

Pirandello

Herausgegeben von

Sandro Moraldo und Ronald Michael Schmidt

HVA

6365006 x 1 R

Dokumentationsband zur Ausstellung der Universitätsbibliothek
in der Alten Universität Heidelberg vom 4. bis 23. April 1986

Ausstellungskonzeption: Sandro Moraldo und Dr. Ronald
Michael Schmidt

Zusammenstellung: Georgia Ehbrecht, Doris Hämmerle,
Karin Lachat, Claus Munder, Barbara Saur und Walter Schmitt



Bildnachweis: Städt. Reiss-Museum Mannheim (1), Prof. Karl Riha (1),
Foto Menzen (1), Landestheater Württemberg-Hohenzollern Tübingen
(1), Literaturwissenschaftliches Seminar, Universität Hamburg (3)

ISBN 3-920431-58-8

T 108

Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany

© 1986 Heidelberger Verlagsanstalt und Druckerei GmbH, Heidelberg
Fotomechanische Wiedergabe, auch von Teilen des Buches, nur mit aus-
drücklicher Genehmigung durch den Verlag.

Satz: Ingeborg Niedermayer

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Friedrich Schröter u. Söhne
GmbH, Pforzheim

Umschlag: Jan Neuffer

Inhaltsverzeichnis

Beiträge

Luigi Pirandello e Arnaldo Mondadori. LEONARDO MONDADORI	13
Pirandellos alt-zynische Modernität. JOHANNES THOMAS	21
Über Pirandello, Wahrheit und Lüge, alles in durchaus moralischem, jedenfalls aber humoristischem Sinne. MICHAEL RÖSSNER	29
Pirandellos Drama „La nuova colonia“ ist ein sozialer Mythos. FRANZ RAUHUT	43
Lo specchio di Moscarda. GIAN-PAOLO BIASIN	55
Ästhetik des Augenblicks. Das Moment der Plötzlichkeit in Pirandellos Novellen. SANDRO MORALDO	81
La biblioteca personaggio – <i>Il fu Mattia Pascal</i> . ETTORE BRISSA	93
Pirandellos Werk in lieferbaren deutschen Übersetzungen. RONALD MICHAEL SCHMIDT	101
Buchausstellung zu Luigi Pirandello	103
Mostra fotografica su Pirandello	123

Michael Rössner

Über Pirandello, Wahrheit und Lüge, alles in durch- aus moralischem, jedenfalls aber humoristischem Sinn

Als Ausgangspunkt für die folgenden Betrachtungen will ich den Satz "Weh dem, der lügt!" wählen. "Weh dem, der lügt!", das ist bekanntlich der Titel eines Lustspiels von Grillparzer, das einen Gutteil seiner Komik aus der Problematik der Definition von sprachlicher und außersprachlicher Wahrheit bezieht. Aber zunächst ist es, juristisch ausgedrückt, ein Verbot mit Sanktionsdrohung. Es setzt eine strafende Macht voraus, die imstande ist, die Wahrheit von der Lüge zu unterscheiden - und dementsprechend jede Abweichung von ihr zu ahnden. Im mittelalterlich-christlichen Weltbild des Bischofs Gregor aus dem genannten Lustspiel scheint die Existenz einer solchen (transzendental gedachten) Macht noch durchaus gesichert zu sein; aber im menschlichen Bereich hat es auch da mit der Definition von Wahrheit und Lüge schon seine liebe Not, sonst könnte Leon nicht so erfolgreich, die reine Wahrheit sprechend, lügen.¹

Von dem Moment aber, da diese transzendente Macht als Grundpfeiler des Weltbildes ausfällt, ist die Lage noch ein wenig komplizierter: Wahrheit und Lüge, stellt sich immer deutlicher heraus, können Wahrheit und Lüge nur im Bezug auf ein gemeinsam anerkanntes Prinzip sein: Fällt dieses aus, werden sie ununterscheidbar, verlieren sie, als gegensätzliche Begriffe, ihren Sinn. So kann Nietzsche in seiner frühen Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873) die Wahrheit als "linguistische Täuschung", ja schlicht als Lüge definieren:

Was ist also Wahrheit? (...) kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind ...

Und wenig später heißt es vom "Trieb zur Wahrheit":

... bis jetzt haben wir nur von der Verpflichtung gehört, die die Gesellschaft, um zu existieren, stellt, wahrhaft zu sein, (...) also moralisch ausgedrückt: von der Verpflichtung nach einer festen Convention zu lügen, schaaarenweise in einem für alle verbindlichen Stile zu lügen.
(KSA I, S. 880/881²)

Die Zirkelproblematik, die in diesem Denken steckt (als wahr muß vorausgesetzt werden, daß Wahrheit eine Illusion der Sprache ist, also gibt es doch Wahrheit, nämlich diese eine³) ist eine Variante des bekannten skeptischen Zirkels, und sie läßt sich wie dieser auflösen⁴: entweder, indem man den Zirkelschluß einfach nicht anerkennt, weil man mit dieser einen Wahrheit über die Begriffe Wahrheit und Lüge hinausgelangt ist und sich künftig überhaupt jeder Aussage enthält; oder, indem man sich ein neues Absolutum außerhalb der aufgehobenen Wahr-Falsch-Dichotomie sucht wie Nietzsche in dem Nachlaßfragment von 1885: "Wahrheit ist die Art von Irrthum, ohne welche eine bestimmte Art von lebendigen Wesen nicht leben könnte. Der Wert für das Leben entscheidet zuletzt." (KSA XI, S. 506). Aber damit, so möchte man meinen, ist die Frage nur delegiert. Wer nicht entscheiden kann, was wahr und was falsch ist, kann wohl auch nur schwer über den "Wert für das Leben" entscheiden, was immer das sein mag.

