, <i>Pirandello und die Avantgarde</i> .....	40
Joseph A. Barber, <i>Lorenzo Valla e la critica attributiva: Analisi della «Deciamatio» umanistica contro la «Donazione di Costantino»</i> .....	56
Ulrich Schulz-Buschhaus, <i>Aspekte eines Happy-Ending – Über das XII. Kapitel von Calvino «Se una notte d'inverno un viaggiatore»</i> .....	68
Gerhard Goebel-Schilling, <i>Italo Calvino ovvero il cannocchiale aristotelico</i> .....	82
<b>Zur Praxis des Italienischunterrichts</b>	
Fritz Nies, <i>Italienisch und Italianistik in der Bundesrepublik:</i>	
<i>Zwischenbilanz und Perspektiven</i> .....	89
Pierangela Diadori, <i>Riferimenti culturali nella pubblicità italiana</i> .....	98
<b>Sprachecke Italienisch: bancomat</b> (Wolfgang Schweickard) .....	106
<b>Buchbesprechungen</b>	
Aja Tauschinsky/Ute Kraus Leichert, <i>Italien: Bibliographie der deutsch-sprachigen sozialwissenschaftlichen Monographien und Zeitschriften-Artikel 1945–1984</i> (G. Näther)	108
Heinz Willi Wittschier, <i>Die italienische Literatur</i> (Arno Euler) .....	112
Christoph Schwarze (Hg.), <i>Bausteine für eine italienische Grammatik</i> (W. Schweickard)	118
Sabino Acquaviva, <i>La Corsica. Storia di un genocidio</i> (Žarko Muljačić) .....	120
<b>Kurzrezensionen</b> .....	123
<b>Informazione bibliografica per l'insegnante d'italiano</b> .....	129
<b>Italienische Belletristik in deutscher Übersetzung 1985</b> (Arnold Maurer) .....	133
<b>Italienische Themen an den Hochschulen der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz im WS 1986/87</b> (Ingrid Westerhoff) .....	138
<b>Mitteilungen</b> .....	159

## Auf der Suche nach Pirandello

### Zur deutschen Pirandello-Rezeption der ersten Stunde anhand unveröffentlichter Regiebücher von Karlheinz Martin/Rudolf Beer und Max Reinhardt

Pirandello ist – wie ich meine unverdientermaßen – für uns bis heute im wesentlichen der Autor eines einzigen Werkes geblieben: *Sechs Personen suchen einen Autor*, in Szondis Interpretation das Spiel von der Unmöglichkeit des Dramas, hat seinen Ruhm im deutschen Sprachraum begründet und ist, sieht man von vorübergehenden Pirandello-Moden wie jener der Periode 1925–30 ab, das einzige Werk des sizilianischen Autors geblieben, das sich eines ununterbrochenen Interesses beim deutschen Publikum erfreuen durfte. Zumindest war die Reclam-Ausgabe der *Sechs Personen* immer wieder einige Jahre hindurch sein einziges in deutscher Sprache erhältliches Werk, und auch Hans-Ludwig Scheels Bilanz der deutschen Nachkriegsaufführungen zeigt das Stück von den autorsuchenden Personen mit 58 Inszenierungen als einziges Werk, das mit einer gewissen Kontinuität auf deutschen Bühnen auftaucht<sup>1</sup>.

Das deutsche Pirandello-Bild ist daher, soweit es überhaupt existiert, vor allen Dingen von zwei Faktoren geprägt: von einer sich von Max Reinhardt herleitenden Inszenierungstradition der *Sechs Personen* und von Peter Szondis These vom notwendigen Scheitern des Dramenautors Pirandello. Das hat Johannes Thomas schon vor vier Jahren auf der Gründungstagung des Deutschen Pirandello-Zentrums festgestellt<sup>2</sup>: es wäre vermessen zu behaupten, trotz der seitdem allmählich in Gang gekommenen Edition des Erzählers Pirandello in deutscher Übersetzung hätte sich daran in der Zwischenzeit Wesentliches geändert. Thomas hat es an derselben Stelle auch unternommen, Szondis These von der notwendigen Selbstaufhebung des Dramas zu kritisieren; ich will heute versuchen, ausgehend von den Regiebüchern der deutschsprachigen Erstaufführung 1924 in Wien sowie von Reinhardts Inszenierungen der *Sechs Personen* in Berlin (1924) und Wien (1934) das Bild Pirandellos, das uns die genannte Inszenierungstradition vermittelt hat, in Frage zu stellen. Das Drama dieses Mißverständnisses hat drei Akte, die ich nun in aller Kürze skizzieren möchte: erstens die fehlerhafte Übersetzung, zweitens die schwankhafte Boulevardisierung des Wiener Raimundtheaters, drittens die kunstvolle Barockisierung durch Max Reinhardt.

Das Jahr, in dem die *Sechs Personen* die deutschsprachigen Bühnen eroberten, ist also 1924: 3 Jahre nach dem römischen Theaterskandal der Uraufführung, nachdem in der Zwischenzeit Aufführungen in Mailand und vor allem die berühmte Pitoëff-Inszenierung in der Spielzeit 1922/23 in Paris Pirandello weltbekannt gemacht hatten. Offenbar in Anbetracht dieser „Verspätung“ brachte der Verlag Felix Blochs Erben in Berlin 1924 eine in aller Eile von einem ungenannten Übersetzer (Feist? Emma Hecht? Margit Veczi?)<sup>3</sup> angefertigte Übersetzung heraus. Vergleicht man diese Übersetzung mit dem Original, so ist freilich zu beachten, daß auch Pirandello selbst sein Stück zwischen 1921 und der 4. („durchgesehenen und korrigierten sowie mit einem Vorwort versehenen“) Auflage 1925 (die auch der neueren deutschen Übersetzung (1959) von Georg Richert, erschienen bei Reclam/Stuttgart, zugrundeliegt) noch geringfügig verändert hat. Aber

auch an Pirandellos Version von 1921 hat der ungenannte deutsche Übersetzer von 1924 bereits gewisse Veränderungen vorgenommen. Im folgenden werden daher nachstehende Texte des Stückes verglichen:

Text 1\*: *Sei personaggi in cerca d'autore*, Ausgabe Bemporad (Florenz) 1921.

Text 2\*: *Sechs Personen suchen einen Autor*, Berlin (Felix Blochs Erben), 1924 – ohne Übersetzernennung.

Text 3\*: Regiebuch der deutschsprachigen Erstaufführung vom 4. April 1924 im Raimundtheater unter der Regie von Karlheinz Martin und Rudolf Beer<sup>4</sup>.

Text 4\*: Reinhardts Regiebuch, datiert mit 17.10.1924, bestehend aus 152 DIN-A4-Blättern, auf denen teils die Seiten von 2\* aufgeklebt sind, teils bloß von Reinhardt stammende Textstellen und Regiebemerkungen handschriftlich eingetragen sind, sowie 4 kleineren Beiblättern; das ganze später übertragen in ein Typoskript (4\*T)<sup>5</sup>.

Text 5\*: *Sei personaggi in cerca d'autore* in der Version des Autors von 1925 nach der Ausgabe: L.P., *Maschere nude I*, Milano (Mondadori) 1958.

Text 6\*: Reinhardts Regiebuch der zweiten wichtigen Inszenierung von 1934 im Wiener Theater in der Josefstadt, bestehend aus 164 DIN-A4-Seiten Typoskript mit handschriftlichen Notizen Reinhardts, datiert mit 27. Februar 1934 (1. Seite) bzw. 6. März 1934 (letzte Seite).

## 1. Akt: Die Übersetzung von 1924

Zunächst also zum ersten Akt des Dramas: der Übersetzung von 1924, die, wie gesagt, bereits gewaltige Änderungen gegenüber dem Original enthält. Das beginnt mit einfachen Übersetzungsfehlern bzw. -ungenauigkeiten, wie z.B. bei einer Textstelle des Vaters, die im Original (ich übersetze möglichst wortgetreu) wie folgt lautet:

«IL PADRE. Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzarsi di fare il contrario; cioè, di crearne di verosimili, perché pajano vere. Ma mi permetta di farle osservare che, se pazzia è, questa è pur l'unica ragione del loro mestiere.»

„DER VATER. Ich meine, man kann es wirklich eine Verrücktheit nennen, mein Herr, wenn man sich bemüht, das Gegenteil zu tun: das heißt, wahrscheinliche [Absurditäten] zu erfinden, damit sie wahr erscheinen. Aber gestatten Sie mir die Bemerkung: Wenn das auch eine Verrücktheit sein mag, so ist es doch der einzige Seinsgrund ihres Berufes.“ (Text 1\*, S. 16, Übersetzung M.R.)

