

Ein Ereignis in Edinburgh / Pirandellos Stegreifkomödie unter Giorgio Strehler

Mitten im rauschenden Fest, das auch diesen Sommer wieder in Edinburgh Zehntausende aus aller Welt angelockt hat, ereignete sich ein Abend, über den gesondert berichtet werden muß, weil er den Rahmen sprengte: das Gastspiel des Mailänder Piccolo Teatro mit Pirandellos „Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt“. Es war kein Abend für die vielen. „Nothing for a Festival“, hörte ich in der Pause sagen. Aber es war auch kein Abend im elfenbeinernen Turm, denn den vielen sind stets die Früchte zugedacht gewesen, deren Blüten sie nicht erkannten. Die berühmte Inszenierung von Goldonis „Diener zweier Herren“, mit der die Truppe ihr Gastspiel eröffnete, hatte dem vorwiegend Englisch sprechenden und den Stil des angelsächsischen Theaters gewohnten Festivalpublikum nicht eingeleuchtet. Aber hier, bei Pirandello, wurde ihm der gewohnte Stil, ein sehr differenzierter und die Psychoanalyse einschließender Realismus, erst einmal vorgeführt, ehe er durchstoßen wurde. So wurde die Bewunderung nicht versagt. „Nothing for a Festival“, gewiß, aber sicherlich etwas für die Kunst — das muß die abschließende Meinung gewesen sein, sofern man sie am Grad des sehr starken Beifalls ablesen darf.

Die 1929 erschienene deutsche Ausgabe der Stegreifkomödie trägt die Widmung: „Max Reinhardt, dessen unvergleichliche Schöpferkraft ‚Sechs Personen suchen einen Autor‘ auf den deutschen Bühnen zauberhaftes Leben gegeben hat, widme ich in tiefer Dankbarkeit diesen dritten Teil der Trilogie vom Theater auf dem Theater.“ Es ist Pirandellos Versuch, den Weg seines Werkes bis an jenes Ende zu gehen, an dem es nur noch Umkehr gibt. Der Weg: die Auseinandersetzung zwischen der scheinbaren Wahrheit (Illusion) und der Wahrheit des Scheins (Spiel). Das Ende: der Triumph des Scheins über die Wahrheit. Das klingt abstrakt, aber es ist identisch mit den umwälzenden Unternehmungen der Atomphysik, der Psychologie und Philosophie unseres Jahrhunderts. Man bedenke, daß die Atombombe ihre Erfindung einer Formel verdankt, die auf einer als wahr angenommenen Fiktion beruht. Der Atomzerfall des Bühnenweltbilds und des Menschenbilds auf dem Theater hat Abgründe aufgerissen, die lange verdeckt

waren, und Möglichkeiten freigemacht, die anderthalb Jahrhunderte hindurch (nicht länger!) als undenkbar galten. Heute sind wir uns klar darüber, daß im Theater die Wahrheit nicht nur auf dem Umweg über die Nachahmung der Natur erreicht werden kann, sondern auch unmittelbar durch die Zeichen, durch die Logik, durch das „Bei-spiel“ des Scheins. Was bei Brecht und Anouilh sozusagen nach der Entscheidung demonstriert wird, ist in der großen Theater-Trilogie Pirandellos als Prozeß aufgerollt und vorweggenommen.

Das Stück beginnt mit einem Lärm hinter den Kulissen, worauf der Regisseur, sich verlegen entschuldigend, vor dem Vorhang erscheint, um gleichzeitig anzukündigen, daß er nicht mehr gewillt sei, sich vom Dichter kommandieren zu lassen: diese Vorstellung sei sein Werk, denn nur ihm verdanke das Stück das Leben: „Wenn ein Kunstwerk weiterlebt, so ist es nur, weil wir es noch aus der Festgelegtheit seiner Form herausbringen können, weil wir diese Form in uns selbst zu lebendiger Bewegung erlösen können. Das Leben geben dann wir ihm.“ Aber gleich darauf kommt es zum Zusammenstoß des Regisseurs mit den Schauspielern, die ebenfalls zur Rebellion gegen das Kommandiertwerden ausholen. Bis zur Pause geht das unentschieden hin und her, wobei eine in mehrere Bilder aufgelöste Handlung zugrunde gelegt ist: die Konflikte einer heruntergekommenen sizilianischen Familie, deren Oberhaupt seine Nächte in einem Kabarett verbringt und ein stadtbekanntes Verhältnis mit einer Diseuse unterhält, während die Mama, die „Generalin“ genannt, für das Auskommen dadurch sorgt, daß sie ihre vier Töchter den am Ort stationierten Fliegeroffizieren zuführt. Zunächst werden Witze gemacht: man besucht eine „Troubadour“-Vorstellung (Loge auf der Bühne); zu Hause versucht die Jugend, der Mama durch die Macht des Gesangs über Zahnschmerzen hinwegzuhelfen; aber in die improvisierte „Troubadour“-Szene platzt der Vater, blutüberströmt, mit einem tödlichen Messerstich im Bauch, den er bei einer Streiterei im Kabarett davongetragen hat. Hier erfolgt der erste Vorstoß in den Ernst. Der Schauspieler des Vaters weigert sich, die Szene so zu spielen, wie sie vorgesehen war. Er zeigt, wie er sie spielen möchte. Und aus dem Zeigen wird

mehr. Bald ist der Schauspieler von der eigenen Leidenschaft so hingerissen, daß er sich zunehmend in die Gestalt und deren Sterben hineinlebt. Die Szene steigert sich bis zur Identifikation. Die Verwandlung ist gelungen. Erschütterung breitet sich über die umstehenden Kollegen aus und ergreift das Publikum. In den Höhepunkt platzt der Regisseur hinein: „Magnifico! Gong!“