Bei Pirandello stellt sich das Problem von Wahrheit und Lüge ähnlich dar, auch wenn er - wie ich mich vor einigen Jahren bemüht habe nachzuweisen⁵ - Nietzsche wohl kaum viel mehr als vom Hörensagen kannte. Auch für ihn ist Wahrheit eine gesellschaftliche Konvention, ein Zwang zu einer normierten Lüge, und wenn Wahrheit Lüge ist, sind beide Begriffe wohl hinfällig.

Aber gar so einfach ist die Situation nun auch wieder nicht. Der Gegensatz zu Wahrheit lautet ja nicht nur Lüge, sondern auch Irrtum, und der Gegensatz zu Lüge ist vielleicht gar nicht

wirklich Wahrheit, sondern Wahrhaftigkeit zu nennen. Und eine solche Wahrhaftigkeit, ein - nicht anders als moralisch zu nennender - Trieb zur unbedingten Wahrheitsuche ist es, der Pirandellos Figuren das Leben so schwer macht - was ihn im Sinne von Nietzsches "Wert für das Leben" wohl disqualifiziert, obgleich Nietzsche selbst, wenn auch "außermoralisch" argumentierend, demselben Trieb verfallen ist.

Aber vielleicht läßt sich dieses Problem besser fassen, wenn wir zur Illustration noch eine zweite Parallele ziehen, diesmal nicht zu einem dichterisch schreibenden Philosophen, sondern zu einem philosophisch interessierten Dichter wie Pirandello selbst: zu Robert Musil. In seinem Schauspiel *Die Schwärmer* läßt er die Hauptfigur Thomas, die durchaus mit pirandellianischen Zügen ausgestattet ist, die Wahrheitsproblematik nach der "kopernikanischen Wende des Bewußtseins"⁶ in folgender Weise formulieren:

Anselm und ich können nie die Wahrheit vergessen (...), daß wir mitten in einer Rechnung stehen, die lauter unbestimmte Größen enthält und nur dann aufgeht, wenn man einen Kniff benützt und einiges als konstant voraussetzt. Eine Tugend als höchste. Oder Gott. Oder man liebt die Menschen. Oder man haßt sie. Man ist religiös oder modern. Leidenschaftlich oder enttäuscht. Kriegerisch oder pazifistisch. Und so weiter und so weiter, diesen ganzen geistigen Jahrmarkt entlang, der heute für jedes seelische Bedürfnis seine Buden offen hält. Man tritt bloß ein und findet sofort seine Gefühle und Überzeugungen auf Lebensdauer und für jeden denkbaren Einzelfall. Schwer ist nur, sein Gefühl zu finden, wenn man keine andere Voraussetzung akzeptiert, als daß dieser entsprungene Affe, unsere Seele, auf einem Lehmbaufen kauernnd, durch Gottes unbekannte Unendlichkeit saust (GW 6, S. 385').

Bei Pirandello findet sich in einem Gedicht ("Il pianeta", 1901) ein ganz ähnliches Bild: Er zeichnet sich als vom Wind zerzauster Passagier auf dem Dach einer führerlos gewordenen Postkutsche, die ohne Ziel durch das Weltall saust. Ähnlich wie bei Musil ist auch sein Ansatz: Die Wahrhaftigkeit macht es ihm unmöglich, die Wahrheit zu erreichen, denn dazu wäre es notwendig, Konstanten einzuführen, die sich dem Wahrhaftigkeitsanspruch entziehen. Freilich leiden Pirandellos "racionatori"-Figuren ebenso wie Musils vereinsamter Intellektueller Thomas daran, daß sie "das Spiel begriffen" haben. Aber das Leiden allein kann sie nicht daran hindern, das Selbstverständnis der aufgeklärten Gesellschaft "beim

Wort zu nehmen“ und die auf Vernunft gebauten Konventions-Wahrheiten dieser Gesellschaft in geradezu unvernünftig vernünftiger Weise radikal in Frage zu stellen: ich habe diese Tätigkeit in meiner Pirandello-Studie „Mythenstürzen“ genannt.⁸