In Text 2\* wird aus dem letzten Satz des eben zitierten Abschnitts:

„...erlauben Sie mir noch die Bemerkung: Wenn es überhaupt einen Irrsinn gibt, ist es der, Ihrem Beruf anzugehören.“ (2\*, S. 11)

Das ist sicherlich nicht dasselbe, und verdeckt außerdem einen der vielen Fälle, in denen die Kommunikation zwischen den Personen und dem (bei Pirandello ja viel weniger feinfühligem) Theaterdirektor mißlingt. Aber die Korrekturen, die der Übersetzer angebracht hat, sind noch viel wesentlicher als solche Schnitzer. Zunächst einmal sei von den Weglassungen die Rede: diese betreffen vor allen Dingen die philosophischen Argumentationen des Vaters, in denen die pirandellianischen Leit motive der Zeit zwischen 1910

und 1925 auftauchen: So ist der ganze Absatz ausgelassen, in dem auf S. 33 (1\*) der Vater die Sprachkrise beschreibt, die zu einem Auseinanderfallen der Wörter und der Dinge geführt hat (2\*, S. 19); auf Seite 24 (2\*) fehlt der im Italienischen bereits zu den „Geflügelten Wörtern“ zählende Satz «Un fatto è come un sacco, veda, che vuoto non si regge.» („Eine Tat ist wie ein Sack, sehen Sie, leer kann sie nicht aufrecht stehen“, 1\*, S. 45) und die darauffolgende Erörterung über die Kontextgebundenheit von Handlungen; schließlich ist die zentrale Überlegung des Vaters zur Zersplitterung des Subjekts auf S. 48 (1\*), die schon auf *Uno, nessuno e centomila* vorausweist, in 2\*–24 bis zur Unkenntlichkeit gekürzt, wobei Sätze unter den Tisch fallen wie «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...» – „Jeder von uns glaubt, er wäre ‚einer‘, aber das ist nicht wahr: er ist ‚viele‘, mein Herr, so ‚viele‘, wie all die in uns angelegten Seinsmöglichkeiten.“

Diese Beispiele mögen genügen, die Tendenz der Auslassungen zu dokumentieren. Sie gipfeln übrigens darin, daß auch die Erklärung des Vaters (1\*, S. 87) für die Tatsache gestrichen wird, daß Madame Pace ursprünglich nicht bei den Sechs dabei sein kann (weil sie eben nicht mit der Mutter zusammentreffen darf, ohne daß das Drama vorweggenommen wird). Wenigstens diese Passage hätte doch – selbst wenn man des Vaters philosophische Überlegungen als pure Digressionen betrachtet – als für die Handlung wesentlich erkannt werden sollen.

Auf der anderen Seite greift der Übersetzer auch bisweilen zur Feder, um etwas hinzuzufügen, was bei Pirandello nicht steht und auch im Kontext des Originals keinen Sinn ergäbe. So läßt er zu Beginn, als die Personen eben nach Leben verlangt haben, den Vater sagen:

„Nein! Wir können nicht mehr warten, wir wollen nicht mehr warten! Zehn, zwanzig, dreißig Jahre müßten wir sonst warten, bis unser Leben und unser Schicksal sich vollenden würde.

DIREKTOR: Müssen das nicht die meisten Menschen?

VATER: Ja, aber von uns kann das niemand verlangen.“ (2\*, S. 14)

Worauf diese Einfügung hinauswill, ist nicht ganz einfach zu erraten. Sie scheint anzudeuten, daß wie Max Reinhardt auch schon dem Übersetzer ein – wenngleich viel oberflächlicheres – „Welttheater“-Konzept vorschwebte, in dem die Personen als Allegorien des Menschen auftreten, dessen Probleme sich ja nach der angegebenen Zahl von Jahren durch den biologischen Tod von selbst lösen, während das bei Kunstfiguren nicht der Fall zu sein pflegt. Andererseits pochen die *Sechs Personen* (in auch in dieser Übersetzung nicht gestrichenen Stellen) anderswo eben auf ihre Unsterblichkeit, die sie vor den Menschen auszeichnet, so daß sich eine gewisse Inkonsequenz ergibt, die sich vielleicht – wie so manches andere – durch die in großer Eile angefertigte Übertragung erklären läßt.

Interessant ist jedenfalls, daß Reinhardt, der sonst mit Strichen nicht eben zimperlich ist, die hinzugefügten Passagen nicht streicht, sondern sogar noch ausbaut. Dies und die Tatsache, daß den Auslassungen des Übersetzers gerade die philosophischen Ausritte des Vaters zum Opfer fielen, die ohnedies nicht in Reinhardts Konzept paßten, wie wir später sehen werden, könnte sogar auf eine Zusammenarbeit zwischen dem Übersetzer und

Reinhardt hindeuten; dagegen spricht freilich, daß schon im April im Wiener Raimundtheater dieselbe Übersetzung verwendet worden war – und dort hatte man sich trotz aller Hinzufügungen noch genauer an ihren vorliegenden Wortlaut gehalten<sup>6</sup>.

Es zeigt sich somit, daß die Übersetzung an und für sich bereits Züge einer Bearbeitung trägt, wobei pirandellianische Philosopheme nach Möglichkeit eliminiert oder gekürzt und stattdessen kleinere Textstückchen eingefügt werden, die dazu tendieren, den *Sechs Personen* Symbolcharakter für das menschliche Dasein schlechthin zu verleihen.

## 2. Akt: Die Schwank-Version des Raimund-Theaters

Damit kommen wir zum zweiten Akt des Dramas: Seltsamerweise war es gerade das Wiener Raimundtheater, nicht gerade eine der ersten Bühnen der Stadt, aber damals ein auf Expressionisten spezialisiertes Haus, das die deutschsprachige Erstaufführung des Stückes herausbrachte. Die Inszenierung am Raimundtheater unter der Regie von Karlheinz Martin und Rudolf Beer<sup>7</sup>, der als Direktor des Hauses auch die Rolle des Direktors spielte, übernahm zwar über weite Strecken den Text der Übersetzung getreu, scheint das Stück aber doch ganz anders aufgefaßt zu haben: man sah darin offensichtlich in erster Linie eine Selbstpersiflage des Theaters, eine tragikomische Demaskierung der Schmiere in der Art des von Curt Goetz bearbeiteten Schwanks *Der Raub der Sabinerinnen* und widmete demgemäß besonderes Augenmerk den bei Pirandello nur notdürftig in Regieanweisungen skizzierten Szenen zwischen den Schauspielern, dem technischen Personal und dem Direktor, vor allem zu Beginn vor dem Auftritt der Sechs Personen. Was bei Pirandello ganze sechs Seiten einnimmt, verteilt sich im Regiebuch des Raimundtheaters auf 24, und man könnte nicht sagen, daß die meist eher müden Witzchen eine solche Aufblähung rechtfertigen würden: der Direktor wird wie später bei Reinhardt mit einem Tick versehen („er hat den Zitaterich“, heißt es da), der Souffleur hat einen Sprachfehler, der Inspizient hinkt. Als repräsentatives Beispiel für das Feuerwerk der Komik, das hier anscheinend präsentiert werden sollte, sei ein kurzer Dialog Souffleur/Direktor wiedergegeben:

„SOUFFLEUR. Verzeihung, es zieht hier so furchbar, kann ich nicht meinen Kasten zudecken?

