Vittoria Borsò-Borgarello

PIRANDELLOS "UMORISMO": DAS PHANTASMA ZWISCHEN
"MACCHINETTA DELLA LOGICA" UND MASCHINENMYTHOS

*"l'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra e talvolta piú all'ombra che al corpo: nota tutti gli scherzi di quest'ombra com'essa si allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura."*¹

Zwischen heftiger Kritik² des "Pseudophilosophierens" und enthusiastischer Einschätzung der brillanten Einsichten in die Weltliteratur, als poetologische Maxime und geometrischer Punkt jeder Annäherung an das Werk behandelt, ist der "Umorismo"-Traktat wiederholt in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit Pirandello gestellt worden. Die lebhafteste Beschäftigung mit diesem Text läßt sich nicht nur aus der allgemeinen Bedeutung der Frage nach dem Humor, sondern auch aus der provozierenden Ambiguität erklären, die den Essay über den "Umorismo", wie auch das Oeuvre Pirandellos kennzeichnet³. Der "Umorismo", "il sentimento del contrario", ist ein universelles Prinzip seiner Schreibe. Dieser "sentimento" von scheinbarer Einfachheit, an der Croce Anstoß nahm, inspiriert einen als philosophisch und meta-literarisch gleichwohl wie literarisch ernstzunehmenden Text, der nach Aufmerksamkeit verlangt. Meine Lektüre versucht jene Bewegung, die Sciascia abwertend als "Pirandellismo" bezeichnete, zuvorderst als eine oszillierende Bewegung zwischen Konträrem nachzuvollziehen: Philosophie und Poesie, Theorie und Praxis, Fiktion und Realität. Jener Pirandellismo, das "ragionare" mit quasi-parodistischer Wendung⁴, das ernste Philosophieren und der Schatten, der die Erkenntnis des Philosophen begleitet, ist eine Ambiguität des Diskurses, deren Akzeptanz seitens des Kritikers als die erste realisierte Form des "sentimento del contrario" angesehen werden muß.

Eine solche Ambiguität fällt mir zunächst bei der im "Umorismo"-Traktat herrschenden Metaphorik auf: die Maschinenmetaphorik. Bei meinem Versuch,

den Traktat im Lichte dieses alten Paradigmas zu lesen, interessiert mich die Frage nach der Möglichkeit der Eröffnung neuer Aspekte durch die Beschäftigung mit dem Maschinenmodell. Parallelitäten zwischen dem heutigen Kontext und dem Kontext der Jahrhundertwende, eine Parallelität des neuen "Rauschens" der Maschinen - das Entstehen des Kinos zu Anfang des XX. Jh. und die Medienexplosion heute - lassen die Fragestellung sowie evtl. eine andere Lektüre Pirandellos interessant werden. Mit obigem Motto des den Körper begleitenden Schattens beziehe ich mich auf ein Metaphernfeld, das im "Umorismo"-Traktat der Maschine entgegengesetzt wird. Zu diesem gehören auch Nebel, Nacht, Tod, das Nichts, kurz das Metaphernfeld, das sich auch im deutschen Nihilismus - von der Frühromantik bis zu Nietzsche - finden läßt. Während dieses nihilistische Feld für die Irrealisierbarkeit des Traums steht, stellt traditionellerweise die Reihe der Maschine die positiv-bürgerliche Lebensauffassung dar, somit auch die Realität, die Bejahung von Gesellschaft und gesellschaftlichen Repräsentationen, die der Autor als Fiktionen entlarvt. Zwischen diesen Paradigmen befindet sich sowohl das erzählerische wie auch das dramatische Werk: Den bürgerlichen Rollen als fixierten kulturellen Zeichen wird die Widersprüchlichkeit der nackten Maske (Ingendschay 1984:52) entgegengesetzt; den sinnlosen Geschäften des Realitätsprinzips steht das Phantasma entgegen, d.h. die Sehnsucht nach einer in skeptischer Relativisierung negierten Repräsentation des Selbst (Lucile Garcia-Pigude 1976:84ff). Auch im "Umorismo"-Traktat sehnt sich der Autor nach dem Phantasma, als Zeichenkörper für das Lebendige und das Antimaschinelle. Das Phantasma ist der Versuch, die Nichtrepräsentation zu denken, denn die Repräsentation sieht Pirandello als das Erstarrete, als die Materialisierung des maschinellen Prinzips. Das erste ist flüssig, die zweite versteinert; das erste ist das Resultat einer spontanen Bewegung (*téchne*), die zweite ist die automatische Anwendung verfestigter Abstraktionen und Objektivationen.

Die Maschine ist in diesem Traktat eine Metapher, die ganz in der Tradition der Frühromantik zu stehen scheint. Dennoch verläuft das "Rauschen" der neuen Maschinen in Pirandellos Epoche auch im Hinblick auf das Erkenntnisklima analog zum betörenden Geräusch unseres postindustriellen Zeitalters: Die Erkenntniskrise der Jahrhundertwende und die poststrukturalistische Kritik heute. Durch das Aufkommen des Kinos wird Pirandello im Laufe seines Werkes zur Auseinandersetzung mit der konkreten Maschine

provoziert. Hier sind andere Texte Pirandellos zum "Umorismo"-Traktat hinzuzuziehen (*Arte e scienza, Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa, Marionette, che passione!, Se il film parlante abolirà il teatro*), in denen deutlich wird, daß sich sein Verständnis der Maschine verändert und längst den romantischen Kontext verlassen hat.

I. Die romantische Maschinenmetaphorik

Eine "Maschine" treibt den Menschen zur Annahme der Wahrheit einer auf Lüge konstruierten Welt, obwohl das "fiebrige" Aushalten dieses Realitätsprinzips zur eigenen Zerstörung führt⁵. Eine "macchinetta infernale", die dem Menschen eingeboren zu sein scheint, fundiert das Realitätsprinzip:

*"Bei diesem Ansinnen hilft dem Menschen eine bestimmte "macchinetta infernale", die die Natur ihm zu schenken gedachte und seinem Inneren angepaßt hat [...] Zum eigenen Wohle hätten alle Menschen sie lieber verrostet lassen sollen! Niemals hätten sie sie bewegen oder auch nur anrühren sollen - aber nein! Einige haben sich so stolz und beglückt geschätzt, die Maschine zu besitzen, daß sie gleich angefangen haben, sie zu vervollkommen. Und Aristoteles schrieb darüber sogar ein Buch, einen spritzigen Traktat, den man in den Schulen heute noch benutzt, damit die Kinder früh und gut lernen, mit ihr zu spielen. Es ist eine Art Filterpumpe, die das Gehirn mit dem Herz verbindet. Die Herren Philosophen nennen diese Maschine LOGIK. Durch diese Pumpe gewinnt das Gehirn die abstrakte Idee, indem die Gefühle aus dem Herzen entfernt werden. Durch den Filter läßt das Gefühl die warmen und trüben Anteile zurück: es kühlt und ver-e-delt sich [...] bis das Herz trocken [...] und das Gehirn wie ein Apothekenschrank sind, voll von Dosen mit der Warnaufschrift: "GIFT"."*⁶ (Übers. von mir)

Das romantische Erbe dieser Maschinenmetaphorik liegt in der Kritik an der rationalen Logik und an ihrer Fundierung bürgerlichen Vernunftdenkens⁷. Dem Unorganisch-Statischen der Automaten ist das Lebendig-Dynamische von Poesie und von dessen wichtigstem Prinzip, dem Gefühl, entgegengesetzt. Vom Bereich der Maschine ist auch die traditionelle Rhetorik, für die Komposition und Kopie als normative Kriterien gelten⁸. Die Rhetorik hat eine rationallogische Fundierung, auf deren Basis sie das Kunstwerk wie ein "macchinetta" auseinandernimmt, um automatische Sinngebungen vorzunehmen. Die von Pirandello mittels des Maschinenparadigmas artikulierte Kritik wird auf andere Bereiche ausgedehnt: etwa, wenn er behauptet, daß nicht nur die Rhe-

torik, sondern auch die Ethik - im Mittelalter durch die Regeln des Katechismus verkörpert - mit der Logik einhergeht.

