

Der Dramatiker Pirandello : zum 100. Geburtstag am 28. Juni 1967

Autor(en): **Hösle, Johannes**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **47 (1967-1968)**

Heft 3

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161991>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der Dramatiker Pirandello

Zum 100. Geburtstag am 28. Juni 1967

JOHANNES HÖSLE

Vor nunmehr zwei Jahren widmete der Verlag Kiepenheuer & Witsch das Werkbuch 4 der von *Marianne Kesting* und *Tankred Dorst* herausgegebenen *Collection Theater* dem Dramatiker Pirandello. *Franz Norbert Mennemeier* wählte aus der Fülle der Pirandello-Literatur der letzten vierzig Jahre eine Reihe repräsentativer Artikel und Aufsätze aus und ergänzte sie durch mehrere Originalbeiträge, so daß der 350 Seiten umfassende Band nicht nur eine Anthologie wichtiger kritischer Äußerungen zu Pirandello darstellt, sondern auch das Theater des bedeutendsten italienischen Bühnenauteurs seit Goldoni auf seine Aktualität hin untersucht. Es gehört zu den Kennzeichen der Pirandello-Kritik, daß sie auf das Werk und die Intentionen des Schriftstellers nie ohne Affekt reagierte. Typisch ist in dieser Hinsicht das Verhalten des Publikums bei der Erstaufführung des späteren Welterfolgs *Sechs Personen suchen einen Autor*. Am 10. Mai 1921 ging das Stück im Teatro Valle in Rom zum ersten Mal über die Bühne. Orio Vergani gab einen anschaulichen Bericht über die Reaktion der Zuschauer: «Um Mitternacht, nach der Erstaufführung der ›Sechs Personen‹ im Teatro Valle, wollte Pirandello nach Hause zurückkehren und möglichst der Menge aus dem Weg gehen, die ihn im Theater mit dem vulgären Ruf ›Irrenhaus!‹ angepöbelt hatte. . . . Er trat Arm in Arm mit seiner Tochter ins Freie. Im Licht der ersten Lampe wurde er erkannt. Man drängte sich zwischen ihn und die Menge, um ihn zu verteidigen. Schöne Damen lachten und riefen lackierten Munds: ›Irrenhaus!‹ Elegante Stutzer mit weißen Krawatten grinsten und beschimpften ihn. Die Tochter am Arm des Vaters zitterte und vermochte kaum einen Fuß zu rühren. Der Auflauf wurde größer, man pfiß und lachte. Auch die Polizisten wußten nicht, ob sie für diesen verrückten Kerl Pirandello eintreten sollten» (*Sciascia: Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, 1961, 77). Erst ein Taxi befreite den Dramatiker aus der peniblen Lage.

Die Szene gibt ein anschauliches Bild von dem Dichter und seinem Publikum. Aber ob es gegen ihn oder wie dann einen Monat später in

Mailand ebenso enthusiastisch für ihn eintrat: gleichgültig blieb es selten. Man fand Pirandello von Anfang an hinreißend oder irritierend. Der *pirandellismo*, dem schließlich Pirandello selbst verfiel, als er seine Grundthemen und Leitmotive bis zum Überdruß variierte, tat ein übriges, um nicht nur den biedereren gesunden Menschenverstand in Rage zu bringen. Pirandello rief immer Gegner auf den Plan, mag man Mennemeier auch beipflichten, daß die Welt in den zwanziger Jahren auch auf dem Theater toleranter und «offener» war. «Heute hingegen», argumentiert der Herausgeber, «hat es den Anschein, als gäbe es nur zwei einander entgegengesetzte Richtungen. Auf der einen Seite die Repräsentanten jenes Typs der Dramatik, dessen größter älterer Autor eben Pirandello ist (man hat sich angewöhnt, im Blick auf diese Richtung von dem «absurden» Drama zu sprechen, wobei das Wort «absurd» meist in seinem landläufigen Verstand als «unsinnig» oder «verrückt» gedeutet und so zu verharmlosendem Gebrauch hergerichtet wird). Demgegenüber, auf der anderen Seite, die Vertreter eines gesellschaftlich engagierten, utopiebeflügelten Theaters; sein größter Dichter — Bert Brecht» (13/14).

So einleuchtend diese Antinomie ist, so unwiderruflich ist die Tatsache, daß Pirandellos Gegner — heute und früher — nicht nur im marxistischen und gesellschaftskritischen Lager saßen. Für Alfred Polgar war der Verfasser von *Heinrich IV.* ein Dichter, «der, mit Shylockscher Verbissenheit, der Wirklichkeit gegenüber auf seinem Schein besteht» (251), und nach einer Aufführung des *Piacere dell'onestà*, der *Wollust der Anständigkeit*, notierte sich der Theaterbesucher Polgar: «Indem Pirandello das Gesicht Nummer eins, die gemeine Lebenslarve, transparent macht und Nummer zwei durchschimmern läßt, erzielt er ausgezeichnete Effekte, ein verwirrendes Spiel von Mienen, Zügen, Grimassen, ein Übereinander von «So ist es» und «Ist es so?», ein Changeant von Gefühlsfarben und Gedankenlichtern, das den Zuschauer reizvoll beunruhigt. Sein zerebraler Appetit wird mächtig angeregt, das Wasser läuft ihm im Kopf zusammen, und sein Geist, ist er ein kritischer, ergibt sich der Wollust der Schmockerei» (247). Dezi-dierter und weniger ironisch in seiner Ablehnung war der marxistische Kritiker Herbert Ihering, der sich nach einer Aufführung des Stücks *Vestire gli ignudi* (*Die Nackten kleiden*) an den Berliner Kammerspielen verärgert fragte: «Aber soll man sich im Ernst mit diesem provinziellen Mumpitz abgeben? Mit diesem öden, konfusen Gefasel? Mit dieser verlogenen Ohnmacht? Theaterstücke, die schon am Abend der Aufführung tot sind, braucht die Kritik nicht noch einmal zu töten» (240).

Nicht weniger leidenschaftlich lehnte der führende Kopf der italienischen Marxisten, Antonio Gramsci, als Theaterkritiker des Turiner *Avanti* die Stücke Pirandellos ab — mit wenigen noch aufzuzeigenden Ausnahmen. Es ist bedauerlich, daß Mennemeier keinen Text Gramscis übernommen

hat: seine Theaterrezensionen und Aufzeichnungen aus dem Kerker haben das italienische Pirandello-Bild seit 1945 entscheidend beeinflusst — weit mehr als die nahezu radikale Ablehnung Pirandellos durch Benedetto Croce in einem Artikel der *Critica* (20. 1. 1935).