Einer der wichtigsten „gestürzten Mythen“ - wobei in diesem Fall „Mythos“ ausnahmsweise im Barthes'schen Sinne für eine beliebige irrationale Denkfigur im Zeichensystem einer menschlichen Gemeinschaft steht⁹ -, ist ausgerechnet der Glaube der bürgerlichen Kultur des positivistischen Zeitalters an eine objektive, dem Menschen erkennbare Wahrheit - mit anderen Worten, an die Lösbarkeit von Musils Gleichung mit lauter Unbekannten. Pirandello hat den Sturz dieses Mythos in den verschiedensten Varianten in Szene gesetzt: so etwa als diskursive Aufhebung des *fatto oggettivo* in den langen Dialogen des Ich-Erzählers Vitangelo Moscarda aus seinem Roman *Einer, Keiner, Hunderttausend*; oder in einer an das absurde Theater gemahnenden Diskussion zu Beginn von *Jeder auf seine Weise*, dem zweiten Stück der Theater-Trilogie:

DER JUNGE SCHLANKE: Was denken Sie darüber?
DER ALTE: Was ich denke! (Pause.) Ich weiß nicht recht. (Pause.) Was denken denn die anderen?
J. Tja! Der eine dies, der andere das.
A. Das versteht sich. Jeder hat schließlich seine Meinung.
J. Aber, um ehrlich zu sein, niemand scheint sich ihrer sehr sicher zu sein, wenn alle, bevor sie ihre Meinung sagen, so wie Sie erst wissen wollen, was die anderen darüber sagen.
A. Ja also, ich bin meiner Meinung völlig sicher; aber natürlich empfiehlt mir die Vorsicht, wenn ich nicht so einfach ins Blaue hineinreden will, zunächst in Erfahrung zu bringen, ob die anderen nicht etwas darüber wissen, was mich vielleicht dazu bewegen könnte, meine Meinung zu ändern.
J. Aber wenigstens, was das betrifft, was Sie schon darüber wissen?
A. Ja, mein Lieber, man weiß eben nie alles!
J. Und was ist dann mit den Meinungen?
A. Ja, mein Gott, ich halte eben an meiner fest, bis - ja, genau, bis zum Beweis des Gegenteils!

(Bis hierher hätte Sir Karl Popper wohl seine rechte Freude.)

J. Nein, entschuldigen Sie; wenn Sie zugeben, daß man nie alles wissen kann, dann setzen Sie ja schon voraus, daß es Beweise des Gegenteils gibt.
A. Und daraus wollen Sie schließen, ich hätte keine Meinung?
J. Ja, wenn es sich so verhielte, wie Sie sagen, dann könnte überhaupt niemand je eine Meinung haben!

A. Und scheint Ihnen das nicht schon eine Meinung zu sein?

J. Ja, aber eine negative!

A. Na, besser als nichts, hm? Besser als nichts, mein Lieber!
(MN I, S. 127/128¹⁰)

Sie sehen, daß hier im wesentlichen der zuvor erwähnte Zirkelschluß Nietzsches abgehandelt wird, wenn man am Schluß des Gesprächs "Meinung" durch "Wahrheit" ersetzt. Und dieser Austausch ist für Pirandello schon signifikant. Denn die vielleicht eindrucksvollste Variante, in der er den Sturz des Mythos von der objektiven Wahrheit durchspielt, betrifft eben den Bereich der Meinung, mit anderen Worten, der subjektiv gültigen Wahrheit, die er sehr wohl anerkennt. Im Rahmen der Pirandellos ganzes Werk durchziehenden Frontstellung zwischen bedrängtem Individuum und repressiver Gesellschaft spielt auch die Auseinandersetzung zwischen subjektiver und konventioneller, angeblich objektiver Wahrheit eine große Rolle.

Um eine logische Entwicklung zu bieten - die nicht unbedingt den chronologischen Abfolgen der Veröffentlichungs- bzw. Erstaufführungsdaten entspricht - wollen wir am besten mit der Betrachtung des Einakters *Lumie di Sicilia* beginnen. Was hier dargestellt wird, ist eigentlich eine moderne Version der *Bon Sauvage*-Mode des 18. Jahrhunderts: der einfache Musikant Miccuccio aus einem kleinen sizilianischen Dorf, der mit seinen Ersparnissen der armen Halbwaise Teresina das Gesangsstudium ermöglicht hat, kommt nun, fünf Jahre, nachdem sie ihr erstes Engagement angetreten hat, nach Mailand, um den mittlerweile gefeierten Opernstar, wie es versprochen worden ist, zu heiraten. Er kommt im Zug dritter Klasse und ist zwei Nächte durchgefahren. In der Hand hält er ein Bündel Zitronen, Gruß von der naturbelassenen Insel. So fällt er, mitten in den Vorbereitungen zu einem glanzvollen Souper, dem livrierten Diener in die Hände, der ihm die Tür öffnet. Natürlich ist Miccuccio eine komische Figur, die zugleich unser Mitleid erregt, wie Pirandello das in seiner *Umorismo*-Theorie vorgesehen hat. Fragen wir aber nach dem Grund, so zeigt sich, daß Tragik wie Komik der Situation auf der Unvereinbarkeit der subjektiven, in sich durchaus kohärenten