Damit wendet sich die Maschinenmetaphorik gegen die Romantik selbst. Sie charakterisiert im "Umorismo"-Aufsatz auch die **Metaphysik**, die **Ethik** und die **Ästhetik**. Dabei gilt die Maschine als aggressives, menschliches Erzeugnis, das, einer Waffe ähnlich, zur Garantie des geschlossenen Systems der Rationallogik geschaffen wurde. Die bedrohliche Wirkung dieser Waffe liegt in der Automatisierung des Lebens und in der Zerstörung des menschlichen Prinzips, des Flüssigen. Am bedrohlichsten wirkt die Metaphysik. Die Kritik an die metaphysische Grundlage des Ideals vollzieht Pirandello unter Rekurs auf die sog. Humoristen Kopernikus und Macchiavelli. Wenn auch Kopernikus nicht die Universum-Maschine auseinandergenommen hat, hat er doch das stolze Selbstbild des Menschen angegriffen⁹, während Macchiavelli jede "Idealmaschine" durch Erfahrung und Diskurs zerstörte (108/109). Die Prämissen der Metaphysik sind das Resultat jener Täuschung, die aus einem bestimmten artifiziellen Apparat hervorgeht, der sich zur "natürlichen" Maschine der Logik hinzugesellt. Es handelt sich um das "Teleskop" ("altra macchinetta infernale"(156)). Die Vergrößerung der Dinge im Universum, die die "Natur wohlweislich klein gelassen hatte" (etwa die Sterne), läßt den Menschen erst seiner eigenen Winzigkeit bewußt werden. Darauf reagiert er mit der Descarteschen Fundierung des Subjektes und im Idealismus mit dessen Aufhebung im Erhabenen (157). Pirandellos Bruch mit dem romantischen Maschinenparadigma ist damit vollzogen: Sein Umgang mit der Maschine läßt sich nicht allein als Opposition gegen aufklärerischen Rationalismus verstehen, sondern er verbindet diesen mit der Metaphysik-Kritik, wie sie bspw. der auf rationalistischer Basis fundierende Diskurs des Naturalismus¹⁰ getan hatte. Logik und Metaphysik werden als das Resultat einer gleichen Täuschungsoperation entlarvt. Mit der Kritik der Metaphysik hat sich Pirandello gegen die philosophischen Prämissen der Romantik gewendet, obwohl er die romantische Ästhetik des Humors in vielen Punkten teilt, wie bspw. das Verständnis des Humors weder als Repräsentation noch als eine Beschaffenheit des Objektes (137), sondern als eine bestimmte Weltanschauung. Doch ist das romantische Ziel des Humors die Überwindung des Komischen durch das Komische¹¹ und damit Humor eine ethische Kategorie mit metaphysischer Basis - eine gemeinsame Prämisse sowohl der Schlegelschen Ironie¹² als auch des Humor-Verständnisses von

Jean Paul, der zwar den Akzent auf die Umkehrung des Erhabenen setzt, doch die idealistische Folie beibehält.¹³ Die "metaphysische" Maschine erweist sich indes als "teuflisch": Sie hat - mit dem Teleskop - die Trennung zwischen Mensch und Universum vollzogen. Dies ergab in der Renaissance zwar keinen epistemologischen Bruch, doch das sichere "Nest" der scholastischen Harmonielehre wurde damit unwiderruflich "angekratzt"¹⁴. Als Reaktion gegen diese Trennung hat sich das Individuum den fremden Boden (terreno) der universalen Wahrheitserkenntnis aufgebaut. Doch die Erfindung der Maschine leitet auch jene relativisierende Bewegung ein, in der Pirandello den eigenen Boden einer singulären fiktiven Realität finden wird.

II. Croce und die Repräsentation eines transzendentalen Signifikats: Die Transformation des Maschinenparadigmas

In *Arte und Scienza* sowie im Aufsatz zum Subjektivismus wird in direkter Auseinandersetzung mit Croce und gegen dessen Theorie einer Universalästhetik eine offene Kritik der Neuromantik vollzogen. Interessant ist dabei, daß diese Kritik auch die kritische Ablehnung einer bestimmten Repräsentationstheorie ermöglicht, die ein transzendentes Signifikat voraussetzt. Von der Übernahme der Maschinenmetaphorik als Kritik an der Wirkung der Logik wird mit dem gleichen Paradigma die Kunst als Repräsentation kritisiert, weil die Repräsentation, auf einer logischen Operation gründend, das Leben gefrieren läßt.

Maschinell, im Sinne von automatisch und ohne Leben ist nach Pirandellos Ansicht das, was Croce in einem neukantianischen Sinn DIE FORM ALS OBJEKTIVIERTE AUSDRUCK nennt: Mit dem Begriff von Intuition als Erkenntnis einer Universalform ohne sinnliches Beiwerk¹⁵ befindet sich Croce - nach Pirandellos Auffassung - ebenfalls im Bereich der Mechanik. Aufgrund seines aus Skeptizismus hervorgehenden, relativistischen Wirklichkeitsbegriffs (Hölz 1981:176) kann Pirandello die Erkenntnis als das höchste Ziel der Kunst - hier verstanden als Repräsentation -, nur als Fiktion ansehen. Denn gerade die Sinnestäuschung, die - Croce entsprechend - die Erkenntnis gefährdet, ist für Pirandello das einzig sichere Wissen. Die Kritik gegen die Auffassung von Kunst als Erkenntnis führt bei Pirandello zur Kritik der Theorie der Reprä-

sentation, d.h. zur Kritik der Mimesis als automatisches Verhältnis von Intuition und Ausdruck. Die Repräsentation wird mit dem statischen Spiegelbild des Subjektes gleichgesetzt, wobei im Spiegel die Bewegung des Körpers als erstarrte Geste fixiert ist (152), was den "flusso continuo" des Lebens zerstört¹⁶. Über das Erkennen im Sinne des dichterischen Sehertums, das - nach Croce - nicht eintritt, bevor das Stadium der vollzogenen Repräsentation erreicht ist¹⁷, meint Pirandello, daß ein solch vollendeter Repräsentationsakt von der subjektiven Sinnestäuschung abstrahiert und damit eine mechanisch gewonnene Fiktion ist (194). Mechanisch ist in der Tat für Pirandello die poetische Repräsentation der Wahrheit, d.h. der mimetische Akt eines transzendentalen Subjektes im Sinne des Idealismus.