Wenn man sich über die fast schrankenlose Autorität Croces in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts — wenigstens in Italien — Rechenschaft gibt, kann man die erbitterte Reaktion Pirandellos verstehen. «Croce in seiner Stumpfheit», erklärte Pirandello dem ihn interviewenden Domenico Vittorini, der 1935 in Amerika ein Buch über den Sizilianer veröffentlichte, «hat das Menschliche in meiner Kunst nicht wahrgenommen. Er hat nie erkannt, daß ich ein Feind des Formalismus und der Heuchelei immer gewesen bin und auch bleiben werde. Im Grunde wollte ich immer zeigen, daß nichts dem Leben feindlicher ist als ein hohles Konzept. Die Grundlage meiner Kunst ist der Gedanke des *costruirsi*, des Sich-selbst-Erschaffens. Ehe, Vaterschaft, Mutterschaft und Persönlichkeit haben keine Bedeutung außer der, die wir ihnen geben» (176). Vor Croce konnte aber jenes *costruirsi*, jenes Sich-selbst-Erschaffen, auf künstlerischer Ebene nicht bestehen. In seiner Ästhetik war für den Entwurf kein Platz. Schöpferische Intuition und dichterischer Ausdruck fielen für ihn zusammen. Die Gestalten des Dichters entspringen der Phantasie vollkommen wie Athene dem Haupt des Zeus. Dies mag einer der wichtigsten Gründe dafür sein, daß er auch mit Pirandellos Welterfolg *Sechs Personen suchen einen Autor* nichts anzufangen vermochte: «Was soll bedeuten, daß ein Autor seinen Figuren das Leben verweigert? Wenn sie seine Figuren sind, wenn seine Phantasie sie geschaffen hat, hat er ihnen sehr wohl Leben verliehen. Sollte er nicht eher sagen, daß er sie nicht zu Ende geformt, sondern nur skizziert oder erahnt hat, und daß es ihnen an einigen notwendigen Ergänzungen fehlt, derart, daß es ihm noch nicht gelingt, sie in den Worten, den Linien, den Farben, den Tönen sicher zu umreißen?» (196).

Diese negativen Stimmen — Polgar, Ihering, Croce — belegen hinreichend, daß Pirandello nicht nur ein europäischer Theatererfolg, sondern auch ein europäisches Theaterärgernis war. Mir scheint bei einer heutigen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Pirandello die größte Schwierigkeit in dem krassen Gegensatz zwischen der historischen und der aktuellen Bedeutung zu liegen. So problematisch Versuche einer Pirandello-Renaissance sind, so wichtig ist die Kenntnis seiner Stücke für eine adäquate Beurteilung der Theateravantgarde seit 1945. Mennemeier bemerkt zwar durchaus richtig, daß Pirandello seinem Publikum gewissermaßen die Stühle wegziehen will, auf denen es sitzt (18), aber in Wirklichkeit fällt der Theaterbesucher von heute auf derartige Tricks nicht mehr herein. Wer heute immer noch nicht auf dramatische Effekte à la Pirandello vorbereitet ist, macht sich einer unverzeihlichen Naivität schuldig. Diese Überlegungen legt der umfangreiche

Essay von Friedrich Müller über «Kunst und Wirklichkeit im Drama Pirandellos» nahe. Müller analysiert vor allem Pirandellos Trilogie des Theaters auf dem Theater, *Sechs Personen suchen einen Autor*, *Jeder auf seine Weise*, *Heute abend wird aus dem Stegreif gespielt*. Es handelt sich um Stücke, die in Deutschland ganz besonderen Anklang fanden. Das Stück *Questa sera si recita a soggetto* (*Heute abend wird aus dem Stegreif gespielt*) ist übrigens in Deutschland entstanden und wurde in Deutschland uraufgeführt. Wie gründlich sich Pirandello während seines Aufenthalts in Bonn, wo er an der Universität ein Lektorat innehatte und promovierte, mit deutscher Literatur vertraut machte, zeigt besonders seine Abhandlung über den Humor. Es liegt auf der Hand, daß das Stegreifstück *Questa sera si recita a soggetto* dem Theater Tiecks nicht weniger verdankt als der Tradition der Commedia dell'arte. Der Name des Regisseurs Doktor Hinkfuß ist dafür ein besonders augenfälliges Indiz. Die Statur des Capocomico, der laut Bühnenanweisung «aufs schrecklichste und ungerechteste dazu verdammt wurde, ein kaum mehr als armlanges Männchen zu sein», zeigt, daß es Pirandello nie verschmähte, Zuschnitt und Kostüme seiner Figuren aus der Rumpelkammer der europäischen Romantik zu holen. Doktor Hinkfuß erzeugt groteske Wirkungen à la *Glöckner von Notre Dame* und zeigt mit wünschenswerter Klarheit, daß Pirandello auch nicht vor billigen Kino-Effekten zurückschreckte, wenn es ihm darum ging, den Zuschauer zu verblüffen: hier hat man es wirklich mit provinziellem Mumpitz zu tun — von dem authentischen Regionalismus Pirandellos soll später die Rede sein.

Was ist damit erreicht, wenn die Bühnenanweisung zu dem von Friedrich Müller eingehend analysierten Stück *Jeder auf seine Weise* mit dem Vermerk beginnt, die Commedia habe schon auf der Straße oder, besser gesagt, auf dem Platz vor dem Theater anzufangen, wo zwei oder drei Zeitungsverkäufer ein großes Extrablatt ausrufen, das auf journalistisch aufgemachten Zeilen folgende Nachricht bekanntgibt: «Der Selbstmord des Bildhauers La Vela und das heute abend stattfindende Schauspiel im Theater (der Name des jeweiligen Theaters soll hier eingerückt werden) . . .

In der Theaterwelt ist eben eine Nachricht bekannt geworden, die einen unerhörten Skandal auslösen dürfte. Es scheint, daß Pirandello die Handlung seines neuen Stücks *Jeder auf seine Weise*, das heute abend im Theater . . . aufgeführt wird, auf den sensationellen vor einigen Monaten in Turin erfolgten Selbstmord des jungen Bildhauers Giacomo La Vela aufgebaut hat . . . »

Mit diesem Auftakt hat Pirandello zweifellos einen kolossalen und — wenn man will — großartigen *gag* realisiert, aber gerade weil dieses Drama mit diesem *gag* steht und fällt, wird man um das Stück betrogen. Einverstanden: das Stück beruht eben auf diesem spezifischen Verhältnis zwischen überraschtem Theaterbesucher und gestelltem Schauspieler, aber sobald es

sich herumgesprochen hat, welchen neuen Einfall Pirandello ausgeheckt hat, ist der Effekt verbrannt wie ein Strohfeuer. Der Rahmen der Bühne wird bei dem Stegreifstück lediglich transportabel. Ein Blick auf die Bühnenanweisungen zeigt, wie wenig Pirandello an das spontane Reaktionsvermögen seiner Schauspieler und Theaterbesucher glaubte. Bis ins Letzte wird der Verlauf der Vor- und Zwischenhandlung ausgetüftelt. Einem mit Pirandellos Theater vertrauten Zuschauer wird zugemutet, daß er sich so benimmt, als sei er wirklich überrumpelt worden, mit anderen Worten: der Zuschauer wird zum Schauspieler, der eine Rolle übernimmt. Die Dialektik zwischen Bühne und Publikum wird aufgehoben. Bei Pirandello soll der Zuschauer mitspielen, bei Brecht soll er mitdenken; bei Pirandello wird die Wirklichkeit zu einer Funktion des Theaters, bei Brecht das Theater zur Funktion der Wirklichkeit.