Wahrheit des sizilianischen Musikanten mit jener der ihn umgebenden Großstadtkulturschickeria ist, der auch wir, trotz aller Sympathie für den freundlichen Bauerntrattel, zuneigen. Natürlich fehlt hier das moralisch verwerfliche Element der Lüge: Miccuccio lügt nicht, er irrt; für ihn ist seine Teresina unverändert geblieben. Natürlich fehlt aber zugleich auch die "Widerlegung" der objektiven Wahrheit: anstatt als falsch erweist sie sich bloß als unsympathisch und gerade das kann angesichts des Wahrhaftigkeitsgebotes nicht sehr viel ausmachen. Vielleicht macht es schon mehr aus, wenn man Nietzsches absolutes Kriterium des "Wertes für das Leben" heranzieht, wobei dieses "Leben" bei Pirandello eben konkretisiert ist zu den Gefühlen, dem möglichen Leiden des Anderen. Angesichts des moralischen Gebotes, solches Leid möglichst auszuschließen, erweist sich die objektive Wahrheit tatsächlich als unbrauchbar. Aber das kann die Zuschauer kaum davon abhalten, sich mit dem Kopf auf die Seite der Gesellschaft zu schlagen, die sie mit dem Herzen ablehnen.

Etwas anderes ist es schon in dem Drama *Das Leben, das ich dir gab*: Die Hauptfigur, Donn'Anna Luna, hat eben ihren Sohn verloren, der, nach mehr als sieben Jahren studienbedingter Abwesenheit todkrank nach Hause zurückgekehrt war, und sie weigert sich, das zur Kenntnis zu nehmen. War er bisher sieben Jahre lang für sie lebendig, ohne da zu sein, warum sollte das nicht auch in Zukunft möglich sein? So weit, so gut. Aber da trifft plötzlich ein Brief einer verheirateten Frau namens Lucia ein, mit der ihr Sohn ein Liebesverhältnis hatte, und die, in Unkenntnis seines Todes, ihm mitteilt, sie erwarte von ihm ein Kind und wolle ihren Mann verlassen. Die Mutter versucht daraufhin, ihre subjektive Wahrheit (der Sohn lebe weiter) zur objektiven zu machen, indem sie einen Antwortbrief des Toten an Lucia fälscht und sie auffordert, zu ihr zu kommen. Als die junge Frau eintrifft, erklärt sie ihr, ihr Sohn habe sich nur für eine Nacht zurückgezogen, um sie nicht zu kompromittieren: Lucia glaubt ihr und verbringt die Nacht in ihrem Haus. Kaum allein geblieben, kommentiert Donn'Anna das mit einem wahren Triumphschrei: "Er lebt!"

Am nächsten Morgen kommt freilich Lucias Mutter, klärt die ganze Sache auf und bringt ihre Tochter zu ihrem Mann

zurück. Donn'Anna verliert angesichts dieser äußeren Niederlage auch ihre innere, subjektive Realität: "Oh, meine Tochter," ruft sie aus, "jetzt, hier, auf deinem Körper, jetzt sehe ich ihn erst wirklich sterben ..." Hier kann die subjektive Wahrheit zwar auf der Bühne zur Pause triumphieren, am Schluß aber - und im Zuschauerraum überhaupt zu jeder Zeit setzt sich die objektive Wahrheit wieder durch.

Wer wollte denn auch leugnen, daß ein Toter tot ist, auch wenn das den Hinterbliebenen Leid bereitet? Bei Pirandello ist freilich auch das nicht immer sicher: Immerhin beweist er uns in der Novelle *Die Pensionäre des Gedächtnisses* recht überzeugend, daß eigentlich nicht die Toten sterben, sondern ein Stück von uns, daß wir also eigentlich um das Bild von uns trauern, das mit den Toten verschwunden ist, während die Realität, die wir ihnen zu Lebzeiten gegeben haben, ja im Grunde unangetastet bleibt.

In dem Drama *Tutto per bene - Alles zum besten* ist die Wahrheit noch ein bißchen komplizierter. Auf der Bühne stehen einander zwei Realitätskonzeptionen gegenüber: die Martino Loris, derzufolge er der Vater seiner Tochter Palma und der untröstliche Witwer einer treuen Gattin ist, der er seit Jahren jeden Tag einen Blumenstrauß aufs Grab bringt; und die seiner Umwelt, derzufolge Lori ein arger Heuchler und Hahnrei, Palma hingegen die Tochter seines ehemaligen Chefs, des Ministers Manfroni ist. Dazwischen steht die Realität der Zuschauer, die erkennen, daß Lori in gutem Glauben handelt, ansonsten aber Version 2 zutrifft. Als Lori dann im Verlauf des Stückes diese "objektive Wahrheit" erfährt, bricht er so überzeugend zusammen, daß auch seine Tochter und ihr Mann auf die Wahrheitskonzeption 3 (der Zuschauer) einschwenken. Damit scheint alles zu einem guten, tragischen Ende gebracht. Aber unvernünftigerweise wollen jetzt diese Tochter und ihr Mann moralisch handeln und eine andere, subjektive Wahrheit durchsetzen, die Loris ursprünglicher Wahrheitskonzeption (Version 1) entspricht. Sie meinen, wenn sie die Gültigkeit dieser Wahrheit überzeugend genug nach außen hin demonstrierten, würden die anderen wohl auch daran glauben - und moralisch ist es - angesichts von Loris Leid und der sittlich verwerflichen Haltung