Sowohl die (euphorisierende) aufklärerische als auch die (disphorosierende) idealistische Maschinenmetaphorik werden zur Dekonstruktion der metaphysischen Prämissen beider Denkmodelle genutzt. Mit diesem Paradigma vollzieht Pirandello im "Umorismo"-Aufsatz die Ablösung sowohl der rationallogischen als auch der metaphysischen Wahrheit, während in der Ästhetik diese Ablösung zur Kritik der Repräsentation führt (*Arte e scienza*). Die Repräsentation wird durch das Phantasma ersetzt, womit das Fehlen der metaphysischen Idee, die als Folie in der Aufklärungskritik noch bestand, gemeint wird. Das Phantasma tritt an die Stelle des Traums der Romantik, wie die Seele dem Schatten weicht. Den speziellen Charakter dieser Metaphern wollen wir im folgenden näher betrachten.

III. Das Phantasma

Die Kritik der Lüge hat bei Pirandello kein positives metaphysisches Korrelat mehr (Hölz 1986). Dies haben komparativische Studien gezeigt, wenn etwa "die Auflösung des Subjektbegriffes und die damit einhergehende Ausserkraftsetzung der Substanzen-Metaphysik" festgestellt wird, was sich bei Pirandello in enger Verbindung mit dem Konzept des Lebensflusses vollzieht (Hölz 1986:20). Mit der Aufgabe der Wahrheitsprämisse ist die Lüge, der Moment des "disinganno", auch nicht mehr die Abwesenheit von Werten, sondern gilt es als Kriterium für Leben an sich. "Disinganno" ist somit bei Pirandello entfernt von dem noch die göttliche Ordnung suchenden

"desengaño" des spanischen Barocks oder des Aufklärers Gracián, dessen Willen zur Konstruktion von Wirklichkeit auch deren Durchschlagskraft als Realitätsprinzip zu bestätigen vermag. Die Fiktionalitätsregeln und die Lüge gelten bei Pirandello ohne moralische oder moralistische Implikationen¹⁸. Es gibt in seinem Denken keine ontologische Differenz zwischen Wahr und Falsch. Die Novellen Pirandellos sind vielfach eine Verarbeitung dieser existentiellen Situation der Ambivalenz. Der Doppelgänger¹⁹, das Phantasma verkörpert diese Lebenssituation, die Pirandello so radikalisiert, daß man von einem "ontologischen Haß" zwischen den Figuren²⁰ sprechen kann. Pirandello hat das Phantasma im Auge, wenn er nicht als Nihilist von den Felsen des Zarathustra die weissen Statuen des Mythos anschaut und sie stürzt, um die Dunkelheit dahinter aufzudecken, sondern wenn er mit den Augen des Humoristen²¹ eine Anwesenheit anschaut, die ohne Zeitfluß und ohne Differenz der einzelnen Momente und der einzelnen Perspektiven nicht zu denken wäre. Das Phantasma ist die Nicht-Repräsentation, in der Pharmazie der Logik mit der Warnung "Gift" gekennzeichnet. Kehren wir auf die Metaphorik des Traktats zurück. Dabei möchte ich einen anderen Aspekt in den Blick bekommen als die Interpretation des Phantasmas als Repräsentation des Verdrängten²². Es geht in meinen Überlegungen um die Möglichkeit, die Abschaffung von Substanz, von Präsenz und metaphysischer Fundierung zu denken, was dem Leben als Fluß angemessen ist. Pirandello spricht dabei vom Schatten nicht als Metapher für das Totenreich, sondern als konkretes Phänomen. Es geht um jene Sedimente, die die Maschine der Logik wegfiltern, jenes "qualcosa di torbido, di caldo" (154), jenen Nebel und Rauch. Damit ist die Sinnlichkeit gemeint, die eine andere Form des Sehens ermöglicht, nämlich das Sehen des Schattens, der von den Funken Prometheus' geworfen wird. Die Erkenntnis, die man früher am winzigen Lichtlein des Feuers von Prometheus zu gewinnen glaubte, ist Illusion. Die Metaphorik dieses Paradigmas - ich wies schon darauf hin - ist ganz in der Tradition des deutschen Nihilismus, von den "Nachtwachen" Bonaventuras über Büchner (Lenz) zu Nietzsche: Leere, Wüste, Stille, Sinn- und Zwecklosigkeit (152), Masken der Masken (153). Der Nihilist ist aber bei Pirandello ein Humorist. Er schaut aus der Küche des Humoristen ins Leben hinein. Ich erinnere an den Schatten im Eingangsmotto: Der Schatten, der den Humoristen begleitet, führt ihn zur Umkehrung der üblichen Sichtweise: Wenn er nicht das Licht des Feuers Prometheus, sondern den Schatten, den die kleinen Funken abwerfen, sieht,

vollzieht er nicht nur eine Umwertung der Werte, sondern vor allem erlangt er die Fähigkeit, die Dualität zu denken: Den Schatten zu sehen, bedeutet, das Licht und dessen Gegenteil als notwendigen Zusammenhang anzunehmen; einen mokierenden Schatten zu sehen, bedeutet die Fähigkeit zur humoristischen Verzerrung und zur Beibehaltung der Differenzen. Anstelle der Suche nach dem romantischen Erhabenen oder der mythischen Auffassung des "tollen Menschen" schaut der Humorist in die Welt hinein, um eine "fantasmagoria meccanica" (153) zu entdecken. Dies ist der Blick desjenigen, der mit dem Bewußtsein der Lüge und der Leere auch die Fähigkeit erlangt, "il sentimento del contrario" auszuhalten; Phantasma und Maschine sind beide notwendig für das Erleben der mechanischen Phantasmagorie, was Leben ist. Leere bedeutet somit nicht mehr Abwesenheit von Fülle und von Werten, sondern die mit der Anwesenheit einhergehende Differenz, wie der Schatten den Körper begleitet. Diese Dualität von Schatten und Körper macht die Verzerrung des Bildes und damit die Verflüssigung von dessen Erstarrung sowie die Aufsplitterung des Subjektes, von dessen Ideen (143) und der Dinge selbst möglich. Deswegen ist der humoristische Blick ein Blick, der dekomponiert (49, 146) und Fokalisierung und Konvergenz auf eine Darstellung negiert. Er sucht vielmehr Dissonanzen in den wohlkomponierten Werken der Rhetorik (28). Die Logik der Ambivalenz ersetzt hier die automatische rationallogische Zuordnung von Bedeutungen; dabei ist Ambivalenz nicht mehr mit "göttlicher Vieldeutigkeit der 'coincidentia oppositorum'" (Hölz 1986:34) gleichzusetzen. Eine Leerstelle - das Phantasma - hat jenen Platz eingenommen, der in der logozentrischen Ordnung ein verbürgtes Sein der Evidenz innehatte (Hölz 1986:35).

Phantasma ist, zusammenfassend, die Negation der fixierten Repräsentation, aber auch das Oszillieren zwischen möglichen Repräsentationen; ein Akt, der der Zeitlichkeit und dem vergehenden Blick und Augenblick unterliegt. Phantasma und Maschine sind dabei keine sich ausschließende Pole mehr, sondern zwei Prinzipien, zwischen denen der Repräsentationsakt oszilliert.

