

Edwin Rollett

Röntgenblick durch die Theaterwelt

Zweiter Abend des Piccolo Teatro di Milano:
„Heute wird aus dem Stegreif gespielt“ von
Luigi Pirandello

Die beglückende Last des Gestaltenmüssens und die schmerzliche Befreiung durch das Gestaltenkönnen — das sind nur einige der gedanklichen Schluchten und Abgründe, an denen dieses Werk dahinbalanciert, worin der Dramatiker Pirandello das seinem Schaffen unerläßliche Lebenselement, das Theater, zum dichterisch-dramatischen Problem und Motiv machte, so daß was allein eine Verwirklichung gewährleistet gleichzeitig Sujet ist, ähnlich einem Photographenapparat, der photographiert wird. In die kanonische Dreiheit von Autor, Regisseur und Darsteller aufgespalten, legt Pirandello seine Bekenntnisse ab und seine Weisheiten vom Theater nieder, wobei der Autor allerdings ganz rasch, sozusagen mit einem Nebensatz, abgetötet wird. Aber auch um den Regisseur, der das Alleinverdienst der Stückgestalt und die alleinige Verantwortung dafür usurpiert, liegen vom ersten Augenblick an die dunklen Wolken eines lauten und schweren Konfliktes mit den oppo-

nierenden Schauspielern, die wiederum alles Plus und Minus für sich, ihre Köpfe und Launen beanspruchen und — das bezeugt die Großzügigkeit Pirandellos — damit auch recht behalten, soweit in diesem Stück und in seinen vielerlei Konflikten überhaupt jemand recht behalten kann.

So ergibt sich das merkwürdig widersprechende Phänomen, daß ein Werk ausgesprochen intellektueller, ja konstruierter Dramatik mit den Mitteln der Intellektualität und Konstruktion gegen diese ankämpft und entscheidet, der Konstruktion die Improvisation und der Intellektualität den Impetus der Gefühle entgegenstellt. In dieser geistigen Haltung steckt ein seltsames „Zurück zur Natur“, denn sie ruft das Kunsttheater zu den Gesetzen der Commedia dell'arte zurück, Grenzen überwindend, wie es sich Pirandello hier zur Aufgabe machte. Immer wieder werden solche Grenzen gezogen, werden Scheidewände aufgestellt, zwischen einem gebundenen und dem Stegreifspiel, zwischen divergierenden Auffassungen von Regisseur und Schauspielern, zwischen Verpflichtung und Stimmung, zwischen einem Theater des Scheins und der Realität und noch manche dazu. Aber diese Grenzen sind immer nur da, um übersprungen, die Scheidewände um umgeworfen zu werden, auch die deutlichste von ihnen. Denn wenn sich das Theater aus seiner ge-

bundenen Form zur Unmittelbarkeit des Stegreifspiels hinaufsteigert, so steht über diesem doch wieder ein noch viel stärker stilisiertes Theater, die Oper, die in die improvisierte Handlung hineinwirkt während die Vorgänge und Eifersüchte in der sizilianischen Kleinbürgerfamilie, die dargestellt werden sollen, an sich als Handlung nebensächlich bleiben. So potenziert sich das Theater in diesem Werk ständigen Wechsels, ständiger Überscheidungen und Überhöhungen. Aber auch diese bleiben — dem Grundsatz der Prävalenz des Schauspielers getreu — durchaus komödiantisch, nicht philosophisch. Nicht Schein und Sein, also Darstellung auf dem Theater und Schicksal im Leben, stehen einander gegenüber, denn nie reicht das Stück über den Rand der Theaterwelt hinaus. Was da einander bekämpft, ist vielmehr eine genormte Richtung innerhalb dieser Welt und die freie Gestaltung im Stegreiftheater, deren Rechtfertigung das ganze Stück erfüllt und sehr deutlich wird, wenn der erste Teil damit schließt, daß der Stegreifdarsteller auch alle seine Kollegen vom Bau überzeugt und der zweite damit, daß die Darstellerin ein Opfer an Gesundheit und Lebenskraft bringt.

Giorgio Strehler hat mit der Virtuosität eines großen Regisseurs, der selber dem Stegreiftheater vieles verdankt, diese Schichten

einer praktischen Theaterkunde mit Elan und Entschiedenheit eine um die andere aufgeblättert und rasch wieder zugedeckt, so daß das Hin und Her, das Überspringen von intensiver Illusion zu nüchterner Entzauberung und wieder zurück, mit faszinierender Gewalt vor sich geht. Wie großartig diese Mischung, die man entgegen Pirandello doch dem Regisseur zugute schreiben muß, erreicht ist, beweist wohl in erster Linie der ganz ausgezeichnete Antinio Battistella, dem es gelingt, nach der Burleske den Ernst, nach der Parodie die tragische Szene — noch dazu ist es eine Sterbeszene — so zu spielen, daß nicht nur das vom Autor auf die Bühne gestellte Publikum, sondern auch das andere im wirklichen Zuschauerraum davon hingerrissen ist; das beweist ebenso Valentina Fortunato in dem langen und mächtigen Monolog, der den zweiten Teil beherrscht und an Gefühlsmacht, Improvisation und Steigerung bis an die Maximalgrenze vorstößt; das beweisen aber nicht minder Tino Carraro in dem Furioso seiner Eifersuchtszene und Marcello Moretti als der durch alles hindurchgehende Regisseur in seiner trefflichen Kombination von nüchterner Ratio und schäumender Suada. Die minuziös ausgefeilte Darstellung einer Improvisation, die das ganze vorzügliche Ensemble auf die Bühne brachte, fand enthusiastischen Beifall beim Wiener Publikum.