DIREKTOR. Ja, decken Sie zu, Ihr Kasten ist ohnehin das einzige in dem Theater, was zieht.“ (3\*, S. 19)

Zudem hatte man offensichtlich das Bedürfnis, das Stück – wie es Pirandello ja etwa bei *Ciascuno a suo modo* auch ausdrücklich verlangt hat – den lokalen Verhältnissen anzupassen. Bekanntlich proben die Schauspieler in den *Sechs Personen* eigentlich Pirandellos *Gioco delle parti*. Da in Wien damals kein Mensch Pirandello kannte – wie wir noch später sehen werden –, schien das den Regisseuren offensichtlich zu wenig komisch und man entschloß sich zu der – so weit ich sehe – ersten Gleichsetzung Pirandellos mit dem deutschen Expressionismus, die in der heutigen Kritik geradezu Mode geworden ist<sup>8</sup>: Die Truppe sollte nicht Pirandello, sondern Georg Kaisers *Kolportage* proben, wobei Kaiser infolgedessen auch das Opfer von Pirandellos ironischer Selbstbeschimpfung wurde. Ja, die Regisseure des Abends fügten noch einiges hinzu, etwa, indem sie den Direktor scherzhaft einen Monarchisten heißen ließen, weil er „einen Kaiser nach dem anderen“ spiele. Als in diese fröhliche Atmosphäre die vom Autor abge-

wiesenen Personen platzen, erwartet sich das Publikum natürlich eine weitere Steigerung der Komik und wird ein wenig enttäuscht, freilich nicht lange; denn nach einem möglichst gekürzten ersten Akt läßt der Direktor die Schauspieler, während er sich mit den autorlosen Figuren in sein Büro zurückzieht, unter der Leitung eines Kollegen Schillers *Räuber* probieren, was wieder Anlaß zu heiteren Verwicklungen gibt, die in einem todsicheren Komödientrick gipfeln: der Inspizient bekommt eine Ohrfeige und kommentiert: „Alle Watschen in dem Theater krieg’ ich!“ (3\*, S. 55).

Die Tendenz des ersten Aktes bleibt in der Folge im wesentlichen erhalten: Kürzungen bei den Szenen der Sechs Personen stehen mit Gags gespickte Einschübe von Schauspielerszenen gegenüber. So wird etwa die Szene, in der die Schauspieler erstmals die Begegnung im Hinterzimmer von Madame Pace proben, von fünf auf elf Seiten ausgedehnt, ohne daß sie wirklich stattfände: vor lauter komischen Verwicklungen zwischen Inspizient, Souffleur, Schauspieler und Direktor gelangt das Geschehen nie über den Auftritt des Vater-Darstellers hinaus. Daher gibt es auch keine wirkliche Auseinandersetzung zwischen Schauspielern und Personen, weil die Sechs Personen angesichts der Unfähigkeit der Schmierentruppe, mit der Szene zum Ende zu kommen, einfach wieder einspringen und den Akt in aller Eile zu seinem durch den aus Versehen fallenden Vorhang prozoozierten Ende bringen.

Im dritten Akt, der den Herren Martin und Beer offensichtlich ebensowenig gefiel wie Max Reinhardt, dürfen die Schauspieler dann den Spieß umkehren. Nach einem Beginn, in dem die Übersetzung (2\*) genau reproduziert wird und daher wenigstens teilweise die Auseinandersetzungen Vater-Direktor über die Wirklichkeit von Menschen und Kunstfiguren stattfinden, fügt das Team Martin-Beer einen neuen Schluß an: Die Schauspieler dürfen, weil der Sohn sich mitzumachen weigert, einspringen und improvisieren das Drama (in dem die beiden kleinen Kinder nicht mehr zu Tode kommen) zu einem enthüllenden Ende: Die Darsteller von Sohn und Schwiegertochter gestehen einander ihre heimliche Liebe. Die *Sechs Personen*, die sich bei Pirandello schon in der genauen Reproduktion ihrer Worte durch die Schauspieler nicht wiedererkennen konnten, sind mit dieser Interpretation seltsamerweise durchaus einverstanden: „Heiliger Gott! So sind wir!“, flüstert die Stieftochter (3\*, S. III/18). Ehe aber in diesem analytischen Schluß zuviel Pathos auftaucht, schließt das Drama in der gewohnt humorvollen Weise, indem der Portier des Theaters die Zuschauer – nun wieder frei nach Pirandello – zum Gehen auffordert:

„THEATERPORTIER. Also bitte gehns, gehns. Machens mir doch keine Unannehmlichkeiten.“ (3\*, S. III/21).

Selbst nach dieser gedrängten Darstellung wird es wohl niemanden verwundern, daß die Reaktion der Kritiker von einer etwas verzerrten Rezeption des Werkes Zeugnis ablegt. So finden sich in den zeitgenössischen Rezensionen Urteile wie: „Es bleibt haften: Spaß und Entblößung des jeweiligen schönen Scheins szenischer Zeugung. Ins wirklich Bedeutsamere, Bedeutendere führt nichts.“ *Wiener Mittagszeitung*, 5.4.1924, S. 2, gez. L.U.) oder gar die folgende Gesamtdarstellung:

„Diese Grotteske ist sehr witzig und die Aktualität ihres Witzes wird viel belacht. Zuweilen machen sich Längen bemerkbar, die jedoch nicht allzu störend wirken.

Und wenn zum Schluß der Direktor das das Haus füllende Publikum hinauswirft, erreicht der Jux seinen Höhepunkt und lachend entfernen sich die Hinausgeworfenen.“ (*Neuigkeits-Welt-Blatt*, 6.4.1924, gez. „treu“)

Und selbst dann, wenn dem Stück einmal mehr als Unterhaltungswert zugebilligt wird, dann sucht der Kritiker mit dem seltsamen Pseudonym „I-ch“ den tieferen Sinn eben in der abgelehnten Geschichte der *Sechs Personen*:

„Worin sie / ‚die Grotteske‘ / über den Rahmen eines gelungenen Ulks hinausgeht, ist eben jene Tragödie, die da in ein, zwei kurzen Szenen angeschlagen wird. (...) Das junge Mädchen, das von einer Kupplerin (...) auf erpresserische Weise gezwungen wird, zur Dirne zu werden und gleich in ihrem ersten Besucher ihren Stiefvater wiedererkennt. *Leider wird dieses Motiv wieder fallen gelassen*. Aber schon dafür, es einmal aufgegriffen zu haben, es laut als ewige Tragödie der Armut ins Gewissen der Menschheit geschrien zu haben, gebührt dem Verfasser unser Dank.“ (*Deutschösterreichische Tages-Zeitung*, 6.4.1924, S. 4, Hervorhebung von mir, M.R.)

Darüber hinaus zeigt der Pressespiegel leider das provinzielle Niveau eines Teils der Wiener Kritik, der der Name Pirandello offenbar so wenig ein Begriff war, daß er manchmal als «Pirandelli» betitelt, manchmal mit falschen Biographien („hat gelegentlich die ärztliche Praxis ausgeübt“, *Arbeiter-Zeitung*) und seltsamen Epitheta versehen wird („ein vorhandener Südtiroler“, *Illustriertes Wiener Extrablatt*), ja von mehreren Kritikern sogar überhaupt für ein Pseudonym gehalten wurde. Aus heutiger Sicht unfreiwillig komisch wirkt etwa die um überlegenen Sarkasmus bemühte Hintergrundinformation des Herrn „treu“ in der bereits zitierten Kritik des *Neuigkeits-Welt-Blatts*:

„Dieser Pirandello ist ein verdächtiger Gesello. Er scheint an den Gewässern des Alserbaches mehr als an denen des Tiber und Arno zu Hause zu sein, denn sein Stück ist wienerisch durch und durch. Eingeweihte flüsterten denn auch bei der gestrigen Premiere einen Namen, der mit P anfängt und mit ‚olgar‘ endigt, vielleicht heißt das auf italienisch Pirandello.“

Und noch am 20.4.1924, sechzehn Tage nach der Premiere, war die kollektive Mystifikation offensichtlich nicht zur Gänze aufgeklärt:

„Im Hause ging es von Mund zu Mund, daß dieser Pirandello eigentlich Polgar hieße, bis dato [16 Tage später!] hat man aber noch von keiner Bestätigung dieses Gerüchts gehört. Schließlich ist es auch gleichgültig, wie der Autor heißt, wenn das Stück nur gut ist, was man in diesem Falle ruhig behaupten kann.“

Vox populi, vox Dei... es scheint dem heutigen Italianisten bei dem Studium der Regiebücher der Zwischenkriegszeit bisweilen, als hätten sich diese Gleichgültigkeit gegenüber dem Autor auch jene Leute zu eigen gemacht, die sehr wohl wußten, daß er Pirandello hieß.