IV. Das Phantasma im Werk Pirandellos: Das Ende der (Theater-) Repräsentation

Die im Denken Pirandellos vom "Phantasma" eingenommene Funktion habe ich in meinen bisherigen Ausführungen im Zusammenhang mit einem relativistischen Wahrheitsbegriff und der darauf gründenden Kritik an der Theorie der Repräsentation sowie der damit verbundenen inhaltsbezogenen Interpretationstheorien gesehen. In der Darstellung habe ich den Akzent auf eine Terminologie gesetzt, die die Parallelen zur Metaphysikkritik seitens des Dekonstruktionismus forciert²³. Die im "Umorismo" implizierte Analogie mit einigen Aspekten der Problemstellung des Dekonstruktionismus sollten dabei deutlich werden. Es handelt sich in erster Linie um die Suche, der metaphysischen Sackgasse und der reinen Negation zu entgehen. Im nachfolgenden Teil der Argumentation geht es mir darum, zu zeigen, daß das humoristische Denken eine Möglichkeit darstellt, auch den Mythos, an dessen Grenze sich Pirandello befindet, nicht endgültig zu übernehmen, sondern die oszillierende Bewegung zwischen Wahrheit²⁴ und Lüge ohne Rückgriff auf den Mythos beizubehalten. Mit dieser These folge ich mit anderen Zielsetzungen den Ergebnissen von Rössners "Mythensturz"-Analyse (1980). Rössner illustriert die ambivalente Beziehung Pirandellos zum Mythos, und zwar zwischen der Entlarvung des mythischen Glaubens als Fundierung sowohl von (z.B. modernen) Mythen als auch von rationaler Erkenntnis und dem mythischen Zugriff selbst, etwa dokumentiert durch die vielfachen Mythen der Novellen (griechische, sizilianische, orientalische) und vor allem realisiert in der letzten mythischen Wendung im "Bereich dauernder Epiphanie" in der Villa "Scalogna" aus den *Giganti della montagna* (1984:24)²⁵. Ich möchte dagegen die aus den Überlegungen zum "Phantasma" im Umorismo-Traktat gewonnenen Thesen radikalieren und zeigen:

- a) daß Pirandellos Gestalten das (phantasmagorische) Oszillieren zwischen Mythos und Lüge (zwischen Licht und Schatten, Phantasma und Maschine) verkörpern;
- b) daß die Maschine "Kino" in ihrer Entstehungszeit die Möglichkeit geboten hat, Beweglichkeit, Flüchtigkeit und Nicht-Präsenz im Sinne jener "fantasmagoria meccanica", wie sie das humoristische Auge sehen kann, zu realisieren. Die Transformation der Funktion der Person in den metatheatralischen Stücken soll näher betrachtet werden: Die Bezüge zwischen den

Instanzen der Theaterkommunikation sind in diesen Stücken teilweise und zum Schluß gänzlich voneinander abgelöst worden. Ich denke etwa an die Ablösung der Aufführung vom zum trickreichen Magier gewordenen Regisseur Hinkfuß (*Questa sera si recita a soggetto*) oder schließlich zwischen allen Instanzen der Kommunikation im letzten unvollendeten *I giganti della montagna*. Die Personen sind insofern unfaßbare Phantasmen, als sie von der Möglichkeit und Notwendigkeit befreit werden, eine gelungene Repräsentation zu vollziehen.

In *Sei personaggi* führt die Leerstelle des Autors zur Übertreibung aller Egoismen und subjektiven Spiegelungen²⁶. Dabei kann man zwar von der Konstruktion eines Mythos des subjektiven Ichs (*mito personale*) sprechen, etwa ein Ich, das obsessive und psychopathologische Elemente aufweist, wobei Automatismus und Wiederholungszwang bestimmter Marionettengestalten eine mögliche Darstellung der inneren Trauerszene sein könnte (Puppa: 1984:75/76). Andererseits aber führt gerade die Stilisierung des Marionetten-Charakters zu einer Sichtbarmachung des Theaterspiels und der Montagetechnik, die im letzten Stück an die "fantocci" von De Chirico erinnert. Eine weitere Folge der Dezentrierung des Stückes durch den fehlenden Autor ist der Zusammenfall des dramatischen Zentrums überhaupt. Die Fragmentierung des Ichs ist die Konsequenz, die auch im Erzählwerk vielfach dokumentiert ist²⁷. In den metatheatralischen Stücken ist die Beziehung zwischen den Darstellungsinstanzen interessanter als die Desintegration des Subjektes und dessen mögliche Ablösung durch das Phantasma. Mit der Problematisierung des Transfers zwischen den Polen der Repräsentation wird vielmehr letztere direkt hinterfragt. Bei der Illustration der Beispiele knüpfe ich an meine vorangegangenen Ausführungen zur Kritik der Repräsentationstheorie an. In den metatheatralischen Stücken wird die Zuneigung entweder der Personen zu den Schauspielern (*Sei Personaggi*) oder die der Spieler zu den Personen thematisiert. Mit dem Wunsch des Schauspielers nach einem gelungenen Transfer in die Personen verbindet Pirandello die Entleerung der körperlichen Identität des Schauspielers, d.h. dessen Verlust an eigener Präsenz. Die Übernahme der Rolle der Personen birgt indessen eine andere Gefahr für den Spieler, nämlich der Zerstückelung infolge Vielfalt und Variabilität der Rollen (Puppa 1884:105/106). Wenn also einerseits die Illusion der Wahrheit der Personen die Entleerung des Schauspielers bedeutet, kann andererseits das Ziel der Äquivalenz zwischen Personen und Schauspielern nie

erreicht werden. Dies wird vielfach thematisiert: In *Sei Personaggi* sind Schauspieler banal und zu laienhaft (sie haben die Aura verloren), und der Capocomico ist zu sehr ein Theaterdirektor zweiter Klasse, um die Personen angemessen zu realisieren. In *Questa sera si recita a soggetto* ist der Regisseur, Hinkfuß, der durch eine Sichtbarmachung der mechanischen Strategien und durch die stets unterbrochenen Montageeffekte, Schauspieler und Personen entleert, roboterhaft gestaltet und die Aggressionen der enttäuschten Zuschauer schließlich auslöst. Auf die Thematisierung der Maschinenwelt und der Massenveranstaltung, die das Kino ankündigt, komme ich im Zusammenhang mit dem Verhältnis zwischen Pirandello und dem Kino zurück²⁸.

In *I giganti della montagna* ist die Ablösung der Instanzen der theatralischen Kommunikation vollständig realisiert und die Inszenierung der phantasmagorischen Situation vollzogen: Ilse ist, als Schauspielerin, sinnlos geworden (sie hat kein Publikum mehr), und sie bedroht gleichzeitig durch ihre obsessive Weise, die Figur der Mutter in der "Favola del figlio perduto" zur Darstellung bringen zu wollen, die Person selbst. Letztere hat kein Zentrum, keinen Autor, da sich der von den Schauspielern abgelehnte Dichter nach Abfassung des Stückes umgebracht hat, so daß sich die Person, der mythischen Zwangsvorstellung der Schauspielerin Ilse ausgeliefert, jedoch ohne metaphysische Fundierung (Tod des Autors), restlos verflüchtigt. Weiterhin gilt es festzustellen: Das Publikum fehlt (die Schauspielergruppe ist der Stadt verwiesen worden). Das einzige Publikum der Insel ist in eigenen Phantasien (im Sinne von Traum und Unbewußtem) verfangen und unfähig, die Theaterkommunikation einzugehen. Cotrone macht aus den Schauspielern Zuschauer seines eigenen Marionettenspiels mit dem Sujet der Ilse; die Riesen der Berge bezwingen die Natur durch futuristische Maschinerien und geben sich ihren Erfolgszwängen hin. Die Theaterkommunikation, die realisierte Darstellung, scheidet angesichts der Unfähigkeit des Publikums, die obsessive Selbstdarstellung Ilses anzunehmen. Auch in diesem Stück ließe sich die existentielle Situation des Phantasierens als Darstellung sozialer bzw. psychischer Phänomene interpretieren - z.B. stellen die Riesen eine deutliche Kritik an den Faschismus dar. Doch was mich hier beeindruckt, ist die konsequente Auflösung der Beziehungen zwischen den Kommunikationsinstanzen der theatralischen Repräsentation. *I giganti della montagna* sind der Zusammenfall aller möglichen Repräsentationspole²⁹, auch des Autors Pirandello, der trotz langjähriger Arbeit an dem Stück dieses unvollendet gelassen hat.