Friedrich Müller hat in dem zitierten Essay die Ziellosigkeit von Pirandellos Theater eingehend analysiert und durch einen glücklichen Vergleich aus der Mechanik umschrieben: «Pirandellos Dialektik erinnert an mechanische Verhältnisse, das Hin und Her von Pleuelstangen. Ein Drittes, Neues — für wahrer Gehaltenes — wird zwischen den extremen Positionen nicht sichtbar» (31). Friedrich Müllers Verwunderung über das geringe Ausmaß von Pirandellos sichtbarer Wirkung (59) scheint mir daher ungerechtfertigt. Es ist nicht damit getan, daß Pirandello «den Mut, den Geist und das Selbstvertrauen» (61) hat, die Gesellschaft in Frage zu stellen, wenn diese Gesellschaft von dem Dramatiker dilettantisch mit einer spätromantischen Bourgeoisie identifiziert wird. Bei Pirandello fehlen Klassenkonflikte, die italienische Gesellschaft ist ihm gleichbedeutend mit dem italienischen Mittelstand: «Volk» tritt nur in den sizilianischen Stücken in Erscheinung; im großen und ganzen ist die Thematik von Pirandellos berühmtesten Werken ein später Abklatsch der Fin-de-siècle-Literatur. Sieht man von dem bei Pirandello selten fehlenden genialen Einfall des Rahmens ab, so läßt sich auch das berühmteste Stück des Sizilianers auf einen billigen Provinzskandal reduzieren: eine Prostituierte sieht sich in ihrem Etablissement plötzlich ihrem Stiefvater gegenüber.

Pirandello hatte einen Hang zu ausgefallenen Situationen, zu außergewöhnlichen Zeitungsnotizen. Er konnte in gutem Glauben andere verblüffen, da er sich selbst als erster verblüffen ließ. Aber gerade, wo es sich darum handelt, Pirandellos Werk auf seine Aktualität und auf eine eventuelle Renaissance hin zu überprüfen, wird man neben den modernen Wirkungen einer geschickten Montage den altmodischen Stoff nicht übersehen können. Pirandello geht es nicht um die Gesellschaft, nicht um Geschichte, ihm geht es um Situationen und Konstanten. Gesellschaft ist für ihn ablösbare Maske, nicht Ergebnis und Stadium eines historischen Prozesses. *Nackte Masken*, *Maschere nude* betitelte Pirandello daher die gesam-

melte Ausgabe seines Theaters. Während Werther und seine Nachfahren sich der Gesellschaft stellen, sich der Gesellschaft gegenüber solipsistisch behaupten oder an ihr scheitern, ist das Individuum Pirandellos zum zynischen Komplizen dieser abstrakt gemeinten Gesellschaft geworden. Pirandellos Individuen stehen und fallen mit dieser Gesellschaft, deren Bestand dadurch gesichert wird, daß jeder die Maske des anderen respektiert. Muß sich der Besucher des Stücks *Heute abend wird aus dem Stegreif gespielt* so benehmen, als habe er den *gag* des Dramatikers nicht längst durchschaut, so müssen Pirandellos Figuren so tun, als wüßten sie nicht um die Maske der anderen. Wo dieses Gleichgewicht gestört wird und ein Spielverderber sich und den anderen die Maske vom Gesicht reißt, entstehen hochdramatische Konflikte und Situationen wie in der *Narrenkappe* oder lauert das ungeschminkte und unkostümierte Ich als ständige Bedrohung einer aufwendigen Komödie wie im *Heinrich IV*. Hier liegen Wahnsinn und bewußte Verstellung so eng beieinander, daß die Montage der Person auch menschlich glaubhaft wird. Es ist begreiflich, daß diese Gestalt auch große Interpreten wie Gustaf Gründgens zu fesseln vermochte.

In einer Reihe von Stücken Pirandellos steht ein am Geschehen uneteiligter oder kauziger Räsoneur zwischen Bühne und Publikum: zynisch, sarkastisch, illusionslos kommentiert er das Geschehen. Der Räsoneur spielt in der Regel nicht mit, oder wenn er es tut, fällt er aus der Rolle und befreit sich aus jeder Verwicklung durch schallendes Gelächter. Der Räsoneur übernimmt bei Pirandello die Rolle des antiken Chors. Während aber in der griechischen Tragödie die Handlung der Protagonisten durch den Chor in dem Koordinatensystem einer gültigen Weltordnung ihren eigentlichen Sinn findet, zerstört das nihilistische Gelächter von Pirandellos Außenseitern das ernst gemeinte oder feierlich gemimte Spiel der ihre Rolle rezitierenden *dramatis personae*. In Pirandellos Roman *Il fu Mattia Pascal* (*Der verstorbene Mattia Pascal*) sagt im Zusammenhang mit einer angekündigten Marionettenaufführung der «Orestie», der römische Hauswirt eines Abends zu seinem Untermieter Adriano Meis (in Wirklichkeit handelt es sich um Mattia Pascal):

«Nun hören Sie mal, was ich für einen komischen Einfall habe: wenn im entscheidenden Augenblick, eben dann, wenn die Marionette, die Orest darstellt, drauf und dran ist, den Tod des Vaters an Ägisth und der Mutter zu rächen, der Papierhimmel des Marionettentheaters platzte, was würde geschehen? Nun?»

«Ich wüßte nicht», antwortete ich ausweichend.

«Aber Herr Meis, nichts einfacher als das. Orest geriete wegen diesem Loch im Himmel in schrecklichster Weise aus der Fassung.»

«Und warum?»

«Hören Sie! Orest wäre noch erfüllt von seinen Rachegeleüsten, möchte sie in seiner blinden Leidenschaft befriedigen, aber seine Augen würden eben in diesem Moment auf jenen Riß fallen, aus dem nun jede Art böser Wirkung auf die Bühne strömen würde, und er ließe seine Arme sinken. Kurzum, aus Orest würde Hamlet. Herr Meis, der ganze Unterschied zwischen der antiken und der modernen Tragödie besteht darin, sie dürfen es ruhig glauben: in einem Loch im Papierhimmel.»