Manfronis - jedenfalls zu rechtfertigen. Das Problem ist nur, daß Lori jetzt seine Schwierigkeiten hat, nach der großen Aufklärungsszene noch an das zu glauben, was er anfangs geglaubt hat. Aber schließlich tut er es doch, und der Zuschauer, der immer gerne hat, wenn sich seine Wahrheit, sei es auch in tragischer Weise, durchsetzt, geht ein bißchen unbefriedigt nach Hause.

Noch schlimmer ist es freilich in Pirandellos bekannter Bühnenparabel *So ist es - ist es so?* Auch hier stehen einander auf der Bühne zwei Realitätskonzeptionen unvereinbar gegenüber: Herr Ponza, der behauptet, zum zweiten Mal verheiratet zu sein, und die Mutter seiner ersten Frau, die vor Kummer über den Tod ihrer Tochter verrückt geworden sei, aus Barmherzigkeit in dem Glauben zu lassen, seine jetzige Frau wäre immer noch mit dieser Tochter ident; und ebendiese Mutter, die alte Signora Frola, die beteuert, ihr Schwiegersohn habe ihre Tochter so verzehrend geliebt, daß er während eines längeren Kuraufenthaltes derselben in den Wahn verfallen sei, sie wäre gestorben, so daß man eine neue Hochzeit habe fingieren müssen.

Nur das Publikum - und der Chor der Kleinstadtgesellschaft auf der Bühne - verfügen diesmal nicht über den Schlüssel, der das Mysterium aufklären würde: die Dokumente aus dem Ort, aus dem die drei seltsamen Menschen stammen, sind verschollen, und alle Versuche, Aufklärung zu erlangen, scheitern, während Pirandello sich sichtlich einen Spaß daraus macht, durch "eindeutige" Hinweise die Stimmung periodisch von der einen zur anderen Wahrheit hin- und herschwingen zu lassen. Als dann am Schluß die Frau selbst befragt wird und erklärt, sie wäre einfach "die, für die man mich hält", ist das Ärgernis perfekt - bekanntlich hat ein englischer Impresario es zur Bedingung für eine Aufführung des Stückes gemacht, Pirandello müsse den Zuschauern am Schluß sagen, wer von den beiden Recht gehabt hätte.

Aber gerade da liegt das Problem Natürlich haben beide Recht, was ihre subjektive Wahrheit anbelangt. Und da sie sie den jeweils anderen auch nicht zu oktroyieren versuchen, haben sie auch nach außen hin recht, wenn man den ethischen Wertmaßstab anwenden will, den wir in der Nachfolge

Nietzsches für Pirandello eingeführt haben. Die einzige, die sich berechtigterweise dagegen auflehnen könnte, wäre die "doppelte" Frau und Tochter: da sie - ähnlich wie Vitangelo Moscarda, der auch ein "Mann ohne Eigenschaften", d.h. ohne Identität sein will - auf eine fixe Identität verzichtet, steht der subjektiven Wahrheit nichts anderes mehr im Wege als das Verlangen der Gesellschaft, nach einer "festen Convention zu lügen" - denn, wie gesagt, im Sinne unseres ethischen Wahrheitsmaßstabes dürfte keine der beiden Wahrheiten für sich allein bestehen, da sie den jeweils anderen unglücklich machen würde.

Wir sind also unversehens bei einer Situation angelangt, in der Gebote wie Bischof Gregors "Weh dem, der lügt!" oder "Deine Rede sei ja, ja, nein, nein!" wenigstens teilweise den Sinn verloren haben: Wahrheit ist als eine gesellschaftliche Konvention entlarvt, die auf einem Mangel an Wahrhaftigkeit beruht (der sich darin äußert, daß sie eben nicht weiter in Frage gestellt wird). Angesichts solcher Wahrheit kann man nicht mehr lügen, sondern nur in anderer Weise unmoralisch handeln (etwa, indem man die eigene Wahrheit anderen zu oktroyieren versucht). Das ist etwa der Fall in Pirandellos letztem, unvollendetem Stück *Die Riesen vom Berge*.

Die Einsicht, daß solches Handeln unmoralisch ist, ist umso aner kennenswerter, als es sich in diesem Fall nicht um irgend eine beliebige Wahrheit, sondern um die angeblich "höhere" Wahrheit der Kunst handelt, die jedem Dichter teuer sein müßte, Pirandello aber ganz besonders, weil das Stück, das als "Botschaft" unter die Leute gebracht werden soll, sein eigenes ist: Die *Favola del figlio cambiato*, das *Märchen vom vertauschten Sohn*, sein einziges Opernlibretto, das in etwa zur selben Zeit entstanden ist wie *Die Riesen*.