Darin sehe ich die Inszenierung der Kritik an Bedeutungs- und Interpretationstheorien, die auf der Prämisse der Möglichkeit einer - auch durch Modellierung erreichten - Repräsentation gründen; eine Kritik, wie sie im Humor-Traktat deutlich geworden ist. Statt des Endes des Theaters, als dessen Darstellung manche dieses Stück interpretieren wollen, würde ich vorziehen, darin die Thematisierung des Endes der Mimesis als Ziel und Möglichkeit der Kunst zu sehen³⁰, während an Stelle der Mimesis die Notwendigkeit der "humoresken" Sichtbarmachung des Konstruktionsaktes deutlich wird³¹.

Wie steht nun dies zur Maschine seiner Zeit, dem Kino? Ich will versuchen, diesen letzten Teil der Argumentation mit einem Bild zu beginnen, das den Status der Personen in *I giganti della montagna* charakterisiert: Die Personen Pirandellos scheinen statt die Bühnen körperlich zu besetzen, entkörperlicht und marionettenhaft, mit maschinellen und stilisierenden Bewegungen auf dieser zu schweben und die Bühne kaum zu berühren. Dabei geht dies über die viel zu oft als für Pirandello typisch angesehene Unfaßbarkeit der Psyche der Figuren hinaus. Diese Personen erreichen vielmehr die Domäne des Zauberspiels, das nicht nur technisch in der Tradition der "Lanterna magica" steht (Quarzina, in: Puppa 1984:9)³².

Die Position Pirandellos zum Kino ist umstritten. In einem Interview mit Videntini³³ äußert sich Pirandello positiv über die Möglichkeit, durch das Kino das zu verwirklichen, was er mit seiner Kritik an der Repräsentation impliziert und im vorwiegend naturalistischen Theater der Jahrhundertwende nicht realisiert sah: Das ist der Bereich der Selbstbezüglichkeit der Darstellung auf den Konstruktionsakt durch die Stilisierung der Präsentation von Traum, Erinnerung, bis hin zu Halluzination, Wahnsinn und Persönlichkeitsverdoppelung. Die Flüchtigkeit des augenblicklichen und verzerrten Auges der Kinokamera fasziniert ihn dabei und die Möglichkeit, dessen Beweglichkeit gegen die Abbildung der statischen Photographie zu nutzen, um, weg von der Darstellung, auf die Sichtbarmachung der Konstitution von Sehen überhaupt zu kommen. Dazu konnte die Technik des sog. phantastischen Kinos der 30er Jahre Mittel zur Verfügung stellen. Das mimetische Kino hat Pirandello abgelehnt³⁴ und an dessen Stelle das "phantastische" Kino (Bettetini, 1975:102) angestrebt. Die Verkündigung des Endes des gesprochenen Kinos im Essay von 1929 *Il film parlante abolirà il teatro* ist die Absage eben an ein Kino, das von nun an auch mit der Stimme repräsentieren will. Demgegen-

über vertrat er die "Utopie" des musikalischen Kinos³⁵, also der Verbindung von Bild und Musik für die Produktion eines fließenden Rauschens, das keine Repräsentation ist, sondern die Realisierung des Phantasmagorischen im Leben. Anders als z.T. bei den heutigen Massenmedien³⁶, bei denen die Identifikation mit der Situation bis zur Aufführung einer quasi-realen Präsenz im Rezipienten gehen kann³⁷, würde der humoristische Pirandello das Phantasma nicht ohne "macchinetta" inszenieren: Kritik der Repräsentation und Repräsentation, mythischer Traum und Verzerrung, menschliche Trauer und ihre (maschinelle) Karikatur; dies ist der "sentimento del contrario", Phantasma und Maschine, die Flüchtigkeit des Phantasmas und die Statik der stilisierten Bewegungen; das Spirituelle und das Irdische; der Doppelgänger als Doppel-Gang von Phantasma und Maschine³⁸, wie der Schatten, der sich zum Körper Grimassen schneidend gesellt. Nicht die ernste Maschine der Futuristen, zu der der Kritiker Pirandello den Kontrast eines negativen Maschinenmythos (Rössner 1980:202ff) schaffen mußte; auch nicht die ernste Maschine des Fortschrittes, jene Maschine der Logik, Ethik und Metaphysik, sondern die phantasmagorische Maschine, die Inszenierung von Mensch und sich mokierendem Schatten hätte die "humoristische" Chance des Kinos sein können.

Anmerkungen

- (1) Der gewöhnliche Künstler achtet nur auf den Körper: der Humorist achtet auf den Körper und auf den Schatten und manchmal mehr auf den Schatten als auf den Körper; er merkt alle Streiche dieses Schattens, wie er sich vergrößert und verkleinert, als wollte er dem Körper Grimassen schneiden, während ihn dieser nicht einmal merkt und nicht beachtet (übers. von mir).
- (2) Leonardo Sciascia gibt unter dem Aspekt des von ihm bemängelten "Pirandellismo" einen Überblick über die kritischen Stimmen bzgl. des philosophischen und abstrakten Beiwerks der ansonsten extrem sensiblen kunstkritischen Einblicke Pirandellos. Nicht nur Pirandellos Gegner Croce, sondern auch bspw. Debenedetti, Sciascia entsprechend, soll das eigentliche Problem des Traktats im "Philosophieren" gesehen haben: "Sur la face extérieure de son oeuvre, Pirandello affichait ce qu'on appelle une 'philosophie' et la critique traduisait, divulguait cette philosophie qui n'était autre qu'une ruse de la Providence: l'isolant qui permettait à Pirandello de manipuler la brûlante matière poétique et humaine. Il manqua en somme une critique vraie [...]" (zit. nach Sciascia, 1945:6). Thilgers Enthusiasmus trotz anfänglicher Skepsis war, so Sciascia, eher selbstinduktiv: aus jedem Gegenstand "essentiellement cérébral" sei Thilger in der Lage, brillante und suggestive

Gestalten heraustreten lassen (12). Die ablehnende Position Croce und die begeisterte Thilgers haben, nach Sciascia, die nachkommende Kritik wesentlich beeinflusst (bspw. Russos Vorwurf der "pretese categorie filosofiche").