Die Ehre der Wiener Kritik rettet einzig der bekannte Feuilletonist Anton Kuh, dem anscheinend nicht nur Pirandello ein Begriff war, sondern auch das Original (wenigstens die ursprüngliche Übersetzung) bekannt gewesen sein dürfte, denn er zeigt einige Abwei-

chungen (vor allem den geänderten Schluß) auf und kommt so zu dem vernichtenden Urteil:

„Das Raimund-Theater (...) bediente sich Pirandellos Komödie als Stehgreifgerüst, statt ihr als solches zu dienen. (...) Eine Glanzleistung des Regisseurs gegen den Dichter.“ (*Die Stunde*, Wien, 6.4.1924, S. 6)

Die Wiener Aufführung von 1924 fand so zwar freundliche Aufnahme eines offensichtlich auf Boulevard eingestellten Publikums, dürfte aber in Österreich den Autor nicht eben populär gemacht haben. Immerhin haben „Pirandello selbst wie auch seine Übersetzerin gegen die Wiener Aufführung protestiert“, wie wir aus Oscar Búdels Überblick über „Pirandellos Wirkung in Deutschland“<sup>9</sup> wissen. Einen bleibenderen Eindruck hinterließ das Stück wohl erst, als Max Reinhardt 1934 am Theater in der Josefstadt sein Regiekonzept der Berliner Aufführung vom Dezember 1924 in eine Neuinszenierung umsetzte.

### 3. Akt: Reinhardts Inszenierungen

Und damit sind wir beim dritten Akt des Rezeptions-Dramas: der Berliner Inszenierung, die am 30. Dezember 1924 Premiere hatte. Acht Monate nach dem Wiener Versuch und mehreren deutschen Inszenierungen von Frankfurt a. d. Oder bis Frankfurt am Main entschloß sich Max Reinhardt zu seiner ersten Inszenierung des Dramas. Er hatte damals seit vier Jahren die Leitung der Berliner Bühnen abgegeben und befand sich auf „Wanderschaft“, inszenierte in den verschiedensten deutschen Städten und hatte sich in Österreich bei dem Aufbau der Salzburger Festspiele und der Neugründung des ebenfalls 1924 eröffneten Theaters in der Josefstadt engagiert. Vor allem aber sind die Jahre 1920–1926 die Zeit seiner intensivsten Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal, die eben in dem gemeinsamen Projekt der Salzburger Festspiele gipfelt, bei denen Reinhardt unter anderem die Uraufführungen von Hofmannsthals *Jedermann* und seinem *Großen Salzburger Welttheater* (1922) inszenierte. Dieses nach Calderónschem Muster gebaute Stück spiegelte die Idee Hofmannsthals wieder, die europäische und insbesondere deutsche Kultur solle sich durch eine Rückbesinnung auf das österreichisch- bzw. süddeutsch-barocke Erbe der christlichen Literatur erneuern. Daß Reinhardt – wenigstens in dieser Periode – ganz ähnliche Gedanken vertrat, zeigt eine Äußerung aus dem Jahr der Pirandello-Inszenierung 1924: „Die Kirche, insbesondere die katholische Kirche, ist die wahre Wiege unseres modernen Theaters“<sup>10</sup>.“ Von daher erklärt sich wohl auch der Rückgriff auf Calderón, dessen *Dame Kobold* Reinhardt ebenfalls in Hofmannsthalscher Bearbeitung 1922 in Wien herausbrachte und dessen *Großes Welttheater* noch seine letzte Berliner Inszenierung im Jahr von Hitlers Machtergreifung werden sollte.

Das Grundmuster des *Großen Welttheaters* besteht in der allegorischen Gleichsetzung von Bühne und Welt, von Menschen mit vorübergehenden Rollen und schließlich des „Autors“, der im spanischen *Siglo de oro* eigentlich mehr Impresario und Regisseur als Stückeschreiber ist, mit Gott. Trotz aller demiurgischen Qualitäten, die auch dem pirandellianischen Autor aus der Tatsache zu erwachsen scheinen, daß seine Figuren offensichtlich außerhalb seiner Phantasie leben können, wenn er sie einmal geschaffen hat, ist das etwas grundlegend anderes als die Vermischung von Kunst und Wirklichkeit in den

*Sechs Personen*. Aber Reinhardt faßte Pirandellos Stück, das er wahrscheinlich nur in der bereits kommentierten Übersetzung kannte, offensichtlich als eine moderne Parabel ähnlichen Inhalts auf: Auch in einer Welt, in der das feste Bezugssystem der barocken christlichen Allegorie zerbrochen ist, kann die Vermischung von Kunst und Wirklichkeit noch zu einer Infragestellung des diesseitigen Absolutheitsanspruchs führen.

Die Voraussetzungen für die Präsentation des neuen Stückes waren in Berlin schon wesentlich besser als bei der Wiener Erstaufführung. Dem Publikum der Stadt war Pirandello, wenn auch in kleinerem Rahmen, bereits in der vorhergehenden Spielzeit mit einer Aufführung von *So ist es – ist es so?* vorgestellt worden, und in den Berliner Zeitungen erschienen nicht zufällig zum Zeitpunkt der Premiere Novellen Pirandellos, die ihn auch als Erzähler bekannt machten. Es war wohl einiges von den Schlagworten „Sein und Schein“ bzw. „Leben und Form“ im Umlauf, mit denen man Pirandellos Werk in der Nachfolge Tilghers zu etikettieren pflegte, und man konnte sich also von der Interpretation eines solchen Autors durch Max Reinhardt, dem als Regisseur ähnliche Etiketten anhängen, einiges versprechen. Tatsächlich wurde die Inszenierung zu einem Theaterereignis und brachte es auf nicht weniger als 131 Aufführungen<sup>11</sup>. Und wenngleich sich wenigstens einige Kritiker der Tatsache bewußt gewesen zu sein scheinen, daß sie – um es vorsichtig zu sagen – nicht nur Pirandellos Text gesehen hatten (Rudolf Pechel von der *Deutschen Rundschau* bezeichnete Reinhardt sogar als den Dichter des Abends<sup>12</sup>), prägte diese erfolgreiche Aufführung, die eine regelrechte Pirandello-Mode auslöste, durch ihre Beispielwirkung das Pirandello-Bild in deutschen Landen bis in unsere Tage: Johannes Thomas hat gezeigt, wie auch eine „absurde“ Auslegung der *Sechs Personen* aus 1981 noch Reinhardts Konzept verpflichtet ist<sup>13</sup>; und ein im wesentlichen auf Reinhardts Bearbeitung beruhendes Textbuch lag noch im Jahr 1978 einer Inszenierung im Wiener Theater in der Josefstadt zugrunde.

Ein Vergleich zwischen Reinhardts Regiebuch aus 1924, das als verschollen galt, obwohl die ersten Seiten davon noch in einem Band „Ausgewählter Schriften“ Reinhardts von 1963 abgedruckt waren, und dem Pirandelloschen Original soll zeigen, inwieweit die erwähnte Prägung des deutschen Pirandello-Bildes durch die Interpretation Reinhardts zu einer Verzerrung geführt hat, die man heute, 50 Jahre nach dem Tod Pirandellos, allmählich korrigieren sollte.

Schon bei der Besprechung der Übersetzung konnten wir feststellen, daß die dort eingefügten Textpassagen dazu tendieren, den *Sechs Personen* Symbolcharakter für das menschliche Dasein schlechthin zu verleihen.

In eine ähnliche Richtung ging auch Reinhardts Bearbeitung. Man hat in der Reinhardt-Literatur bisweilen darauf hingewiesen, daß besonders der Anfang, d.h. die Schauspieler-Direktor-Szenen vor dem Auftritt der Sechs, die schon am Wiener Raimundtheater unproportional ausgedehnt worden waren, die eigenständige Leistung des Regisseurs Reinhardt darstelle:

„Hier konnte Reinhardt ‚spielend‘ dichten und mit seinen Akteuren ein Spiel entwickeln, das weit über den Text des Dramatikers hinausging. Die ganze Einleitung, die uns einen Blick auf Bühne und Schauspieler kurz vor Probenbeginn freigibt, ist Reinhardts Erfindung und ein Kabarettstückchen, wie er deren viele damals für Schall und Rauch geschrieben hatte“<sup>14</sup>.