Die dieses Stück unter die Leute bringen wollen, nennen sich die "Truppe der Gräfin": Wie sie sich präsentieren, sind sie eine Gruppe heruntergekommener Schmierkomödianten, die nicht so sehr aus Liebe zur Kunst, als vielmehr aus Liebe zur Gräfin (bzw. zum Grafen) bei der Stange bleiben: Diejenige, der das Stück ein Anliegen ist, die in seiner Verbreitung einen heiligen Auftrag sieht, ist Ilse, die "Gräfin", und das ganze hat wieder amouröse und äußerst melodramatische Ursachen,

aber das braucht uns hier nicht zu interessieren. Es ist so nebensächlich wie die Geschichte der *Sechs Personen*, die der Autor ablehnt, gegenüber der Geschichte ihrer Ablehnung. Wichtig ist, daß diese Ilse als Anwalt der Schönheit, der Kunst, der Poesie ihr und ihres Mannes Vermögen, ja schließlich wenn man den Erzählungen vom Inhalt des fehlenden dritten Aktes glauben darf - sogar ihr Leben dafür opfert, eine "Botschaft", wie es ausdrücklich heißt, unter die Leute zu tragen. Ein bißchen erinnert sie an Donn'Anna Luna, nicht nur deshalb, weil ihre Rolle in dem *Vertauschten Sohn* die der Mutter ist. Auch ihr genügt es nicht, daß das Stück - ihre *Absolutheit*, somit ihre höchste Wahrheit - in ihr lebt, sie muß es mitteilen, muß also in den Konkurrenzkampf um die Errichtung der Wahrheit genannten gesellschaftlichen Konvention eintreten. Nun, für jemand, der sich aus beruflicher Pflicht oder auch aus Neigung mit Literatur beschäftigt, mag natürlich nichts wünschenswerter, ja auch subjektiv wahrer erscheinen, als die Wahrheit an die Kunst zu delegieren. Für das Publikum der geplanten Aufführung, die Riesen und ihre Diener, die sich "gewaltigen Unternehmungen" wie "Grabungen, Talsperren, Straßen, Fabriken, landwirtschaftlichen Großkulturen" widmen, ist das, vielleicht ebenso subjektiv, weltfremde Spinnerei. Pirandello weiß das auch, und das erregende Moment der *Riesen* liegt eben darin, daß er, in der von seinem Sohn überlieferten Erzählung des Schlusses, die ich für unbedingt authentisch halte, beiden Standpunkten Gerechtigkeit widerfahren läßt¹¹: Im Grunde, meint er, sei den armen, grobschlächtigen und ein wenig brutalen "Dienern des Lebens" kein Vorwurf daraus zu machen, wenn sie ganz unschuldig die fürwitzigen "Diener der Kunst", die sie partout mit Poesie zwangsbeglücken wollen, in Stücke reißen¹².

Aber in den *Riesen* ist noch in anderer Weise von Wahrheit die Rede: Das Stück spielt in dem eigenartigen Bereich einer Spukvilla, in der neben Geistern auch einige seltsame Figuren leben: Leute, die in der Gesellschaft ihre subjektiven Wahrheiten nicht ausleben durften, und die sich deshalb dem "Zwang, nach einer Konvention zu lügen" dadurch entzogen haben, daß sie den Rest an Aberglauben dieser Gesellschaft dafür ausnützen, ihre Villa vor ungebetenen Besuchern aus

dem Reich der gesellschaftlich normierten Wahrheit zu schützen. Es ist da Platz für alle: für religiöse Wahrheiten wie die der alten *Sgricia*, die sich in die Villa geflüchtet hat, weil die Amtskirche das persönliche Wunder nicht anerkennen will, das sie mit dem Engel Hundertundeins erlebt hat; für konstante subjektive Wahrheiten wie die des Zwergs Quaquè, der kein Zwerg ist; für ständig wandelbare Wahrheiten wie die des Zauberers Cotrone, der im Gegensatz zur *Sgricia* aus der Kirche ausgetreten und "Türke geworden" ist, weil "in der Christenheit die Poesie Bankrott gemacht hat".

Cotrone hat, ähnlich wie Bischof Gregor, in dieser freien Gemeinschaft von in ihrer subjektiven Wahrheit lebenden Menschen zugleich die Rolle des Predigers: nur teilt er nicht mehr Dogmen mit, sondern erläutert nur den Schauspielern die Möglichkeiten der Villa und die dort herrschenden Prinzipien. Und dabei ist wieder vorrangig von Wahrheit die Rede:

C. Und ich habe immer die Wahrheit erfunden, verehrter Herr! Und unter den Menschen wurde sie immer für Lüge gehalten. Man hat nie Gelegenheit, sie zu sagen, die Wahrheit, außer wenn man sie erfindet.¹³

Das ist also das gerade Gegenteil von Nietzsches Wahrheitsdefinition: statt fester "Convention" freie Erfindung des Augenblicks; da wundert es nicht, daß eben diese Wahrheit der Gesellschaft als "Lüge" erscheint. Dabei ist die Erfindung sichtlich nicht beliebig, sondern beruht - in vagen Anklängen an die Psychoanalyse - auf unbewußten Notwendigkeiten:

ILSE. Sie erfinden also die Wahrheit?