(3) Die Ambiguität im Werk entwickelt sich nicht nur auf semantischer Ebene, sondern betrifft vor allem den narrativen bzw. dramatischen Diskurs. Dieser oszilliert in der Tat zwischen Drama und Prosa (Dorothea Stewens, 1984), so daß eine definitive Zuordnung mancher Werke zu einem bestimmten Genre problematisch ist. Die Ambiguität zwischen erzählerischem und dramatischem Text inspiriert entgegengesetzte Positionen: Ingenschays Analyse der Figur zugunsten des Dramas (1984: 46ff) steht in Kontrast zur umgekehrten Auffassung über Sinnverlust bei Übertragung vom erzählerischen ins dramatische Werk von Leo Ulrich (1963: 154) oder gewissermaßen auch zur Feststellung Schulz-Buschhaus' der dialogischen Komposition der Romane unabhängig von den dramaspezifischen Dialogen (1984: 96/97). Die Ambiguität reicht hin bis zur Biographie. Die Spannungen unversöhnlicher Kräfte durchsetzen das Schaffen Pirandellos, so daß sein Werk - zumal Theater - eine Provokation auch im Rahmen neuerer Studien bleibt (Squarzina, *Prefazione a Pappa*, 1984:9).

(4) Schulz-Buschhaus zeigt, daß das Genre des philosophischen Romans bei Pirandello "keineswegs unvermischt hervortritt. Tatsächlich ist 'Il Turno' nicht einfach eine direkte negative Kontrafaktur des aufklärerischen Genus, sondern zugleich ein Roman, der in vielem immer noch die Herkunft aus der Schule des Naturalismus oder des Verismo verrät" (1986:99).

(5) "anche da vecchio sempre con la 'febbre': delira e non si avvede" (154).

(6) L'ajuta in questo una certa macchinetta infernale che la natura volle regalargli, aggiunstadogliela dentro [...] Gli uomini, per la loro salute, avrebbero dovuto tutti lasciarla irruginire, non muoverla, non toccarla mai. Ma sì! Certuni si sono mostrati così orgogliosi e stimati così felici di possederla, che si sono messi subito a perfezionarla, con zelo accanito. E Aristotile ci scrisse sopra finanche un libro, un leggiadro trattatello che si adotta ancora nelle scuole, perchè i fanciulli imparino presto e bene a baloccarcisi. E' una specie di pompa a filtro che mette in comunicazione il cervello con il cuore. La chiamano LOGICA i signori filosofi. Il cervello pompa con essa i sentimenti dal cuore, e ne cava idee. Attraverso il filtro, il sentimento lascia quanto ha in sé di caldo, di torbido: si refrigera, si purifica, si i-de-a-liz-za [...] finchè il loro cuore non resti arido [...] e il loro cervello non sia come uno stipetto di farmacia pieno di quei barattolini che portano [...] la leggenda: VELENO (154).

(7) Auch in der Romantik kann indes die Maschinenmetaphorik nicht als einheitliches Modell angesehen werden: Als Gegenmodell für das Anorganische bei Schiller gilt sie für Bonaventura im Sinne der "téchne", d.h. als Grundgeschehen der organischen Existenz (Ernesto Grassi, 1979:161/162). Bzgl. dem Verhältnis zwischen Automaten und Mythos in der Frühromantik vgl. weiterhin Manfred Frank (1982).

(8) Quando un poeta ribelle appioppava un calcio bene scolpito als casellario e creava a sul modo una forma nuova, i retori gli abbajavano dietro per un pezzo: ma poi, alla fine, se quella forma riusciva a imporsi, essi se la prendevano, la smontavano come una macchinetta, la scioglievano in un rapporto logico, la catalogavano, magari aggiungendo una nuova casella al casellario" (47). Weitere Beispiele dieses Gebrauchs von Maschine seitens der Rhetorik sind im gesamten Text zerstreut (46, 47, 178, 191). Eine ähnliche

Kritik der traditionellen Rhetorik wird auch von neueren Rhetorik- bzw. Poetiktheorien durchgeführt (vgl. Ricoeur 1975).

(9) Pirandello verweist direkt auf Leopardis Dialog "Copernico", während er sich ansonsten gegen die historische Trennung zwischen "klassischem" und "modernem" Umore, wie sie Leopardi vertrat, ausspricht (33, 37). In diesem Dialog sieht Copernico sein Unternehmen durch die "pigrizia" und die Eitelkeit der Menschheit gefährdet, die nicht wissen will, daß sie nicht im Zentrum des Universums steht. Dieser ungewöhnlich humoristische Text Leopardis ist Pirandello kongenial, während der romantische metaphysische Schmerz des Dichters einen deutlichen Unterschied zu Pirandellos Behandlung von Motiven aus seinem Werk aufweist (vgl. zu letzterem Salsano 1980).

(10) Zur Rolle der Kritik der Logik im Zusammenhang mit dem Verhältnis Pirandellos zum Naturalismus vgl. Rössner (1984a).

(11) Bspw. pp. 131, 132, 137. Lipps übernimmt in seinem 1898 (Leipzig) erschienenen *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung* (zit. nach Pirandello (41)), das ethische Prinzip der ironischen Weltanschauung im Sinne Schlegel. In diesem Sinne ist die "Überwindung des Komischen durch das Komische" zu verstehen: "Ich selbst bin der Erhabene, der sich Behauptende, der Träger des Vernünftigen oder Sittlichen: Als dieser Erhabene, oder in Lichte dieses Erhabenen betrachte ich die Welt. Ich finde in ihr Komisches und gehe betrachtend in die Komik ein. Ich gewinne aber schließlich mich selbst, oder das Erhabene in mir, erhöht, befestigt, gesteigert wieder" (zit. nach Pirandello, S. 137). Diese Betrachtung ist der relativistischen Position Pirandellos entgegengesetzt.

(12) "L'ironia retorica sarebbe rispetto alla romantica, come quella famosa rana della favola, la quale, trasportata nel macchinoso mondo dell'idealismo metafisico tedesco e abbottonandosi qua più di vento che d'acqua, fosse riuscita ad assumere le inviate proporzioni del buco. Il Fichte aveva voluto [...] dimostrare il dovere dei singoli uomini di sottomettersi al volere della totalità e di tendere al culmine dell'armonia morale. Ora, quest'"io" del Fichte diventò l'"io" individuale, il piccolo 'io', strambo del signor Federico Schlegel, che con un cannellino e un poi d'acqua saponata si mise allegramente a gonfiar bolle di sapone: vane parvenze d'universo, mondi; e a soffiarcisi sù." (23/24)

(13) Von Jean Paul schätzt Pirandello das philosophische und zugleich lebensbejahende Verständnis von Humor: "umore, questo, cioè riso filosofico, misto di dolore, perché nato dalla comparazione del piccolo mondo finito con la idea infinita, riso pieno di tolleranza e di simpatia" (33). Die Trauer, die dem Humor Jean Pauls eigen ist, entsteht aus der metaphysischen Folie, die dem Vergleich zwischen der Endlichkeit und der Unendlichkeit zugrundeliegt. In einer Anmerkung führt Pirandello präzise aus: "Del Richter si possono citare parecchie definizioni. Egli chiama anche l'umorismo "sublime a rovescio". (122)

(14) Die Nähe zur Idee des epistemologischen Bruches, wovon bei Foucault (*Les mots et les choses* (196:76)) die Rede ist, scheint mir evident. Zum Verhältnis Pirandello und Foucault vgl. Fontana (1972).

