

Reisender ohne Gepäck⁴

Es hätte eine denkwürdige Begegnung in der wechselseitigen Erhellung der Kunstauffassungen sein können. Am 12. Oktober 1925 gastierte die Schauspieltruppe des *Teatro d'Arte* im Berliner Staatstheater. Gezeigt wurde das Stück „Sechs Personen suchen einen Autor“. Es hatte seinen Verfasser, Luigi Pirandello, nicht nur bekannt gemacht; er war auch Direktor der Truppe und führte selbst Regie. Unter den Zuschauern darf der berühmte Max Reinhardt angenommen werden. Seine Anwesenheit war alles andere als zufällig. Er selbst hatte dieses Stück Ende 1924 in Berlin inszeniert, und seine Version wurde einen Tag danach, am 13. Oktober gespielt. Dieses Mal war Pirandello Zuschauer in Reinhardts Deutschem Theater. Beide haben sich persönlich getroffen.

Merkwürdigerweise wurde aber nicht bekannt, was sie sich dabei zu sagen hatten. Von Pirandello weiß man, daß er das „wunderbare Zusammenspiel“ der deutschen Schauspieler gelobt hat. Reinhardt wollte seinem italienischen Kollegen die Hauptdarstellerin (und Seelenfreundin) Marta Abba abwerben. Das deutet nicht darauf hin, dass einer sich im anderen erkannt hätte. Die Presse wurde deutlicher. Bei ihr deckte das Zusammentreffen der Inszenierungen tiefsitzende kulturelle Voreingenommenheiten auf. Gegenüber Reinhardts Nachdichtung sei das Stück in der Regie des Autors „kaum wiederzuerkennen“! Es könne, hieß es am Tag darauf in der Frankfurter Zeitung, „nur mit *unseren* Mitteln dargestellt werden. Das eben erst sesshaft gewordene Theatervölkchen aus dem Lande Dantes ahnt das nicht“. Das hat nicht nur mit den nationalistischen Trübungen nach dem ersten Weltkrieg zu tun. Im Grunde brachen daran zwei unterschiedliche Auffassungen von Kunst auf.

Reinhardt hatte die „Sechs Personen“ in die Nähe von Hofmannthals „Jedermann“ gerückt, den er zuvor für die Salzburger Festspiele entwickelt hatte. Die ungewiss zwischen Sein und Schein schwankenden Figuren Pirandellos gerieten dadurch in den Schatten des barocken Welttheaters. Der Autor wollte mit ihnen aber gerade bezweifelt haben, dass die fragwürdigen Erscheinungen hier auf ‚etwas‘, Anderes, Eigentliches dort verweisen. Ihm ging es darum, die Masken gleichsam als solche zu demaskieren.

Seine spekulative Enthaltensamkeit irritierte. Daran vermochte auch der Expressionismus im Grunde nichts zu ändern. Durch seine „Menschheitsdämmerung“ ging nach wie vor ein Hauch von Hegelschem Weltgeist. Und als Hitler 1934 in Darmstadt Pirandellos „Legende vom vertauschten Sohn“ gesehen hatte, wurde es kurz danach vom hessischen Kultusministerium als zersetzend verboten. Zudem konnten die meisten seiner Übersetzer keinen Ariernachweis erbringen. So wurde seine Aktualität rasch wieder gebrochen, wie bei

Proust. Zurück blieb letztlich ein weiteres Stück Modernitätsverbot.

Das ist in diesem Falle besonders berührend. Denn Pirandellos Kunst hatte den Deutschen in vielem ihren eigenen ästhetischen Spiegel vorgehalten. Eine bedeutende Station in seinen Lehrjahren der Männlichkeit war Bonn. Er wurde dort 1891 nicht nur in Romanischer Philologie promoviert; Frau Wirtin hatte auch ein Töchterlein. Dieses brachte der sizilianischen Zwangsbewirtschaftung der Gefühle affektive Freiheit bei. Intellektuell machte Pirandello Bekanntschaft mit dem deutschen Idealismus. Er wurde grundlegend für ihn, auch wenn der Südländer davor zurückschreckte, ganz in dessen nördliche „Nebel der Abstraktion“ einzutauchen. Er mäßigt, mit Berufung auf Jean Paul, ihre Unendlichkeitssucht zum lebensgefälligeren „Humor“ herab (so der Titel seines kunstkritischen Hauptwerkes).