Freilich ist diese Veränderung wohl nicht als wesentlicher Verstoß gegen die Autorenintention zu werten. Pirandello hat, wie erwähnt, in zahlreichen Regieanweisungen Bemerkungen der Schauspieler nur skizziert, und es ist geradezu selbstverständlich, daß diese Andeutungen von dem jeweiligen Regisseur ausgefüllt werden konnten, selbst wenn dadurch der Humor manchmal ins „Kabarettistische“ abgleiten sollte. Die Gefahr, daß das Stück wie in Wien als Boulevardkomödie aufgefaßt würde, bestand in Berlin wohl nie. Zudem wurde die Komik der Schauspielerszenen mehr als ausbalanciert durch die symbolische Überhöhung der *Sechs Personen*, zwischen deren tragischer Welt und der Welt des Satyrspiels der Schauspieler der von Max Pallenberg „mit vollendeter Meisterschaft gespielt“<sup>15</sup> Direktor zu vermitteln hatte. Zwar versah auch Reinhardt ihn mit einem Tick (dem ständig wiederholten „Beispiellos!“), aber im Unterschied zu der lächerlichen Figur der Wiener Inszenierung gestaltete er ihn zu einem Besessenen des Theaters, der selbst noch, wenn er mit Bart und Brille ein junges Mädchen markiert, trotz aller äußerlichen Komik zu ergreifen vermag, wie Reinhardt in einer Regieanweisung ausführte:

„Nun senkt er langsam den Kopf, beginnt lautlos in sich hinein zu weinen, bricht zusammen, sodaß die groteske Erscheinung mit Bart, Brille und Damenhut plötzlich alle Komik verliert.“ (4\*T, S. 62).

Damit wird der Direktor, der bei Pirandello nur eine wichtige Nebenrolle gegenüber Vater und Stieftochter darstellt, zur eigentlichen Zentralfigur des Dramas, freilich ohne daß man im 1. Akt schon das Gefühl hätte, Reinhardt hätte bei aller Freiheit gegenüber dem (ohnedies durch die Übersetzung verfälschten) Text die Intention des Autors verzerrt. Daran ändert auch nichts, daß in der Berliner Aufführung das probierte Stück wieder durch ein anderes, freilich wenigstens einen anderen Pirandello, ersetzt wurde. Statt *Il giuoco delle parti* proben die Berliner Schauspieler *Il piacere dell'onestà*, was vielleicht damit zusammenhängt, daß dieses Stück in derselben Spielzeit wirklich an Reinhardts Berliner Bühnen unter Gerners Regie herauskam. Die allgemeine Tendenz der Reinhardtschen Änderungen in diesem ersten Akt geht ansonsten dahin, die Auseinandersetzungen Direktor/Vater auszubauen, was gegen Aktende zu einer gegenüber Pirandello völlig neuen Definition der Autorsuche führt:

„VATER. Herr Direktor, Sie können unser Schicksal sein. Versagen Sie sich nicht, helfen Sie uns. Erlösen Sie uns aus der furchtbaren Verstrickung, in der wir stecken. Schaffen Sie uns einen Ausgang, und wenn er noch so tragisch wäre. Bringen Sie uns nur zu *Ende!*

DIREKTOR. (...) Sie wünschen sich wirklich ein Ende? Aber dann hört doch Ihr Leben auf, an dem Sie so leidenschaftlich hängen!

VATER. (schamhaft lächelnd) Oh, wir können morgen und immer wieder auf-  
erstehen!“ (4\*T, S. 37)

Während die Sechs bei Pirandello also einfach Gestaltung suchen, die es ihnen als reinen Phantasieprodukten erlauben würde, wenigstens die Materialität der Tintenstriche auf dem Papier zu erlangen, sind sie bei Reinhardt offensichtlich zu armen Seelen aus dem Fegefeuer geworden, deren Suche einem Streben nach Erlösung durch ein Ende ihrer Geschichte gleichkommt. Das ist zumindest eine andere Nuance, die vielleicht bei Pirandello schon angedeutet, aber doch noch nicht ausgeformt ist.

Auch die Änderungen im zweiten Akt halten sich in Grenzen. Nur in der einleitenden onirischen Szene zwischen der Stieftochter und den beiden kleinen Kindern blitzt kurz schon das spätere „Welttheater“-Konzept auf. Zunächst wird der Autor als eine Art boshafter Demiurg vorgestellt: „Ein Autor, ein Herr hat dir dieses Schicksal bestimmt, nur zum Vergnügen für sich und für andere“. (4\*T, S. 41), dann ersetzt die Mutter (ebda., S. 42) in dem Ausruf „Oh mein Gott!“ das Wort Gott durch „Schöpfer“, was man hier noch für einen Zufall halten könnte. Ansonsten jedoch findet die Auseinandersetzung zwischen den Rollen und ihren Darstellern zwar da und dort mit den Worten Reinhardts, stets jedoch im Geist Pirandellos statt, und im Unterschied zur Wiener Aufführung werden diese Szenen auch nicht übermäßig verblödet. Einige Hinzufügungen könnten durchaus von Pirandello stammen, wie etwa die folgende Diskussion über die subjektive Identität der Figuren:

„VATER. Sie machen mich ja zweideutig. Sie verwandeln mich in einen alten Lüstling.

1. SCHAUSPIELER. Ich fasse Sie eben so auf und Ihre eigene Tochter scheint diese Auffassung zu teilen.

VATER (verzweifelt). Das ist ihr tragischer Irrtum! (...) Sie müssen mich mit *meinen*, nicht mit den Augen meiner Tochter sehen.

DIREKTOR (...). Einen Augenblick: Sie haben gewiß recht, wir dürfen Sie nicht so auffassen, wie Ihre Tochter Sie sieht, aber wir können Sie natürlich auch nicht so darstellen, wie Sie sich sehen (Ruhig einleuchtend [sic!]) Denn wer sieht sich selbst, wie er wirklich ist! Wir müssen Sie schon *so* spielen, wie *wir* Sie sehen!“ (4\*T, S. 61)

Gegen Aktschluß löst sich Reinhardt dann wieder mehr von seiner Vorlage und gelangt so zu allgemeinen Diskussionen über das Wesen des Theaters:

„DIREKTOR. Es gibt doch auch im Leben Dinge, die man nicht vor tausend Menschen tut.

VATER. Aber im Theater dürfen diese tausend Menschen doch nicht mehr sein als die vierte Wand. Der Schauspieler vergißt sie doch in seiner höchsten Steigerung.

1. SCHAUSPIELER. Das ist der dümmste Aberglaube, daß der Schauspieler den Zuschauer jemals vergessen kann. Im Gegenteil: Er erschließt sich am tiefsten, wenn er sich vom Zuschauer ganz aufgenommen fühlt.“ (4\*T, S. 63)

Wie sehr diese Diskussion Reinhardts eigene theoretische Überlegungen aus dieser Epoche widerspiegelt, zeigt ein Vergleich mit seiner 1928 in New York gehaltenen *Rede über den Schauspieler*, wo es heißt:

„Es ist ein Märchen, daß der Schauspieler je den Zuschauer vergessen könnte. Gerade im Augenblick der höchsten Erregung stößt das Bewußtsein, daß Tausende ihm mit atemloser, zitternder Spannung folgen, die letzten Türen zu seinem Inneren auf!<sup>16</sup>“

Der Aktschluß ist dann wieder völlig neugeschaffen: Während bei Pirandello die Szene mit dem Schrei der Mutter endet, der dem Direktor so effektiv erscheint, daß er „Vorhang!“ ruft, worauf dieser aus Versehen wirklich fällt, geht es bei Reinhardt weiter: In

einer großen, vier Seiten langen Szene stellt die Mutter den Vater zur Rede, wobei sie wiederum das Wort „Schöpfer“ verwendet („Oh mein Schöpfer! Ich kann nicht mehr!“ , 4\*T, S. 66). So erhält der schließlich aus ähnlichen Motiven fallende Vorhang einen ganz anderen Sinn: Er schneidet nunmehr dem Vater, der auch körperlich unter ihm begraben wird, die Möglichkeit einer Rechtfertigung ab, so daß dieser in physischem wie psychischem Sinne klagen kann, er wäre verletzt worden.

Das hat zur Folge, daß der dritte Akt unter völlig geänderten Vorzeichen beginnt. Nun ist es nicht mehr nur der Sohn, der sich der Aufführung verweigert, auch der „verletzte“ Vater will nicht mehr mitspielen, während jetzt gerade der Direktor – getreu der Einfügung im 1. Akt – bestrebt ist, das Drama zu Ende zu bringen. Dazu wird die Polyvalenz des langsam zum Leitbegriff avancierten Wortes Schöpfer immer mehr ausgenützt. Zunächst verwendet es der Direktor für den Autor, indem er zum Souffleur sagt: „Nein, mehr ist nicht da. Sie behaupten, Ihr *Schöpfer* habe ihr Schicksal nicht vollendet.“ (4\*T, S. 70). Schon zwei Seiten später wird der Begriff von der Tochter in einer Wendung gebraucht, die viel stärker auf das bei der Mutter angeklungene Synonym Gott verweist:

„TOCHTER. Ich gehe, sobald meine Stunde gekommen ist, (bewegt) wenn ich das durchgemacht habe, was mir von meinem *Schöpfer* auferlegt ist.“ (4\*T, S. 72)

Und wiederum wenig später wird die dreigliedrige Verbindung Autor – Schöpfer – Gott endgültig ausgesprochen:

„SOHN. ... Ich habe hier nichts zu suchen.