(15) Dieser Begriff ist - Pirandello entsprechend - angelehnt an Kants Kritik der "Reinen Vernunft" und Hiebarths Bewußtseinsbegriff. Der "conscienza" setzt Pirandello einen "stato irresoluto della conscienza" (138ff) entgegen, der dem Humoristen eigen ist.

(16) Dieser Begriff des "flusso continuo" geht nach Pirandellos eigenen Aussagen auf die psychologische Theorie von Alfred Binets in *Les altérations de la personnalité* (zitiert nach Pirandello (150)) zurück.

(17) Bspw. "L'arte dunque non é semplice conoscenza. La forma di cui egli parla é oggettivazione meccanica, fissa, immutabile, proprio quella che in arte non ha alcun valore; l'intuizione che non é ridivenuta sentimento e impulso. E tutta la teoria estetica del Croce crolla (147). Vgl. auch S.173, 175.

(18) Pirandello nimmt Bezug auf Rabelais, wenn er Momiglianos Humorverständnis in die moralistische Tradition setzt, die von einer metaphysischen "Essenz" der Lebenswahrheit ausgeht: "il riso [...] é tuttavia indizio di uno spirito avvezzo a cercare il nocciolo delle cose" (Momigliano, zit. nach Pirandello (74)). Pirandello kehrt aber den Rabelaisken Vergleich um: Der Mensch sollte zwar wie der Hund handeln, jedoch nur insoweit, als dieser zuerst noch jung, unruhig ist, dann aber seine "conditio" akzeptiert und es versteht, sich angemessen zu verhalten. Etwa wenn er schläft und frißt, wie es gerade kommt, ansonsten sich ausruht. Der Mensch ist dagegen fiebrig, verfolgt die Suche nach dem "Kern" der Dinge, nach dem "Knochenmark".

(19) Von den Romantikern kommt E.T.A. Hoffmann Pirandello am nächsten. Ich denke dabei bspw. an die Spannungen, die die Bedeutung des Doppelgängers bei E.T.A. Hoffmann nicht in die Repräsentation von Verdrängung aufgehen lassen. "Der Sandmann" ist z.B. viel komplexer als die brillante Interpretation Freuds durch den Kastrationskomplex. Die Perspektivierung des Doppelgängers und das Einbeziehen des Erzählers in das ontologische Zweifeln lassen eine Interpretation des Doppelgängers als Phantasma im psychoanalytischen Sinne als nicht hinreichend erscheinen.

(20) Zwischen Signor Pinza und Signora Frola im Stück *Così è se vi pare*. Puppa hierzu: "Anche la convivenza 'pietrificata' tra la signora Frola e il signor Ponza, il mutuo accordo tra le rispettive metafore fantasmatiche, non nascondono l'odio ontologico e quasi biologico covato reciprocamente" (1984:84).

(21) In seinen Überlegungen zum Unterschied im Denken von Nietzsche und Pirandello hebt Rössner das Mitleid hervor, das Pirandello, angesichts des Lebens als "molto triste buffoneria", dem Menschen in der Gestalt seiner Figuren entgegenbringt (1984:22ff). Das humoristische Sehen impliziert eben die Kopräsenz von Körper und Schatten; zuvorderst eine Kopräsenz verschiedener Bewußtseinsformen, wie Pirandello exemplarisch in "Dialoghi tra il Gran me e il piccolo me" veranschaulicht. "Der große Unterschied zwischen Nietzsche und Pirandello scheint also vor allem in diesem Mitleiden zu liegen, das der radikalen Skepsis aus Achtung vor dem Nächsten Einhalt gebietet. Das beruht wahrscheinlich darauf, daß das skeptische, philosophierende Gran Me unseres Autors stets von einem 'piccolo me' begleitet ist, das in manchen Augenblicken durchaus überzeugend dem (Nietzsche kongenialen) Gran Me Paroli bieten kann." (Rössner, 1984:23)

(22) Tiefenpsychologisch interpretiert, gilt das Phantasma als Transgression im Sinne von Verdrängung. Diese Form, das Phantasma zu verstehen, scheint mir inadäquat, gerade wenn man von der Kritik an der Repräsentation bei Pirandello ausgeht. Durch die Gleichsetzung der Symbolisierung mit Inhalten der Verdrängung (als Beispiel solcher Interpretationen vgl. Garcia-Pignide, *Audela du vide*, 1978) würde das Phantasma eben auf jene statische Repräsentation zurückgeführt werden, wenn auch hier transgressiver Art, gegen die sich jedoch Pirandello in *Scienza e arte* gewendet hat.

(23) Ich denke dabei an Derridas *La Dissémination* (1972).

(24) Zum Zusammenhang zwischen Mythos und Wahrheit vgl. Borsò 1987.

(25) Wenn auch die Situation in der Villa "La Scalogna" in der Tat eine "quasi-mythische" ist, scheint es mir doch schwierig, von einem mythischen Bewußtsein des Stückes als Ganzes zu sprechen, wie dies Rössner im *Pirandello Mythenstürzer* tut (1980:316ff). Vielmehr sind die Konflikte zwischen den Instanzen der Repräsentation in Betracht zu ziehen, wie dies Rössner selbst im späteren Artikel zum Verhältnis zwischen Nietzsche und Pirandello (1984:24/25) tut. Der mythische Weg Crotones in "La Scalogna" mangelt in der Tat an jenem Glauben an die Realisierbarkeit des Mythos als Kommunikationsakt, der die performative Kraft des Mythos als konstitutives Merkmal überhaupt kennzeichnet. Die Spannungen zwischen den Positionen der Figuren dekonstruieren vielmehr die theatralische Darstellung des Mythos.

(26) Bspw. die Ablehnung der Stieftochter, von jemand anderem dargestellt zu werden: "Come io? quella lì [...] Non so, non assomiglia per nulla" (81-82).

(27) Unter den verschiedenen Beispielen möchte ich *Uno, nessuno, centomila* streifen, weil sich hier eine scheinbare Umkehrung und eine Problematisierung der Spiegelmetapher ergibt. Der Protagonist schaut sich im Spiegel an und entdeckt zum ersten Mal seine schiefe Nase neben anderen verzerrten Zügen, die nicht seinem bisherigen Selbstbild, sondern eher den Blicken der anderen (z.B. der Ehefrau) entsprechen. Er ist unheilsam von der Obsession erfaßt, jemand anderer zu sein. Der Spiegel ist zwar auch hier Auslöser der Zerstückelung des narzißtischen Bildes. Doch hier ist eine Trennung von Ebenen (zwischen imaginärem narzißtischem Bild der Einheit und der symbolischen Spaltung) nicht möglich. Nach dem "Spiegelerlebnis" ergibt sich im Roman Pirandellos keine Überwindung der Erfahrung der Zerstückelung in eine imaginäre Einheit, sondern die Fiktionalität dieser Einheit wird eben bis zu ihrer Desintegration decouvriert. Keine Instanz im Werk gibt jedoch der einen oder anderen Annahme bzgl. Wahrheit oder Lüge die Präferenz. In der Erzählung *La carriola* wiederholt sich das Motiv der Persönlichkeitsspaltung und des Identitätsverlustes. Der Protagonist, ein erfolgreicher Rechtsanwalt, verliert unwiederbringlich die Sicherheit seiner Identität, als er, von einer Dienstreise zurückgekehrt, an der Türklinke seinen Namen liest. Um den Konflikt zu ertragen, geht er, wenn er sich von seiner Familie ungestört weiß, seiner Obsession nach, mit der inzwischen terrorisierten Familienhündin "Schubkarre" zu spielen (Er faßt die Hündin bei den Hinterbeinen und läßt sie auf den Vorderpfoten laufen). Die Maschine (die Schubkarre) materialisiert hier regelrecht jenes automatisierte Verhalten, das sich humoristisch dem "Fantasma" des erlebten Persönlichkeitsverlustes (Projektion auf den Hund) seitens des Protagonisten paart.