Dieser Orest ist der typische Räsoneur Pirandellos. Er kann bei dem Geschehen auf der Bühne nicht mitagieren, weil er jeweils im entscheidenden Augenblick auf den zerschlissenen Himmel starrt, der über den an der Handlung beteiligten Personen hängt. Die anderen tun ihr Möglichstes, daß ihr Blick nicht darauf fällt. Sie verschreiben sich einer Wahrheit, die sie zur Maske erstarren läßt. Sie sind sogar bereit, wie die Umgebung des scheinbar wahnsinnigen Heinrich IV., das Kostüm und die Kleidung anzulegen, die dem anderen seine Illusion oder seine fixe Idee lassen. In der *Narrenkappe* erhält das Geschehen eine dramatische Zuspitzung, weil diese Grundregel, die das Zusammenleben ermöglicht, mißachtet wird. Die «Narrenkappe» ist eines von Pirandellos sizilianischsten Stücken. Es soll hier eingehend analysiert werden, weil die Interpretation zeigen kann, wie sehr und zu Unrecht man oft über dem internationalen Erfolg des sizilianischen Autors seine Herkunft aus der Magna Grecia vergessen hat. Nur wenn man Pirandellos Heimat nicht aus dem Auge verliert, erhalten seine Gestalten eine realistische Rechtfertigung. Das aufgebrachte römische Publikum, das die Erstaufführung der *Sechs Personen* mit einem «Irrenhaus» kommentierte, pfiß nicht nur einen Schriftsteller, sondern dessen Provinz aus, jene Provinz, die Luigi Russo in seinem von Mennemeier übernommenen Artikel mit dem Adjektiv «metaphysisch» kennzeichnete. Der Sizilianer Russo muß es wissen: «Die merkwürdigen Fälle Pirandellos ... haben nichts Dilettantisches; es sind keine klinischen Fälle, sondern sehr menschliche, die nur alle bis zu einer äußersten Grenze getrieben sind, und zwar mit einer derartigen Indiskretion des Ausdrucks, daß er starkes psychologisches und künstlerisches Unbehagen beim Leser hervorruft» (132). Der internationale Erfolg dieses Sizilianers erklärt sich schließlich daraus, daß er wirklich, wie Luigi Russo hervorhebt, «der Märtyrer, Bekenner und manchmal der Dichter des keimenden Wahnsinns, der in einem Gehirnwinkel eines jeden von uns, seiner Zeitgenossen, lebt» gewesen ist (135). Pirandellos Stück *Die Narrenkappe* wurde 1917 in einer sizilianischen Dialektfassung uraufgeführt. Der Stoff hatte schon fünf Jahre früher in einer Novelle mit dem Titel *La verità (Die Wahrheit)* die erste Gestaltung gefunden. Es gibt kaum ein dramatisches Werk des Sizilianers, das nicht in seinen zweihundert Novellen eine Vorlage hätte: auf diese Tatsache, die für eine ästhetische Bewertung des Bühnendichters Pirandello entscheidend

ist, soll später noch zurückgekommen werden. In der Novelle *La verità* hat ein sizilianischer Bauer seine Frau erschlagen. Vor den Richtern erklärt er, warum er es tat, warum er es tun mußte: «Exzellenz, ich möchte sagen, daß nicht ich an dem Ganzen schuld bin, auch nicht die arme Tote. Schuld hat die Signora . . . die Frau des Herrn Cavaliere Fiorica, weil sie die Dinge nicht so lassen wollte, wie sie waren. Wozu mußte sie, Herr Präsident, vor meiner Haustür einen solchen Skandal machen, daß auch das Straßenpflaster, Herr Präsident, rot wurde vor Schande, als es einen ehrenwerten Mann, den Cavaliere Fiorica, von dem wir alle wissen, was er für ein vornehmer Herr ist, in Hemdsärmeln und mit der Hose in der Hand aufgestöbert sah, Herr Präsident, in der Höhle einer armen Bäuerin. Gott allein weiß, Herr Präsident, was wir alles machen müssen, damit wir zu einem Stück Brot kommen! Und es ist die reine Wahrheit: es war grade, als ob ich's nicht gewußt hätte. Denn die Sache . . . ja, Exzellenz, ich wende mich an die Herren Geschworenen, denn die Sache, Herren Geschworene, war geheim und niemand konnte also vor mich hintreten und behaupten, daß ich es wußte. Ich rede so, weil ich auf dem Land wohne, Herren Geschworene. Was kann ein armer Teufel schon wissen, der vom Montag früh bis Samstag abend auf den Feldern Blut schwitzt. Diese Dinge können einem jeden passieren. Natürlich, wenn einer auf dem Land zu mir gekommen wäre und mir gesagt hätte: «Tararà, paß auf, Dein Weib hat es mit dem Cavaliere Fiorica», hätte ich es tun müssen und ich wäre mit der Hacke nach Hause gerannt und hätte ihr den Schädel eingeschlagen. Aber niemand, Herr Präsident, hat mir je etwas Derartiges gesagt, und um sicher zu gehen, wenn ich einmal unter der Woche ins Dorf zurückkehren mußte, schickte ich jemand voraus, um meiner Frau Bescheid zu sagen. Dies, damit Eure Exzellenz sehen, daß ich nicht die Absicht hatte, Schaden zu stiften.»

Pirandello hat in der *Narrenkappe* diese Novelle, in welcher der Mechanismus sizilianischer Bauernehre die Beteiligten wie eine Falle bedroht, in bürgerliches Milieu in ein Städtchen im Innern Siziliens verlegt. Es sei hier beiläufig bemerkt, daß der Ort der Handlung bei Pirandello in der Regel keine Bedeutung hat: ihm geht es nie um Lokalkolorit, sondern um ein Labor, in dem er mit seinen Menschen experimentieren kann. Sizilien ist bei ihm im Gegensatz zu Verga nicht eine physische, sondern eine metaphysische Provinz. Die Rolle des Bauern Tararà fällt in der Bühnenumfassung nun Ciampa, einem Schreiber, zu, dessen Frau ihn mit seinem Brotherrn betrügt. Auch hier provoziert die Frau des wohlhabenden Cavaliere einen Skandal. Ciampa ist eigentlich der typische Räsoneur, wie wir ihn in zahlreichen Bühnenstücken des Sizilianers finden. Er kann sich das kauzige Abseits-Stehen angesichts der neuen Situation nicht mehr leisten, aber durch eine geniale Umstülpung der Situation kann er die Reputation aller Beteiligten noch im letzten Augenblick retten. Gegen die Proteste der Frau

des Cavaliere wird beschlossen, daß sie für einige Zeit in einer Nervenheilanstalt untergebracht werden soll, damit das ganze Städtchen glaubt, die Szene sei lediglich das Ergebnis krankhafter Eifersucht gewesen. Es sei hier wenigstens der Schluß des Stückes mit den detaillierten Bühnenanweisungen zitiert: «Ciampa (*während alle sich zu schaffen machen, um Beatrice wegzubringen, die fortwährend schreit, als sei sie wirklich verrückt geworden*). Sie ist verrückt. Hier ist der Beweis: sie ist verrückt! Großartig! — Sie muß eingesperrt werden! Sie muß eingesperrt werden!