Der geniale Regisseur des Piccolo Teatro, Giorgio Strehler, der das von Pirandello mit reichlichem Rankenwerk ausgestattete Stück von Anfang an energisch auf den entscheidenden Konflikt konzentriert hatte, gab in der Szene des sterbenden Vaters (A. Battistella) ein Beispiel seiner inspirierten Deutungskraft. Er ließ die Schauspieler um den Kollegen herumstehen, als wären sie selbst Zuschauer. Fast schüchtern unterstützten ihn zwei bei der ersten Steigerung. Und dann plötzlich waren sie alle, völlig „natürlich“, in das „Spiel“ hineingerissen. Wie ihnen, so war es uns, als ob der Tod eingetreten wäre. So triumphtierte der Schein über die Wahrheit.

Nach der Pause bricht die Rebellion der Schauspieler vollends aus. Der Regisseur wird abgesetzt und von der Bühne getrieben. Zwischen zwei Schauspielern ereignet sich eine gewaltige Szene. Gezeigt wird das Schicksal des Aschenbrödels unter vier Töchtern, das von der Familie gezwungen worden ist, einen wohlhabenden, aber für seine maßlose Eifersucht bekannten jungen Mann zu heiraten. In einer Othello-Raserei durchläuft der Schauspieler Tino Carraro alle Stadien der unsterblichen Menschenqual der Eifersucht, und als er davongestürzt ist, läßt er das Opfer zurück, getreten, verstört, ohnmächtig liegend, worauf die nicht minder große Szene der Schauspielerin Valentina Fortunato beginnt: der Verzweiflungstraum des Aschenbrödels, den beiden Kindern vorgespielt: auch sie hatte eine schöne Stimme, auch sie hätte Sängerin werden können, ah, was wäre sie für eine Leonora (im „Troubadour“) gewesen — das zeigt sie, da steigert sie sich hinein, rührend intoniert sie die populären Melodien, immer mit den Kindern als Publikum und immer mit der tödlichen Verzweiflung im Herzen. In der höchsten Exaltation erlöst sie der Tod.

Während dieser Szene hat der vorher davongejagte Regisseur stillschweigend eingegriffen und die Beleuchtung eingeschaltet. Aber auch der Regisseur Strehler zeigte auf der völlig dekorationslosen Bühne

erneut seine hinreißende Einfallskraft. Den gefährlichen Moment, in dem die Schauspielerin mit der brüchigen Stimme zu singen anfangen mußte, übertrug er durch eine ferne dissonierende Musik ins Gespenstische (später konnte dann die Musik wegbrechen, und niemand war mehr versucht, über die Singende zu lachen). Die Kinder, die Pirandello im Nachthemd hereinlaufen lassen wollte, ließ Strehler ganz weg: sie waren nur in der Phantasie der Schauspielerin da; diese setzte sie auf leere Stühle, um ihnen vorzuspielen, und niemand im Publikum wird am Ende nicht gespürt haben, daß die beiden Bambini da waren und die unglückliche Mutter anstarrten.

Nur angedeutet sei, daß die beiden Ebenen des Spiels, die des Stückes und die der Schauspieler, nur durch Nuancen unterschieden waren: auch als Personen waren die Schauspieler angehalten, modern, also ohne Theatralik, zu spielen. So war die Ambivalenz zwischen Schein und Sein zur letzten Konsequenz gesteigert. Zwei bedeutende Schauspielerleistungen wie die des als Hariekin bekannten Moretti in der Rolle des Regisseurs und die der Giusi Dandalo als Mama von Magnanformat, sollen wenigstens erwähnt werden.

Selbstverständlich kann Pirandellos Studie über den doppelten Boden der Bretter, die die Welt bedeuten, nicht richtungweisend sein. Aber eben diese Wahrheit vom doppelten Boden hat sie aufs geistreichste demonstriert. Als Partitur für die Entfaltung so glänzender Schauspielkunst wie der des Piccolo Teatro durfte sie wieder entdeckt werden. Reinhardt hatte nicht viel Erfolg damit. Zuweilen müssen Jahrzehnte vergehen, bis die Zeit reif wird für solche Ereignisse der Kunst. Siegfried Melchinger

Kongreß der Augenärzte in Heidelberg. Die 60. Tagung der Deutschen ophthalmologischen Gesellschaft ist am Montag in Heidelberg eröffnet worden. An dem Kongreß, der bis 6. September dauert, nehmen rund 800 Augenärzte aus der Bundesrepublik und der Sowjetzone und aus vielen europäischen Ländern sowie aus Süd- und Nordamerika teil. In der Festsitzung wurde der Privatdozent Dr. Dr. E. Frey vom Hirnanatomischen Institut in Zürich mit dem Graefe-Preis der Gesellschaft in Höhe von 1000 Mark ausgezeichnet. (IsW)

Das Theater der Stadt Baden-Baden hat Ladislaus Bush-Feketes Komödie „Adams Garten“ zur deutschen Erstaufführung angenommen. (StZ)

Das zweite Feuilleton finden Sie auf Seite 4

STUTTGARTER ZEITUNG 3/9-56