C. Ich habe in meinem Leben nichts anderes getan. Ohne es zu wollen, Gräfin. All die Wahrheiten, die das Gewissen verdrängt. Ich entreiße sie dem Geheimnis der Sinne, oder auch die schrecklichsten Wahrheiten den Abgründen des Unbewußten.

Das führt zur Verfolgung durch die Gesellschaft, die ihre Verdrängungsmechanismen verteidigt: "Dem Dorf habe ich so viele entrissen, daß ich fliehen mußte, von Skandalen verfolgt." Dabei geht es Cotrone nicht um ein Enthüllen des Negativen als Selbstzweck, sondern eigentlich um eine Art Therapie: "Hier versuche ich sie (die Wahrheiten) in Phantasiegestalten aufzulösen, in einen Hauch." Diese ständig

wandelbaren Phantasiegestalten bilden dann die wahre, wunderbare Wirklichkeit des "magischen Theaters"¹⁴, die in der Villa herrscht:

C. Mit dem göttlichen Vorrecht von Kindern, die ihre Spiele ernst nehmen, gießen wir das Wunderbare, das in uns ist, über die Dinge aus, mit denen wir spielen, und lassen uns von ihnen begeistern. Es ist nicht länger ein Spiel, sondern eine wunderbare Wirklichkeit, in der wir leben, allem entrückt, bis an die Exzesse des Wahnsinns.

In dieser Wahrheit wäre auch Platz für das Stück, das die Gräfin dauernd unter die Menschen tragen will, die doch wenig Interesse daran zeigen. Im Bereich der Villa, meint Cotrone, könnte es "aus sich selbst leben". Aber das genügt der Gräfin nicht: sie will ihre Wahrheit - denn die Kunstwahrheit des Stückes ist längst ihr Lebensinhalt und damit ihre Wahrheit geworden - als Botschaft verkünden. Auf diese "Mission" will sie nicht verzichten, "bis zum letzten Atemzug". Was aus solchen "Missionen" wird, kann man sich leicht ausmalen, wenn man sich die Kriege vor Augen hält, die um die Wahrheit geführt worden sind, seit es Menschen gibt.

Es scheint also fast, als würde sich bei Pirandello das von Grillparzer zitierte christliche Moralgesetz des guten alten Bischofs Gregor "Weh dem, der lügt!" im Mund des aus dem Christentum ausgeschiedenen Zauberers Cotrone in ein "Weh dem, der seine Wahrheit nicht für sich behält!" verwandeln, mit anderen Worten in eine Aufforderung zur Selbstgenügsamkeit der (menschlichen) Wahrheit. Und die wiederum erfordert eigentlich alle christliche (und nach-christliche) Demut, derer der Mensch fähig ist, und die in den *Riesen vom Berge* die Bewohner der Villa "La Scalogna", die sogenannten "Pechvögel", in exemplarischer Weise verkörpern.

Anmerkungen:

¹ Diesem Artikel liegt ein Vortrag des Autors beim Wiener Grillparzer-Forum 1985 zugrunde, der in den Akten des Forums (Beihefte zu *Maske und Kothurn*) erscheinen wird, und hier in überarbeiteter Form mit freundlicher Genehmigung der Herausgeber abgedruckt wird. Die Wahrheitsproblematik in Grillparzers angesprochenem Stück hat Rolf Geißler im Rahmen dieses Forums in viel fundierterer Weise untersucht, und die Ergebnisse seiner Überlegungen scheinen mir voll und ganz annehmbar. Wenn ich trotzdem den Akzent darauf legen möchte, daß Leon lügt, dann

geht es mir um die pragmatische (nicht semantische) Seite seiner Aussagen. Natürlich tut Gott Wunder. Und natürlich spielt Leon und hebt sich damit über den rein subjektiven Bereich hinaus. Aber außerdem sagt er *semantisch* die Wahrheit und ist sich dabei, ebenso wie die Zuschauer, bewußt, daß diese Aussage *pragmatisch*, d.h. im Kontext und im Verständnishorizont des besonderen Empfängers Kattwald, anders, ja genau umgekehrt, aufgenommen wird. Da Leon dies weiß und hinnimmt, lügt er wenigstens mit *dolus eventualis*, um beim juristischen Vokabular zu bleiben. Und eine der wesentlichsten Quellen der Komik dieses Lustspiels liegt ja eben in der Diskrepanz zwischen dem hehren Vorsatz und der klugen Ausführung, die dem Buchstaben des Moralgesetzes genügt und es zugleich bricht.

² Die Nietzsche-Zitate beziehen sich auf folgende Ausgabe: hsg. Giorgio Colli-Mazzino Montinari, Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, München-Berlin-New York (dtv-de Gruyter), 1980 (zit. als KSA).