Vor Freude tanzt er herum, und klatscht in die Hände. Großes Durcheinander, auch weil über dem Lärm die Nachbarn der Fioricas mit verstörten Gesichtern herbeieilen und mehr mit Gebärden als mit Worten im Chor fragen, was los ist. Ciampa klatscht nach wie vor in die Hände und antwortet dem einen und dem andern jubelnd und überschwenglich:

Sie ist verrückt! Sie ist verrückt . . . Man bringt sie ins Irrenhaus! Sie ist verrückt!

Und während alle Neugierigen, die bald vom Delegato, bald vom Bruder sanft hinausgeschoben werden, beim Weggehen das Geschehen kommentieren, wirft er sich auf einen mitten auf der Bühne stehenden Stuhl und bricht in ein entsetzliches Gelächter, voll Wut, voll wilder Lust und voller Verzweiflung aus.»

Exzentrik und Wahnsinn liegen bei Pirandello hart beieinander. Der neapolitanische Bühnendichter, Capocomico und Schauspieler Eduardo de Filippo ist der zur Zeit kongenialste Interpret dieser Rolle, die sich in diesem Finale geradezu überschlägt, weil es dem kleinen Angestellten für einen Augenblick gelingt, die Zwangsjacke der täglichen Demütigungen abzuwerfen und durch einen diabolischen Schachzug diejenige zu treffen, die von seiner Existenz nicht einmal Notiz zu nehmen beliebt.

Leonardo Sciascia, der wohl bedeutendste heute lebende sizilianische Prosaschriftsteller, kommt in seinem wichtigen Buch über *Pirandello e la Sicilia*, das Mennemeier in seiner Auswahl aus dem Pirandello-Schrifttum zu Unrecht übergeht, bei seinem Vergleich der Novelle *La verità* und des Stückes *Die Narrenkappe* zu dem Schluß:

«Die sophistische Verdrehung der bäuerlichen Geschlechtmoral interpretiert Ciampa als Haarspalter und Schreiber, indem er sie in die bürgerliche Welt überträgt und aus Exzentrik eine Norm macht. Der Wunsch Tararàs, die Frau des Cavaliere Fiorica gegenübergestellt zu sehen, hat sich im Falle Ciampas verwirklicht. Auf diese Weise wird die Katastrophe vermieden, Sophistik wird als Lösung angenommen: die schickliche Lösung, welche die Bourgeoisie ihren Konflikten und ihren Unruhen zu geben pflegt. Das Verhalten einer exzentrischen Bauerngesellschaft wird in der bürgerlichen Gesellschaft normalisiert: selbst die Möglichkeit der Katastrophe erlischt. Es handelt sich ein wenig um ein Paradigma für Pirandellos Welt: von der Wahrheit Tararàs zur bewußten, klaren, scharfsinnigen

Sophistik Ciampas, von der seiltänzerischen Logik Ciampas über dem Abgrund der Tragödie zur resignierten ‹normalen› Komödie Martino Loris in *Tutto per bene (Alles in Ordnung)*. Die ‹Wiederherstellung des Scheins› hat jene tragische Alternative eingeübt, über der Ciampa wie über dem Rand eines Abgrunds zappelte. Die Personen haben die extreme Möglichkeit (und Größe) der Tragödie verloren. Das tragische Gesetz des sizilianischen Bauern ist zum Maß der bürgerlichen Komödie geworden.»

Man hat über den intellektuellen und pseudointellektuellen Interpretationen einiger weniger Werke Pirandellos allzuoft vergessen, daß Pirandello dem italienischen Theater das gab, was es nie besessen hatte: ein modernes Repertoire. Unter den mehr als vierzig Stücken finden sich eine Reihe Beispiele, die nicht sehr viel mehr sind als gutes, gekanntes Metier, das immer noch weit über dem dürftigen Niveau steht, das zu Beginn des Jahrhunderts das italienische Theaterleben kennzeichnete (die Ausnahme Duse bestätigt hier nur die Regel). Italien mußte bis zum Ersten Weltkrieg im großen und ganzen seinen Bedarf aus dem Ausland importieren: Mailand und Rom — von kleineren Städten zu schweigen — waren nicht sehr viel mehr als Vorstadtbühnen von Paris, Berlin und München. Das nationale Repertoire, Machiavellis *Mandragola*, Brunos *Candelaio*, Goldonis *Baruffe chiozzotte* lagen zeitlich zu fern und waren dem Bewußtsein des italienischen Theaterpublikums entschwunden (ganz abgesehen von der schockierenden Ungeuertheit der italienischen Renaissance). Aufführungen des nationalen Repertoires mußten selbst im Falle Goldonis in den nichtvenetianischen Provinzen Angelegenheit von Experten bleiben. Italien hatte im neunzehnten Jahrhundert keinen Prosadramatiker. Es hatte — so mochte es um 1900 scheinen — Besseres und mehr: es hatte die italienische Oper, die das Risorgimento, Italiens nationale Erhebung, beflügelte und begleitet hatte. So umstritten nun das Werk Pirandellos sein mag, an einem läßt sich nicht zweifeln: er hat seit Goldoni das umfassendste Oeuvre hinterlassen, und es wird erst jetzt möglich werden, Akzente neu zu setzen und an Stelle des zu einem Mythos, einer Form erstarrten Pirandellismo eine nüchtern abwägende theaterwissenschaftliche Wertung zu setzen. Dies ist um so dringlicher, da Italien seit Pirandello trotz Ugo Betti keinen bedeutenden Dramatiker mehr hervorgebracht hat. Die besten Kräfte scheinen augenblicklich durch den Film gebunden zu sein. Um so günstiger ist diese Konstellation für Pirandello, von dem heute auch Stücke aufgeführt werden, denen das Charisma internationaler Erfolge fehlt.