DIREKTOR. Sie haben hier nichts zu suchen? Ich denke, Sie suchen einen Autor?  
SOHN. (mit abwehrender Gebärde) Ach, (er schüttelt skeptisch lächelnd den Kopf) ich glaube nicht an dieses höhere Wesen, das unsere Schicksale lenken könnte.“ (4\*T, S. 74a – im Original aus Versehen als 73 bezeichnet)

Der Höhepunkt dieser Calderónschen Sinnggebung des sich verweigernden Autors kommt schließlich in der zwei Seiten später geführten Diskussion über die Schuld der Personen:

„DIREKTOR. ...Am Ende wollen wir doch aufgeklärt werden. Darum können Sie sich nicht drücken, lieber Freund. Wir wollen Partei nehmen und erkennen, wo die Schuld liegt.

VATER (achselzuckend). Wir sind wohl alle schuldig. (erkennend) Wir haben unseren Nächsten Leid zugefügt. (leidenschaftlich) Aber *Er* hat uns doch dazu geschaffen! Unser Schöpfer hat unsere Naturen so gestaltet. Wir konnten nicht anders. *Zuletzt* ist jede Kreatur unschuldig.

DIREKTOR (abwehrend). Ihr Schöpfer hat aber Ihr Drama nicht vollendet. Er hat damit einen Spielraum gelassen für Ihren freien Willen und – (er klopft auf den Tisch, mahnend) Hier beginnt Ihre eigene Verantwortung, mein Lieber!“ (4\*T, S. 75).

Natürlich gibt die Schuld-Diskussion im Verein mit der Gleichsetzung Autor-Schöpfer-Gott genügend Anhaltspunkte für Reminiszenzen aus Calderóns und Hofmannsthals „Welttheater“-Dramen, in denen ja auch am Schluß Gericht gehalten wird. Dazu scheint mir aber gerade in der Diskussion über Determination und Willensfreiheit noch ein zwei-

tes bekanntes Calderón-Drama anzuklingen: *La vida es sueño* (*Das Leben ein Traum*) in dem es ja bekanntlich auch um die Verquickung von Schein und Wirklichkeit geht, freilich in einem ganz anderen Sinne als bei Pirandello: Schein und Wirklichkeit sind im Calderónschen Drama zwar für den Menschen bisweilen ununterscheidbar, nicht aber vom höheren Standpunkt eines allgegenwärtigen Gottes aus. Da dieses Zentrum bei Pirandello ausfällt, ist die Schein-Wirklichkeit-Problematik bei ihm nicht mehr durch die Suche nach dem Absoluten zu lösen, sondern nur, indem man die Relativität jeder Wirklichkeit akzeptiert, oder allenfalls mit dem Rückzug auf eine Haltung der vollkommenen Passivität und Evasion, wie sie der *filosofia del lontano* entspricht. Aber gerade diesen Ausfall Gottes nach Nietzsches berühmten Wort könnte Reinhardt ja in seiner Interpretation zu verdeutlichen suchen, indem er den sich nunmehr verweigernden Autor mit Gott gleichsetzt. In diese Richtung wurde das Stück aufgrund dieser Berliner Aufführung ja tatsächlich mehrfach gedeutet<sup>17</sup>. Vielleicht geht es Reinhardt aber doch in erster Linie nicht um die Transzendenz schlechthin, sondern um die metaphysische Rolle des Theaters im besonderen. Dafür könnte eine weitere Einfügung sprechen, in der das Schöpferthema fortgeführt wird:

„VATER. ...was tun Sie? Sie spielen mit uns. (...) Sie beleidigen den Menschen, der uns nach seinem Ebenbild geschaffen hat. (...) Sie lassen uns nicht einmal unseren Leidensweg zu Ende gehen, wie ihn unser Schöpfer vorgezeichnet hat.  
DIREKTOR. Ja, zum Teufel, träum ich oder wach ich? Sind Sie denn ganz von – von Ihrem Schöpfer verlassen?“ (4\*T, S. 85/86)

In dieser Stelle wird in dem Begriff „Schöpfer“ vorübergehend wieder die menschliche und göttliche Bedeutung aktualisiert; dies wird besonders deutlich, wenn man eine Passage aus Reinhardts *Rede über den Schauspieler* damit vergleicht, in der eine analoge Überlegung dazu führt, das Theater als höchste unter den Künsten darzustellen:

„Wenn wir nach dem Ebenbilde Gottes erschaffen worden sind, dann haben wir auch etwas von dem göttlichen Schöpferdrang in uns. Deshalb erschaffen wir die ganze Welt noch einmal in der Kunst, und am letzten Schöpfungstage, als Krone der Schöpfung, erschaffen wir den Menschen nach *unserem* Ebenbilde“<sup>18</sup>. (Hervorhebung im Original)

Durch den Vergleich mit diesem zwei Jahre später entstandenen Vortrag zeigt sich, wie sehr Reinhardts eigenes Denken über das Theater und seinen metaphysischen Hintergrund durch seine Umdichtung der Pirandelloschen Vorlage beeinflusst worden ist. Es kann freilich nichts an der Tatsache ändern, daß von der Allegorisierung des Theaters, wie Reinhardt sie nach barockem Vorbild betreibt, bei Pirandello nicht die Rede sein kann. Dort stellt vielmehr gerade die Scheinwirklichkeit der Bühne den absoluten Geltungsanspruch der „realen“ Wirklichkeit in Frage, wenn der Vater dem Direktor gegenüber behauptet, er als Kunstfigur wäre aufgrund seiner unwandelbaren Identität wirklicher als der Direktor als sich ständig wandelnder „realer“ Mensch. Während also Reinhardt das Theater zum Sinnbild der – noch von einem wenigstens abwesenden Gott bestimmten – Wirklichkeit macht, legt Pirandello gerade den Schwerpunkt auf Theatralisierung der Wirklichkeit – und damit auf die Demaskierung ihrer Scheinhaftigkeit.

Folgerichtig ist diese Szene im Regiebuch Reinhardts von 1934 auch schon weitgehend gestrichen.

Es bleibt nachzutragen, daß Pirandellos Schluß mit dem Ende des Dramas durch die Verweigerung des Sohnes auch vor Reinhardts Augen keine Gnade fand: Nachdem er den 3. Akt völlig umgestellt und über weite Strecken ganz neu gedichtet hatte, fügte er auch einen veränderten Schluß an: Die Szene Mutter-Sohn findet nun doch, wenigstens in angedeuteter Form, statt, und es ist die Verzweiflung der Mutter über die Ablehnung des legitimen Sohnes, die den kleinen Buben, der die Szene „mit offenem Mund und verzerrtem Antlitz“ beobachtet hat, zum Selbstmord treibt; bei Pirandello hatte er sich bekanntlich angesichts seines ertrunkenen Schwesterleins erschossen, dessen Tod Reinhardt offensichtlich ebenso vergißt wie das Wiener Regieteam.

Freilich bleibt – im Unterschied zur Raimundtheater-Aufführung – wenigstens die Verquickung von Spiel und Wirklichkeit in dem realen Tod des kleinen Jungen erhalten. Diese Spiel-Wirklichkeit-Thematik verleitet Reinhardt dann im Schlußmonolog des Direktors sogar noch zu einem Lapsus: Wenn dieser, stammelnd, von „Spiel“ zum Titel des ursprünglich geprobteten Stücks „Spiel der Parteien“ gelangt, vergißt der Regisseur offensichtlich, daß er dieses Stück ja im ersten Akt durch *Il piacere dell'onestà*, deutsch *Die Wollust der Anständigkeit*, ersetzt hatte. Allerdings nennt es schon dort (4\*T, S. 5) der Inspizient bei dem ursprünglich geplanten Namen *Spiel der Parteien*. Genauigkeit war offenbar nicht Reinhardts Sache.