An diesem Unterschied sollte man ihn erkennen. Sein Problem ist die Wahrheit. Wenn sie am Ende doch unerfüllbar bleibt, weshalb ihr dann auch literarisch noch einen chimärischen Dienst leisten? Andere Seinsfiguren wie das Schöne, Gute, Anmutige, das Unglücklichsein etc. sind gleichermaßen Ideen ohne Boden – Ausgeburten einer ‚logischen‘ Zubereitung des Menschen, die die Lebensgefühle in allgemeine, abstrakte, eindeutige, kohärente Begriffe einsperrt. Doch in Wirklichkeit: sind sie zuletzt nicht doch Schatten, die der eigene Körper wirft; Masken auch sie, nur eben gedankliche? Genau genommen ist man stets zugleich, so der Titel eines Stückes, „Einer, keiner, hunderttausend“ – mögliche Versionen. Nicht durch eine krönende Idee – in unserer Relativität sind wir absolut. Nach einem Gastspiel, berichtet Pirandello, habe Albert Einstein zu ihm gesagt: „Wir sind Verwandte“. Was „die Herren Philosophen Logik“ nennen, missachtet geradezu das gelebte Leben. Unbeirrbar legen seine Stücke, Novellen und Romane daher Zeugnis für diese andere, fließende Wahrheit ab, die sich lieber an die trügerische Maske in der Hand als an einen festen Begriff im Kopf hält.

Wer aber könnte mit den unumgänglichen Lebenslügen, die wir gerne als Realität nehmen, besser umgehen als die alte Lügnerin Kunst? Sie soll deshalb das Theater, das wir uns vormachen, auf die literarische Bühne bringen. Nicht als ob wir dadurch besser und vollkommener würden. Pirandello kommt es vielmehr darauf an, dem bewegten Leben und seinen kreatürlichen Ungereimtheiten als solchen eine sprachliche Zulassung zu sichern. Einen wirklichen Sinn dafür aber hat nur der „Humor“. Er spürt diese Dissonanzen auf; drängt aber nicht auf Entscheidung, sondern auf Verständnis, „voller Toleranz und Sympathie“.

Dieses Bekenntnis zu einem unaufgeräumten Menschen hat wohl viel zum Vorbehalt der Deutschen beigetragen. Pirandellos Humor greift weniger hehre Ideale als das Verneinte

auf, mit der jede Bejahung ihre Eindeutigkeit bezahlen muss. Denn erst wo unmissverständlich festgelegt wird, was gut ist, gerät anderes in ein entsprechend schlechtes Licht. Dem Hässlichen und Falschen geht es ebenso. Dieses Problem hat Pirandellos Kunst besiedelt. Ihr vielfältig gewendetes Plädoyer ist im Grunde fundamentalistisch einfach: sie tritt für das Gegenteilige als zugehörigen Teil des Lebens ein. Große Botschaften müssen den Autor deshalb befremden. Seine Zeit hat genug davon gehabt. Als Literat wollte er lediglich ein „Reisender ohne Gepäck“ sein.

Die Deutschen hatten es dadurch nicht leicht mit ihm. Doch die Zeit der verpassten Wahlverwandtschaften scheint zu Ende zu gehen. Nicht nur, weil der italienische Autor inzwischen ein Klassiker der Moderne ist. Vor allem materiell steht ihm eine gute Zeit bevor: zum ersten Mal und wohl für lange ist eine Gesamtausgabe seiner Werke in deutscher Sprache gelungen. Sie hat siebzehn Jahre Anlauf gebraucht, und ihr Zustandekommen ist eine dramatische Geschichte für sich. Die Initiative geht heute, in jeder Hinsicht, von Michael Rössner aus. Er ist Herausgeber, besorgt Nachworte, übersetzt und überarbeitet ältere Übersetzungen (zusammen mit anderen Textkundigen, die für eine bemerkenswerte Stilgerechtigkeit sorgen). Doch ohne die andere Seite, den Verlag Ullstein-Propyläen, hätte auch eine solche Zueignung nicht viel geholfen. Ihm ist zu verdanken, dass der Autor jetzt in wünschenswerter Vollständigkeit und Werktreue zu Wort kommen kann, obwohl das schnelle Geld eines Bestsellers damit kaum zu machen ist. Dafür hat er aber die Ernsthaftigkeit einer Gesamtausgabe erhalten; das macht ihn noch einmal ein Stück klassischer.

Das hat sich vor allem bei den drei letzten, zum Teil labilen Mythen-Stücken bewährt. Pirandello zersetzt darin, lange vor ihren postmodernen Abschiedsveranstaltungen, die „Großen Geschichten“ der vernunftgläubigen Moderne: dass eine neue Gesellschaft einen neuen Menschen hervorbringen würde („Neue Kolonie“); die Heilserwartungen an eine freie, elementare Religion („Lazarus“) sowie den reinen Blick einer autonomen Kunst („Die Riesen vom Berge“). – Grund genug dafür also, dass immer mehr Personen diesen Autor suchen.