Angesichts eines Stücks von der Art der Komödie oder Farce *Così è (se vi pare)* wird allerdings klar, warum eine politisch engagierte Bühne wie das Piccolo Teatro der Stadt Mailand mit nur einer Ausnahme keinen Pirandello inszenierte. Eine aufmerksame Lektüre der Rezensionen, Noten und Anmerkungen des Chefideologen der italienischen Kommunisten der

zwanziger Jahre erhellen die Vorbehalte der italienischen Linken gegenüber Pirandello. Gramsci erinnert an eine Aufzeichnung des jungen Autors, in der er das Fehlen eines italienischen Dramas mit dem Fehlen einer Weltanschauung erklärt, doch — so glossiert Gramsci diese Feststellung (*Letteratura e vita nazionale*) — «Pirandello hat sich eine Weltanschauung gemacht, aber sie ist <individuell> und kann daher nicht auf der Ebene eines nationalen Volkstheaters verbreitet werden, mag sie auch große <kritische> Bedeutung für die Zerstörung alter Theatergewohnheiten gehabt haben.» Gramsci umriß schon in den zwanziger Jahren in klassischer Weise das Phänomen Pirandello. Der sardische Ideologe sah die Bedeutung des Sizilianers nicht so sehr auf künstlerischem als auf intellektuellem und moralischem, das heißt kulturellem Gebiet: «(Pirandello) hat versucht, in die Kultur des Volks die <Dialektik> der modernen Philosophie einzuführen, in Opposition zur aristotelisch-katholischen Art die <Objektivität der Wirklichkeit> zu sehen. Er hat dies getan, wie man es im Theater und wie es Pirandello tun kann: diese dialektische Auffassung der Objektivität erscheint dem Publikum annehmbar, weil sie in Ausnahmecharakteren und daher in romantischem Kostüm verkörpert wird, in einem paradoxen Kampf gegen die durchschnittliche Meinung und den gesunden Menschenverstand. Aber könnte es anders sein? Nur so verbergen Pirandellos Dramen bis zu einem gewissen Grad den Charakter <philosophischer Dialoge>, den sie immerhin grade genug haben, denn die Protagonisten müssen allzu oft ihre neue Art, die Wirklichkeit zu verstehen, <erklären und rechtfertigen>, und Pirandello entgeht andererseits nicht immer einem Solipsismus im wahrsten Sinn des Worts, denn seine <Dialektik> ist eher sophistisch als dialektisch.»

Der marxistische Kritiker hat als erster gesehen, daß die sizilianischen Stücke Pirandellos künstlerisch gelingen konnten, weil in ihnen «pirandellismo» und sizilianische Mentalität zusammenfallen und sich als identisch erweisen (Franz Rauhut, die größte heute in Deutschland lebende Autorität in Fragen Pirandello, gibt in Mennemeiers Band einen kompetenten und eingehenden Überblick über *Pirandello als sizilianischer Mundartdichter*). An Hand von Rauhuts Informationen lassen sich die Gedankengänge Gramscis leichter verfolgen. Es besteht kein Zweifel: das kritische Problem Pirandello muß von seinen theatralischen Anfängen her aufgerollt werden, und es ist wohl kein Zufall, daß mit dem internationalen Durchbruch des Dramatikers seine Produktion im Dialekt aufhörte. Gramsci, der eigentliche Ideologe und Theoretiker des italienischen Neorealismo ante litteram sieht sehr richtig, daß es sich bei Pirandellos Leuten aus dem Volk nicht um verkappte Intellektuelle handelt. Pirandellos Bauern sind echte Sizilianer, die sich so und so benehmen und die so und so handeln, weil es Leute aus dem sizilianischen Volk sind. Antonio Gramsci erlebte

als Theaterkritiker des Turiner *Avanti* 1917 die Aufführung von Pirandellos *Liola*. Das Turiner Publikum nahm das Werk ohne Enthusiasmus auf und nach der zweiten Aufführung ließ Pirandello das Stück wegen feindlicher Demonstrationen der katholischen Jugend Turins vom Spielplan absetzen. Es ist Gramscis unbestreitbares Verdienst, daß er — trotz seiner ideologischen Vorbehalte gegenüber Pirandellos Scheindialektik in vorausgehenden Werken — die außerordentliche Bedeutung dieser sizilianischen Komödie sofort erfaßte. Das Werk hat auch heute nichts von seiner sprühenden Vitalität verloren. Es handelt sich um das alte Thema vom lendenlahmen Ehemann, der seine Frau bezichtigt, ihre Unfruchtbarkeit bringe ihn um einen Erben. *Liola* aber springt überall da, wo ein rechter Mann fehlt, ein, sein Haus wimmelt von unehelichen Kindern, für die eine rüstige Großmutter sorgt. Folklore, sizilianische Geschlechtmoral, deftiger Wortschatz, anschauliche Metaphern und der unerschöpfliche Reichtum *Liolas* machen aus diesem Werk eine große realistische Dichtung, Heimatdichtung im besten und wahrsten Sinn des Worts. Es sei hier wenigstens beiläufig bemerkt, daß die elenden Machwerke der deutschsprachigen Blut- und Bodenliteratur nicht den Blick darauf verstellen dürfen, daß die italienische Dichtung dieses Jahrhunderts ohne Verwurzelung in den Provinzen nicht denkbar ist. Was wäre Vittorini ohne sein Sizilien, was Pavese ohne sein Piemont! Gramsci verwurzelt mit Recht Pirandellos *Liola* räumlich und zeitlich in seiner Heimat: «*Liola* ist eine Farce, aber im besten Sinn des Worts, eine Farce, die an die Satyrspiele des alten Griechenland anknüpft und ihre bildliche Entsprechung in der Vasenkunst der hellenistischen Welt hat.» Es gilt heute, diesen Pirandello zu entdecken, wenn hinter den Schalen und Hülsen kritischer Abstraktion das Werk als solches, als großes oder in manchen Fällen lediglich als gekonntes Theater wieder freigelegt werden soll. Im Falle *Liola* hat Pirandello seine Erzählvorlage weit übertroffen: die Handlung der Farce ist im großen und ganzen schon in dem 1904 erschienenen Roman *Der verstorbene Mattia Pascal* skizziert: aber der schielende, kauzige, zynische Mattia Pascal ist letzten Endes ein pathologischer Sonderling, wie sie zu Dutzenden Pirandellos Novellen und Romane bevölkern. *Liola* ist hingegen kein Außenseiter, kein Sonderfall, kein Exzentriker, sondern lediglich ein seiner strahlenden und hinreißenden Potenz bewußter Sizilianer. Diese Gestalt ist nicht das Ergebnis einer philosophischen Spekulation. Sie ist nicht in dem Inhalt seiner Worte, sondern in ihrer Modulation, ihrer Kadenz, ihrer Melodie. *Liola* ist kein Räsonneur, sondern nur ein junger Sizilianer, der sich Hahn im Korb weiß. Wenn Pirandellos Dramatik von einem seiner ersten Kritiker, von Adriano Tilgher, auf den Gegensatz zwischen erstarrter Form und strömendem Leben reduziert wurde, dann ist *Liola* das Leben, aber nicht als Allegorie, nicht als Verkörperung einer Lebensauffassung und Weltanschauung.