³ Diese Zirkelproblematik untersucht für Nietzsche Rüdiger Grimm in seiner Studie *Nietzsche's theory of knowledge*, Berlin-New York 1977.

⁴ Zum skeptischen Zirkel, der Unmöglichkeit seiner Widerlegung und dem letztendlichen Versuch seiner Überwindung siehe Heiner Craemers *Der skeptische Zweifel und seine Widerlegung*, Freiburg-München 1974, sowie ders., *Für ein Neues Skeptisches Denken*, Freiburg-München 1983.

⁵ vgl. dazu meinen Aufsatz: Michael Rössner, *Nietzsche und Pirandello. Parallelen und Differenzen zweier Denk-Charaktere*, in: hsg. Johannes Thomas, *Pirandello-Studien. Akten des 1. Paderborner Pirandello-Symposiums*, Paderborn (Schöningh), 1984, S. 9-25.

⁶ Diesen Begriff verdanke ich Marianne Kesting, die beim II. Paderborner Pirandello-Symposium im Herbst 1984 eine - in den demnächst erscheinenden Akten enthaltene - Untersuchung mit dem Titel *Pirandello, Beckett und die kopernikanische Wende des Bewußtseins* vorgelegt hat - siehe dort auch weitere Literaturangaben zu diesem Phänomen von Freud bis zur modernen Auseinandersetzung mit der Technik.

⁷ Musil-Zitat nach: Robert Musil, *Gesammelte Werke*, hsg. Adolf Frisé, Bd. 6: *Prosa und Stücke*, Reinbek 1978 (GW).

⁸ vgl. Michael Rössner, *Pirandello Mythenstürzer*, Wien-Graz-Köln 1981.

⁹ vgl. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957. In meiner Studie *Pirandello Mythenstürzer* habe ich diesen Mythos-Begriff wegen seiner Einseitigkeit kritisiert, ihn aber dann dennoch mit Vorbehalt als eine der drei möglichen Interpretationen (Mythos als irrationale Denkfigur, als Erzählform und als Denk- bzw. Bewußtseinsform) verwendet.

¹⁰ Pirandello-Zitat nach *Maschere Nude I (MN I)*, hsg. Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano (Mondadori) (6) 1975; die Übersetzung stammt von mir.

¹¹ Pirandello hat bekanntlich zu Lebzeiten nur zwei Akte des als dreiaktig konzipierten Stückes geschrieben. Am Morgen seines Todestages hat er seinem Sohn Stefano erzählt, wie er sich den dritten Akt vorgestellt habe. Diese Erzählung war bislang in allen wesentlichen Ausgaben der *Riesen* zu finden. Marta Abba, Pirandellos Seelenfreundin der letzten Jahre und Erbin der Rechte an seinem Spätwerk, erkennt diesen Schluß nicht an (u.a. deshalb, weil die "Gräfin", in der sie sich selbst porträtiert sieht, Unrecht bekäme), und hat es nun nach langem Streit durchgesetzt, daß die Stefano-Erzählung seit Frühjahr 1985 aus allen verfügbaren Ausgaben des Stückes getilgt wurde. Daß dennoch Stefanos Schluß aufgrund der vorhandenen beiden Akte mehr für sich hat, als Marta Abbass vage Andeutungen, meine ich in *Pirandello*

Mythenstürzer, a.a.O., S. 268 ff. deutlich gemacht zu haben. Umso bedauerlicher ist der erfolgreiche Kampf der Anwälte gegen literarische Dokumente.

¹² So in Stefanos Erzählung, wie sie noch in *Maschere Nude II*, Milano (Mondadori), 5. Auflage 1975, S. 1371-1376 enthalten ist. Ilse wird dort von den einfachen, ja primitiven Dienern der Riesen, denen sie partout im Rahmen einer Freß- und Sauforgie lyrische Texte vortragen will, in Stücke gerissen; der großzügige Autor dieser Texte spricht ausdrücklich von einer "unschuldigen Tötung" und sieht die Schuld eher bei den "Fanatikern der Kunst".

¹³ Alle Zitate aus den Riesen nach *Maschere Nude II*, a.a.O.; Übersetzung von mir.

¹⁴ Zum "magischen Theater" im Zusammenhang mit den *Riesen vom Berge* siehe Johannes Thomas, *Aspekte deutscher Pirandello-Rezeption - mit einem längeren, teilweise "nachphilosophischen" Exkurs zum magischen Theater sowie zum Humor bei Moscarda, den "Riesen" und beim "Steppenwolf"*, in hsg. ders., *Pirandello-Studien*, a.a.O., S. 95-105.

Michael Rössner, DDr., ist Assistent für Romanistik an der Universität Wien und Stellvertretender Vorsitzender der deutschen Pirandello-Gesellschaft. Seine Dissertation behandelte das Thema: *Pirandello Mythenstürzer: Fort vom Mythos. Mit Hilfe des Mythos. Hin zum Mythos* (Wien-Köln-Graz 1980).