Aus dem Dargestellten dürfte die Tendenz der Reinhardtschen Inszenierung von 1924 klar geworden sein. Unter seinen Händen geriet Pirandellos «commedia da fare» zu einer «commedia fatta», einem allegorischen Spiel von der ewigen Parallele zwischen Theater und Dasein aus barockem Geiste, der sich bis zu der – im spanischen Theater des *Siglo de Oro* üblichen – Schlußadresse an das Publikum mit der Bitte um Beifall manifestiert:

„DIREKTOR. ...Verzeihen Sie, meine Herrschaften, ich muß Sie bitten, uns – endlich – allein zu lassen. Sie wissen, daß Sie mir immer willkommen sind, aber wir probieren noch. Wenn wir fertig sind, werde ich Sie rufen – und Sie können ... mich dann auch rufen.“ (4\*T, S. 93)

Daß diese Konzeption Reinhardts augenblicklichem Interesse am neuen Theater aus barockem Geist im Sinne des späten Hofmannsthal entspricht, braucht nicht eigens betont werden. Es ist jedoch von Interesse, daß sie auch die Zeit der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal überdauert hat: Als Reinhardt 1934 in seinem Wiener Theater in der Josefstadt eine Neuinszenierung unternimmt, liegt das fast unveränderte Berliner Regiebuch als Typoskript der Aufführung zugrunde. Handschriftliche Änderungen betreffen vor allem Striche, da die Wiener Aufführung offenbar deutlich kürzer sein mußte. Die einzige Neuerung findet sich wieder im dritten Akt: Während nun die Passagen über die Vorbestimmung durch den „Schöpfer“ und den freien Willen wesentlich gekürzt sind, führt Reinhardt bei dem Direktor einen neuen Gedanken ein: Er will die Geschichte nicht einfach zu einem Ende, sondern er will sie zu einem „guten Ende“ bringen. Das wird mehrfach in Reinhardtschen Texteinschüben betont:

„DIREKTOR. (zum Souffleur) ...Ich will natürlich versuchen, zu einem happy end zu kommen. (6\*, S. III/2, Ergänzung Rückseite)

DIREKTOR. (zur Tochter) Wenn Sie gehen, Fräulein, wird es vielleicht gehen. Dann gelingt es auch vielleicht, Ihre Eltern wieder zusammen zu bringen. (6\*, S. III/4)

DIREKTOR (blättert in seinen Notizen, beiläufig). Ich möchte durch die Kinder ein happy end herbeiführen.“ (6\*, S. III/8)

Schließlich wird diese neue Zielgerichtetheit des Direktors auch an einer Änderung Reinhardts gegenüber einem eigenen Einschub von 1924 demonstriert. Dort hatte der Regisseur eine neue Szene zwischen Vater und Mutter kreiert, in der die Personen die Worte, die der Direktor für sie improvisiert, nachsprechen müssen. Sagt der Direktor im Text von 1924 dazu noch gegenüber dem Vater: „Die Szene, die wir hier machen, ist doch neu in Ihrem Drama. Sie müssen erst abwarten, zu welchem Ende sie führt“ (4\*T, S. 80), so ändert er 1934 den zweiten Satz wie folgt ab: „Sie wird uns zu einem happy end führen.“ (6\*, S. III/17, handschriftliche Ergänzung auf der Rückseite).

Hermine Nowotnys Wiener Dissertation von 1952 (*Die zeigendossische Dramatik in Reinhardts Wiener Theater*), die sich im wesentlichen als Kompilation des zeitgenössischen Rezensionsmaterials versteht, gibt einen Eindruck von dem nunmehr zweiten Empfang, den Wien den *Sechs Personen* bereitet; war beim ersten Mal Pirandello offenbar noch zu unbekannt, um verstanden zu werden, so war man sich beim zweiten Mal der Tatsache bewußt, daß die „Pirandello-Mode“ schon wieder vorbei war. Dementsprechend konzentriert sich das Lob auf den Regisseur, der an die Seite oder überhaupt an die Stelle des Autors tritt („Reinhardt läßt die sechs Personen aus dem Tartarus der unbesetzten Rollen auftreten und konfrontiert sie mit seinem Theatergefühl, sonst nichts<sup>19</sup>“. Riskiert jemand einmal einen Tip, was von Reinhardt und was von Pirandello stammen könnte, so trifft er prompt daneben: So wird Pirandellos Idee, Madame Pace bei ihrem Auftritt unhörbar flüstern zu lassen als „Regieeinfall Reinhardts von seltener Intensität“ bezeichnet<sup>20</sup>. Es nimmt deshalb nicht wunder, daß die Dissertantin auch 1952 noch zu dem Urteil gelangt, Reinhardt habe Pirandello erst erträglich gemacht:

„Reinhardt (...) mildert Pirandellos Pathos, Pessimismus und ätzenden Sarkasmus, und befreit dessen dickflüssigen Humor zu einem „leicht-federnden“, satirisch-barocken Spiel<sup>21</sup>.“

Damit mag der dritte Akt des Dramas beschlossen sein; für Reinhardts amerikanische Inszenierung wurde (wie man aus englischen Eintragungen in anderer Handschrift erkennen kann) das Textbuch der Wiener Aufführung von 1934 ohne große Veränderungen übernommen.

Die fehlgeschlagenen Filmpläne Pirandellos und Reinhardts mit den *Sechs Personen* haben mit der hier erörterten Rezeptionsproblematik in engerem Sinne nichts mehr zu tun. Erwähnt sei nur noch, daß man auf eine einigermaßen getreue Übersetzung des Werks (der von Georg Richert) bis 1959 warten mußte, und daß an einem Reinhardt-schen Traditionstheater wie der Wiener Josefstadt, wie erwähnt, noch bis in unsere Tage bei Neuinszenierungen der Reinhardt-Text verwendet wird. Nun soll keineswegs geleugnet sein, daß Reinhardts Version, zum Unterschied von der im Wiener Raimundtheater 1924 gespielten, eine mögliche Interpretation des Werks darstellt, die auch an dichterischer Qualität streckenweise durchaus mit dem Original vergleichbar ist. Aber es ist unbestreitbar, daß Reinhardt alles, was bei Pirandello in der Schwebe bleibt, zu einem

geschlossenen System verdichtet hat, wie es seiner allegorischen Grundhaltung entsprach.

So wird der „Aufeinanderprall unversöhnlicher Gegensätze bei dem dennoch erhobenen Postulat ihrer Vereinbarkeit“<sup>22</sup> zur barocken Harmonie von Schein und Sein umgestaltet und seines Konfliktpotentials beraubt. Dem deutschsprachigen Publikum wurde damit zunächst nicht mehr vorgeführt als Reinhardts (bzw. gar des Übersetzers) von Pirandello angeregte Theaterparabel aus barockem Erbe, ein Gemisch aus Pirandello und Calderón sozusagen, und es verwundert nicht, daß das daran gewöhnte Publikum Pirandellos eigene Interpretation der *Sechs Personen* während der Deutschland-Tournee des *Teatro d'Arte* als Enttäuschung empfand, so daß etwa Meier-Gräfe in seiner „Korrespondenz aus Berlin“ in der *Frankfurter Zeitung* vom 14.10.1925 den Italienern rundwegs das Interpretationsrecht für Pirandellos Werk absprach:

„Das Stück (...) ist das typische moderne Europa und kann nur mit *unseren* Mitteln dargestellt werden. Das eben erst seßhaft gewordene Theatervölkchen aus dem Lande Dantes ahnt das nicht. Noch nicht!“

Was Pirandello offensichtlich in seiner Inszenierung herausbringen wollte, nämlich die ungeheuerliche Selbstverständlichkeit des Unerklärlichen, die an die narrative Technik der argentinischen *literatura fantástica* nach dem 2. Weltkrieg erinnert und die prinzipiell für jede Interpretation offen ist, das wurde ebenso wenig rezipiert wie der philosophische Background des italienischen Originals, der größtenteils bereits vom Übersetzer eliminiert worden war. Die Zeit- und Identitätsproblematik, aber auch die ästhetische Diskussion, die man durchaus, wie ich vor kurzer Zeit nachzuweisen versucht habe<sup>23</sup>, als Auseinandersetzung und Fortführung ästhetischer Überlegungen des Verismo lesen könnte, ist auf dem Weg über die Alpen anscheinend verloren gegangen.

Das dreiaktige Drama hat ein Nachspiel: Peter Szondis Kurzesay in der *Theorie des modernen Dramas*, von dem einleitend die Rede war. Auch hier deutet ein genialer Interpret die *Sechs Personen* in seinem eigenen Gedankensystem, auch hier fehlt – nicht zuletzt mangels einer verwendbaren deutschen Ausgabe der meisten Werke – jeder Bezug zu dem Gesamtwerk Pirandellos<sup>24</sup>. Ich meine deshalb, wir wären es Pirandello heute, 50 Jahre nach seinem Tod, langsam schuldig, dieses Referenzmaterial zu schaffen und die Türen aufzustößen für eine direkte und deshalb vielfältigere Rezeption und Auslegung eines Autors, der nach meiner festen Überzeugung eine der ganz wenigen zentralen Figuren in der Entwicklung der Literatur- und Geistesgeschichte dieses Jahrhunderts ist.