Wo immer Pirandello der Ausbruch aus den Koordinaten seiner sogenannten Philosophie («alle tragen wie je nach den Umständen eine entsprechende Maske») gelang, wirkt er überzeugend. In dem Stück *Come prima, meglio di prima (Wie vorher, besser als vorher)* zerbricht Fulvia Gelli schließlich in einer dramatischen Schlußszene das Gehäuse einer kunstvoll aufgebauten Lebenslüge. Nach turbulenten Jahren der Trennung kehrt Fulvia zu ihrem Mann zurück; sie muß aber feststellen, daß ihre Tochter in dem frommen Glauben erzogen wurde, ihre Mutter sei längst verstorben. An einem fingierten Todestag werden sogar Seelenmessen für die Verschiedene gefeiert. Fulvia, die wieder Mutter geworden ist, sucht mit allen Mitteln, sich ihrer ersten Tochter zu nähern, aber sie sieht sich einer eisigen Kälte gegenüber. Eine jener typischen Laborkonstellationen, wie sie Pirandello liebte, aber als die zur Verzweiflung gebrachte Mutter der erwachsenen Tochter die Wahrheit ins Gesicht schleudert, erreicht er doch echte und menschlich ergreifende Akzente; es handelt sich um mehr als um einen späten Abklatsch von Ibsens Dramen oder um eine neue *Trouvaille* des Pirandellismo.

Wie entscheidend die Obsession des Pirandellismo für den sizilianischen Dramatiker war, zeigt sein Stück *Quando si è qualcuno (Wenn man jemand ist)*. Das Stück wurde drei Jahre vor seinem Tod veröffentlicht und zeigt, wie sehr sich Pirandello als Gefangener Pirandellos fühlte, als Gefangener der ihm von der Kritik gesteckten Grenzen. Ein Hinweis auf den Verlauf dieses nicht gerade bekannten Textes mag hier erlaubt sein: Der amerikanische Neffe des in seine offizielle Rolle gebannten *Qualcuno* lanciert unter anderem Namen ein neues Buch des scheinbar überholten alten Dichters. Die Kritik fällt auf den frommen Betrug herein und spielt die junge Stimme gegen den Vertreter einer anderen Generation aus. Aber dann sickert die Wahrheit durch, und *Qualcuno* muß sich unter dem Druck der öffentlichen Meinung und der öffentlichen Ehrungen wieder mit seiner Rolle identifizieren: der scheinbare Ausbruch aus der eigenen Identität ist wie im Falle *Mattia Pascals* nicht viel mehr als ein Seitensprung. Pirandello hat diesen Gegensatz zwischen Form und Leben, zwischen Kunst und Wirklichkeit auf subjektiver und gesellschaftlicher Ebene immer wieder variiert: Werke und Dialoge gerannen ihm allzu oft zu dieser Zauberformel, die Schlüssel oder besser Dietrich zum Verständnis seiner gesamten Produktion schien.

Auch sein letztes Bühnenstück *Die Riesen vom Berge* sind dafür ein eindringliches, wenn auch künstlerisch fragwürdiges Beispiel. Dieses letzte Werk Pirandellos interessiert als Tragödie des Dramatikers Luigi Pirandello, dessen private Mythen sich immer mehr als Sackgasse des Theaterdichters erwiesen. Immerhin ist es Pirandello gelungen, in den *Riesen vom Berge* die subjektive Welt der Kunst eindringlich mit der

objektiven Welt der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit zu konfrontieren. Es ist daher nicht zufällig, daß Giorgio Strehler gerade dieses Stück auswählte, als er für ein einziges Mal das Verdikt des Piccolo Teatro der Stadt Mailand gegen Avantgarde alter und neuer Prägung aufhob. Pirandellos Sohn hat das Fragment *Die Riesen vom Berge* aus dem Nachlaß herausgegeben und seiner Edition einen kurzen Rechenschaftsbericht vorausgeschickt.

Wie Stefano Pirandello versichert, meinte der Sterbende, mit einem großen, mitten auf der Bühne stehenden Ölbaum alle Fragen gelöst zu haben. Über Strehlers Inszenierung der *Riesen vom Berge* am Düsseldorfer Schauspielhaus referiert eine von Mennemeier abgedruckte Besprechung von Albert Schulze-Vellinghausen: «Pirandello erfindet zwei Gegengruppen, einen Haufen unseliger Parias, hier schlicht ‹die Unglücksraben› genannt: gescheiterte Existenzen zwischen Schmerz und Wahn, die sich unter Führung eines ‹Zauberers› (genannt Cotrone) in eine verfallene Villa oberhalb der Menschheit gerettet. Und einen Haufen gescheiterter Komödianten, die sich unter Führung einer Aktrice (der erwähnten ‹Gräfin› Ilse) eines Abends in ebendie Villa verirren. — Wer von den beiden Haufen ist im Besitz der höheren Wahrheit? Es entfalten sich, herrlich ‹improvisiert›, surrealistische Streitgespräche. . . . Unter Führung Cotrones bricht man zu den ‹Riesen› auf. Da sei Hochzeit — und man brauche Komödianten. Cotrone verhandelt, ihm schwant nichts Gutes. Er warnt. Die Menge dort oben, Arbeiter vor Baracken, sei auf hohe Kunst nicht vorbereitet» (257 f.).

Aus den Hinweisen Stefano Pirandellos läßt sich wenigstens entnehmen, daß Ilse von der Volkswut gelyncht wird. Man darf es dem Düsseldorfer Publikum nicht verübeln, wenn es der Aufführung nicht zu folgen vermochte, man kann von einem Theaternormalverbraucher nicht verlangen, daß er sich unvorbereitet mit dem privaten Universum eines Dichters identifiziert. Pirandellos letzte Stücke — wie übrigens auch die in den dreißiger Jahren entstandenen Erzählungen und Novellen — vollziehen den Schritt von der subjektiven Lebensanschauung eines Außenseiters zu einer in sich selbst versponnenen Mythologie, die mit dem Anspruch auftritt, ewige menschliche Wahrheiten zu verkünden. Bei entsprechender Berücksichtigung des Niveauunterschieds mag die Reaktion des Publikums an das Befremden der Kritik nach dem Erscheinen von Goethes zweitem Faust erinnern. Wichtig für eine Skizzierung der menschlich-künstlerischen Parabel Pirandellos ist der brutale Protest der Wirklichkeit gegenüber der künstlerischen Botschaft. Wenn Henry Ford in den zwanziger Jahren noch mit Recht glaubte, mit diesem Pirandello lasse sich Geld machen, weshalb er ihm in Amerika eine Tournee organisierte, so gilt dies sicher nicht mehr für den Verfasser der *Fabel vom vertauschten Sohn* und der *Riesen vom*

Berge. Es handelt sich nicht darum, wie Schulze-Vellinghausen meint, daß die Massen für das Höhere der Schauspieler nicht präpariert sind, sondern daß dieses Höhere ein müßiges Ästhetentum ist, das vor keiner Wirklichkeit bestehen kann. Wie gebrochen und unheilbar in diesem Stück das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum geworden ist, zeigt die Tatsache, daß die Bergleute zu grotesken Riesen verformt werden. Mit einem sarazenischen Ölbaum glaubte Pirandello die Lösung der noch offenen Fragen seines Textes gefunden zu haben: in Wirklichkeit hatte er damit zu den Bildern seiner Kindheit zurückgefunden. Das subjektive Pathos der letzten Stunden war den objektiven Erfordernissen des von seinem Thema aufgeworfenen Komplexes nicht mehr gewachsen.