**Abstract.** Nei paesi di lingua tedesca, un «classico sconosciuto». Il suo nome fa parte del repertorio intellettuale (come «nonno del teatro moderno»), ma le sue opere non si leggono. E questo per una buona ragione: perché non sono pubblicate in tedesco, salvo poche eccezioni.

Cio nonostante, i *Sei personaggi* sono presenti più che il loro autore: quasi la metà di tutte le messinscene tedesche di Pirandello erano messinscene di quest'opera, e il discorso teorico comincia e – troppo spesso – finisce sempre lì.

Perciò vale la pena esaminare un po' le fasi storiche della «ricezione» di Pirandello nel mondo tedesco, legate alla fortuna di quest'opera. Nel 1924 fu presentata a Vienna in

una versione irrecognoscibile, come auto – «persiflage» del teatro. Così alcuni tra i critici viennesi acutissimi credevano che Pirandello fosse addirittura lo pseudonimo di un autore viennese a causa delle tantissime battute spiritose e tanto attuali. Lo stesso anno a Berlino, è opinione comune, fu ristabilito il valore di Pirandello. Può darsi che ciò volga per l'autore, però per il testo: Max Reinhardt, il «mago» del teatro faceva dei *Sei personaggi* un dramma allegorico, calderoniano, nel quale i *Sei* sono stati «abbandonati dal loro creatore» al libero arbitrio: creazione molto personale di Reinhardt, con la quale si riallacciava alle composizioni di Hofmannsthal che aveva messe in scena nei primi Festival di Salisburgo 1922–24 (Jedermann, Il Gran Teatro del Mondo di Salisburgo).

Il mio breve saggio cerca di sostanziare questa tesi confrontando i copioni di Reinhardt delle messinscene del 1924 (Berlino) e del 1943 (Vienna) che ho ritrovate nella Biblioteca Nazionale di Vienna, il testo originale del 1921 e la traduzione del 1924 che già introdusse modifiche arbitrarie ed imperdonabili. Ne risulta un «pirandello tedesco» capovolto – che purtroppo ancora oggi in gran parte rimane «il nostro Pirandello», perchè mancano traduzioni fedeli ed è ancora troppo presente «l'ombra» di Reinhardt.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Hans Ludwig Scheel, „Wie steht es mit der Präsenz Luigi Pirandellos auf deutschsprachigen Bühnen nach dem Zweiten Weltkrieg? Provisorische Überlegungen und Präliminarien für eine Dokumentation“, in: Johannes Thomas (Hg.), *Pirandello-Studien. Akten des I. Paderborner Pirandello-Symposiums*, Paderborn 1984, S. 77–93.

<sup>2</sup> Johannes Thomas, „Aspekte deutscher Pirandello Rezeption“, in: ders. (Hg.), *Pirandello-Studien*, a.a.O. S. 95–105, Zitat: S. 95.

<sup>3</sup> Der Übersetzer ist weder in dem in Reinhardts Regiebuch eingeklebten Exemplar noch in der späteren (weil schon Kritiken der Berliner Aufführung enthaltenden) Auflage in der Wiener Nationalbibliothek, Berlin o.J., angegeben. Die Liste der Erstübersetzungen im Anhang zu L. Pirandello, *Saggi Poesi Scritti Vari* (SPSV), Manlio Lo Vecchio-Musti (Hg.), nennt (S. 1352) Hans Feist. Dagegen spricht Oscar Büdel (vgl. Anm. 9) von einer Übersetzerin. Deshalb sind auch die Namen der Damen genannt, die in den 20er-Jahren Pirandello-Stücke übersetzten.

<sup>4</sup> Regiemanuscript in der Theatersammlung der Wiener Nationalbibliothek, Signatur 799.832-C.Th.

<sup>5</sup> Die beiden Regiebücher Reinhardts befinden sich in einer noch nicht aufgearbeiteten Schachtel des Nachlasses, ebenfalls in den Archiven der Theatersammlung der Wiener Nationalbibliothek.

<sup>6</sup> Wie sich zeigt, ist die Wiener Inszenierung trotz aller Einschübe textgetreuer als die Reinhardts. Die Information der *Wiener Arbeiter-Zeitung* vom 12.4.1924, derzufolge Regisseur Martin „auch als Übersetzer tätig war“, dürfte jedoch falsch sein; Martin gehört keineswegs zu den Pirandello-Übersetzern des Verlages Bloch in Berlin und hat wohl nur gemeinsam mit Beer die Bearbeitung vorgenommen.

<sup>7</sup> Als Regisseur wird in den Kritiken der Zeit gewöhnlich nur Karlheinz Martin genannt, weil Beer ja den Direktor spielte. Eine Zusammenarbeit zwischen Martin und dem Theaterdirektor und wesentlich prominenteren Regisseur Beer ist aber bei einer so gewagten Novität beinahe mit Sicherheit anzunehmen.

<sup>8</sup> Vgl. z.B. Graziella Corsinovi, *Pirandello e l'espressionismo. Analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa*, Genua 1979, und Oscar Büdels kritische Rezension dazu in *Italienische Studien* 4, Wien 1981, S. 167/168.

<sup>9</sup> Oscar Büdel, „Pirandellos Wirkung in Deutschland“ (ursprünglich auf Italienisch in *Quaderni del Piccolo teatro*, Mailand, Nr. 1/1961), in dt. Übersetzung von A. Czaschke und vom Verf. in:

- Franz Mennemeier (Hg.), *Der Dramatiker Pirandello*, Köln 1965, S. 209–239, Zit.: S. 224.
- <sup>10</sup> in: Hugo Fetting (Hg.), *Max Reinhardt, Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Berlin-Ost, 1974, S. 337
- <sup>11</sup> Vgl. Büdel, a.a.O., S. 212.
- <sup>12</sup> Zitiert nach ebda., S. 214.
- <sup>13</sup> Vgl. Johannes Thomas, a.a.O., S. 96 f. über Grübers Inszenierung 1981.
- <sup>14</sup> Heinrich Braulich, *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Berlin-Ost 1969, S. 207. „Schall und Rauch“ hieß das Berliner Kabarett, in dem Reinhardt seine ersten Regieversuche unternahm.
- <sup>15</sup> Büdel, a.a.O., S. 213.
- <sup>16</sup> Max Reinhardt, „Über den Schauspieler“ (Rede an der Columbia-Universität in New York, 1928) in *Ausgewählte Briefe, Ideen, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, F. Hadamovsky (Hg.), Wien 1963, S. 89–92, Zitat: S. 91. In dieser Ausgabe waren auch kurze Ausschnitte des später „verschollen“ geglaubten Berliner Regiebuches von 1924 abgedruckt.
- <sup>17</sup> So schreibt etwa der Kritiker des Berliner *8-Uhr-Abendblatts*: „Wie furchtbar hallt die Anklage dieser gottverlassenen Geschöpfe gegen ihren Schöpfer, der sie allein und ziellos ließ in der Welt!“ (zitiert nach der Ausgabe des Textes 2\* in der Wiener Nationalbibliothek/vgl. Anm. 3, S. 4).
- <sup>18</sup> Reinhardt, *Ausgewählte Schriften*, a.a.O., S. 91.
- <sup>19</sup> Berthold Viertel im *Prager Tagblatt* (undatiert), zit. nach Hermine Nowotny, *Die zeitgenössische Dramatik in Reinhardts Wiener Theater*, Diss. Wien 1952, S. 293.
- <sup>20</sup> Kritik, gez. „Richard“ (?), zit. nach ebda., S. 294.
- <sup>21</sup> Ebda., S. 299.
- <sup>22</sup> Thomas, a.a.O., S. 97.
- <sup>23</sup> Michael Rössner, „Die ‚lebende Figur‘. Bemerkungen zur Personenemanzipation bei Capuana und Pirandello“, in: Johannes Thomas (Hg.), *Pirandello und die Naturalismus-Diskussion* (Akten des II. Paderborner Pirandello-Symposiums), Paderborn 1986, S. 85–94.
- <sup>24</sup> Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit Szondis These verweise ich nochmals auf Johannes Thomas, a.a.O.