Der Protest der Arbeiter gegen die Fabel vom vertauschten Sohn ist eine selbstkritische Äußerung, die deutlich genug zeigt, daß der sizilianische Dramatiker an einem entscheidenden Wendepunkt seines Schaffens stand: wenn er diesseits dieser Wegmarke blieb, so ist dies ein Indiz für seine künstlerischen Grenzen. Dieser Dramatiker, der sich ein rücksichtsloses «épater le bourgeois» zum Wahlspruch erkoren zu haben schien, blieb gerade in den Stücken, wo er sein Publikum schockierte, in den Grenzen der bürgerlichen Literatur. Wo Pirandello nur geschickter Dramenschreiber bleibt, handelt es sich um spätromantische, subjektive Proteste gegenüber den gesellschaftlichen Institutionen. Seine Ehebruchsfarce, seine Maskenkomödien sind zum Teil verspätete Ableger der Boulevardstücke des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts und geben auch noch das Rohmaterial zu einem für die Geschichte des Theaters revolutionären Stück wie *Sechs Personen suchen einen Autor*. Aber auch die seinerzeit genialen Neuerungen auf dem Gebiet der Dramaturgie sind heute Gemeingut der Avantgarde und daher oft schon wieder Gemeinplatz, so bedeutend sie für die Theatergeschichte sein mögen. Man tut wahrscheinlich bei dem Versuch einer Standortbestimmung Pirandellos dem Dramatiker einen Gefallen, wenn man sich wieder daran erinnert, daß dieser international renommierte Avantgardist des frühen zwanzigsten Jahrhunderts ein sizilianischer Schriftsteller ist. In diesem Fall wird aus einem scheinbar isolierten Einzelgänger ein Vertreter einer literarischen Sonderprovinz Italiens, der seinen Weg mit imponierender und unverwechselbarer Konsequenz zu Ende gegangen ist — bis zum bitteren Ende der *Riesen vom Berge*, in denen er die Aporien seiner künstlerischen Existenz in mythischen Bildern festzuhalten versuchte. Es kann sich angesichts dieser Situation aber nicht darum handeln, für oder gegen Pirandello zu stimmen, sondern es geht darum, daß die von der Kritik scheinbar endgültig sanktionierten Definitionen überprüft werden. Dies kann aber bei einem Dramatiker nur an einem Ort geschehen: auf der Bühne und bei der Probe, auf dem Theater und im Zuschauerraum.

UMSCHAU

CHARLES-VEILLON-PREISE

Die drei Jurys für den Internationalen Charles-Veillon-Preis haben getagt und entschieden. Der Abteilung für den deutschsprachigen Roman lagen 62 Werke vor, von denen sie «Verlassene Zimmer» von Hermann Lenz besonders hervorzuheben wünscht (Hegner). Den Preis jedoch sprach sie dem in Biel lebenden Schriftsteller *Jörg Steiner* für den im Verlag Walter erschienenen Roman *Ein Messer für den ehrlichen Finder* zu. Die Jurys für den französischen und den italienischen Roman, die zur gleichen Zeit tagten, wählten als Preisträger *Anne Perry* für ihr Buch *Un petit cheval et une voiture* (Gallimard) und *Alberto Vigevani* für den Roman *Un certo Ramondès* (Feltrinelli). Der Preis für die rätoromanische Kultur wurde *Tista Murk* (Chur) für sein vielseitiges Wirken im Dienste der rätoromanischen Literatur, des Theaters und des romanischen Volkstums verliehen, einem «homme d'action», wie Guido Calgari in seiner Laudatio erläuterte, nachdem der erste Preis dieser Art dem Sprachwissenschaftler Andrea Schorta, dem hochverdienten Redaktor des *Vucubulari Rumantsch*, zugesprochen worden war. Diese Auszeichnung, die ausdrücklich nur von Fall zu Fall erfolgen soll, ist nicht ein Literaturpreis, sondern will besondere Verdienste um die Förderung und Mehrung der rätoromanischen Kultur innerhalb der Schweiz und insbesondere innerhalb Graubündens hervorheben.

Die Feier der Übergabe fand dieses Jahr am 6. Mai im Casino von Lugano statt und erhielt ihre besondere Note durch den Umstand, daß der Preis für den französischen Roman 1967 zum zwanzigsten Mal verliehen wurde. André Chamson von der Académie française, der Präsident der Jury für diese Auszeichnung, nahm die Gelegenheit wahr, nicht nur in einer formvollendeten und rhetorisch ausgefeilten

Causerie die junge Schriftstellerin Anne Perry zu würdigen, sondern zugleich den Stifter selbst, Dr. h. c. Charles Veillon, für seine großen Verdienste um die europäische Literatur zu ehren und ihm im Auftrag des französischen Ministeriums für Kultur die Insignien eines Kommandanten des Ordens für Kunst und Literatur zu überreichen.

Allein eine Auswahl der wichtigsten Literaturpreise umfaßt heute mehrere Druckseiten, weshalb oft schon von einer Inflation dieser Manifestationen die Rede ging. Ein Blick auf die Liste der Werke und Autoren, die mit dem Charles-Veillon-Preis seit 1947 ausgezeichnet wurden, zeigt indessen deutlich genug, daß immer wieder wirklich wesentliche Werke des literarischen Schaffens der Gegenwart in französischer, italienischer und deutscher Sprache dieser Würde teilhaftig wurden. Dabei waren für die Preisrichter weniger die gerade aktuellen Strömungen und Tendenzen wegleitend als die einzelne Leistung. Beispiele wie «Le Maboul» von Jean Pélegri (1963) und «Une si grande faiblesse» von Georges Piroué (1965) für den französischen, «La giornata d'uno scrutatore» von Italo Calvino (1962) und «L'Orizzonte» von Carla Vasio (1965) für den italienischen Roman, die wir zur Illustration herausgreifen, mögen ebenso dafür zeugen wie die Werke und Autoren deutscher Sprache, die durch den Charles-Veillon-Preis ausgezeichnet wurden. Wir greifen heraus: Johannes Urzidil (1956 für «Die verlorene Geliebte»), Max Frisch (1957 für «Homo faber»), Otto F. Walter (1958 für «Der Stumme»), Heinrich Böll (1959 für «Billard um halb zehn»), Peter Weiß (1962 für «Fluchtpunkt») und Johannes Bobrowski (1964 für «Levins Mühle»).

Gemessen an diesen Vorgängern vermag *Jörg Steiners* zweiter Roman mit dem Titel *Ein Messer für den ehrlichen Finder*