(28) Puppa vermerkt: "Dai 'Sei personaggi' a 'Questa sera...' la sinusoide sale fino ai livelli di grande macchinerie, di grosse e impegnativa impresa, anche sul piano economico, al Centro della Metropoli, sforzo che gareggia superbamente, coi tanti moduli dello spettacolo di massa del tempo, dal circo al cabaret, dalla parada all'opera lirica, includendo certo anche il cinema, puntando decisamente all'autoriconoscimento e alla propria superiorità sugli altri generi tramite il loro assorbimento e il loro disinnescamento" (1984:138/139).

(29) Vgl. auch Missirolis Verständnis des Stückes: *I giganti della montagna* "È un 'discours' sul teatro; è un 'discours' sull'arte: questa è la ragione sufficiente perché io abbia pensato de affrontarlo" (in: Alonge, 1980:73).

(30) Daß es bei den Figuren mehr um die (ironische) Selbstbezüglichkeit des Darstellungsaktes als um die Mimesis von Charakteren geht, zeigt u.a. Rössner (1986). Zur Möglichkeit einer Interpretation des Status von "spiriti" der *Sei personaggi* im Sinne Capuanas parapsychologischem Zukunftsbegriff vermerkt er: "Freilich hieße eine allzu reale Vorstellung in dieser Richtung wieder Pirandellos spielerische Ironie übersehen, die der Novelle doch zweifellos zugrundeliegt" (90).

(31) Angesichts der distanzierenden Funktion der Schlegelschen Ironie von der Darstellung des "Endlichen in der Welt" könnte man geneigt sein, diese Schlußfolgerung als zu unspeziell anzusehen. Dennoch ist die radikale Ablösung des Darstellungsaktes vom Dargestellten, das hier im Sinne eines Vorgriffes auf die Postmoderne verstanden worden ist, eine Folge veränderter Epistemen und der erst mit der Jahrhundertwende möglichen Erkenntniskepsis. Ich verweise auch auf die Darstellung Schulz-Buschhaus' einer gewissen Dominanz der De-Konstruktion von sinnbildenden Diskursen (1986:98) bspw. durch den Gebrauch des philosophischen Romans (im *Il Turno*). Daß es Pirandello vor allem um die Infragestellung jeder Form von Vernunftprinzips - auch des der Negation - geht, zeigt sich in der "zugespitzten Paradoxie" von Handlungsfülle, Positionswechsel, "Durcheinander makabrer und farcenhafter Elemente bis zur Labilität der Erzählperspektive und der Unruhe des Stils" (102). Es geht um ein "kritisches Prinzip, das keine Konstruktion des Bewußtseins in täuschendem Schein objektiver Vernunft bestehen läßt" (103).

(32) Pirandello gibt in seiner Besprechung der Theateradaptation des Romans *La fuga* von Rosso di San Secondo (*Il Messaggero*, 1.4.18) eine enthusiastische Zustimmung zur marionettenartigen Konzeption der Figuren in diesem dramatischen Text: "...straordinaria rappresentazione, quasi irreal, quasi non viva, perchè tutta indurita e starei per dire lignificata nelle mosse, di questi comunissimi personaggi senza nome, resi dall'irrigidimento del loro spasimo interno marionette" (1009).

(33) Dieses Interview entstand im Jahre 1924, fast gleichzeitig mit dem Neudruck des Romans *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, der eine Kritik gegen das Kino thematisiert, und fünf Jahre vor dem Essay *Se il film parlante abolirà il teatro*, in dem, wie wir sehen, sich die Haltung Pirandellos gegenüber dem Kino geändert hat.

(34) Bspw. die Hollywood-Verfilmung von *Come tu mi vuoi* mit Greta Garbo, deren Aufnahmearbeiten der enttäuschte Pirandello teilweise beiwohnte (1930); ein Film, der vielleicht gerade wegen seiner Durchschnittlichkeit große Erfolge verzeichnete (Virdia, 1979:43).

(35) Vgl. auch die Einladung Ghiglias, die Bedeutung der Musik für die theatrale Inszenierung der Stücke Pirandellos ("necessità della scena" (115)), ernstzunehmen. Pirandello zeichne bspw. in *I giganti della montagna* jenes musikalische Ereignis vor (*Saldatura del suono al rumore nella "zona comune del ritmo"* (117/118)), das ein Viertel Jahrhundert später gängig sein wird.

(36) Schulte-Sasse spricht von einer "Kolonisierung des Es durch das sentimentologisch organisierte Bild" (1987:39).

(37) Vgl. Kloepfers Analysen europäischer Werbung (bspw. 1985).

(38) Rössner analysiert in seinem Aufsatz zum Verhältnis zwischen Zola und Pirandello den Roman *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* im Sinne einer Kritik des naturalistischen Glaubens an die Sicherheit (*certezza*) der experi-

mentellen Methode eines zur "impersonnalité" verpflichteten (naturalistischen) Autors. Er macht darauf aufmerksam, daß trotz Kritik am Determinismus und an der Mechanik der Logik die Figuren Pirandellos gerade durch eine radikale Anwendung der Logik bis zur Entlarvung der Absurdität der realen Welt gekennzeichnet sind (1984:148). Dieser Befund interessiert mich wegen seiner Relevanz im Hinblick auf die These der Kopräsenz von Automatik und Fluß, von Maschine und Leben, von "macchinetta e fantasma" im Werk Pirandellos. Es ist gerade diese humoristische Kopräsenz verschiedener Haltungen, die trotz kritischem Gestus des Romans, verhindert, daß die Repräsentation des negativen Maschinenmythos im Sinne des "menschenfressenden Dämons" in Zolas "Germinal" bei Pirandello gelingt. Das Tragische an der "conditio humana" des Serafino Gubbio liegt gerade in seinem Beteiligtsein sowohl am Maschinellen wie auch am Menschlichen.

Bibliographie

Pirandello, Luigi, *Opere*, Vol.6, hrsg. von Lo Vecchio-Musti, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1977.

- Saggi: *L'umorismo* (1908), 18-160; *Arte e scienza* (1908), 164-179; "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa" in: *Arte e scienza* (1908), 184-206.

- *Scritti vari: Marionette, che passione!* (1918), *Se il film parlante abolirà il teatro* (1929).

Alonge, R., *Missiroli: I giganti della montagna' di Luigi Pirandello*, Torino: Multimugini Ed., 1980.

Bettettini, G., *Produzione del senso e messa in scena*, Milano: Bompiani, 1975.

Borsò, V., "Metaphor and myth in contemporary theory: Evidence from the contemporary latinamerican novel", in: *Semiotics 1986*, hrsg. von J. Deely and J. Evans, Athens: University of Georgia UP, 1987, 328-339.

Derrida, J., *La Dissémination*, Paris: Seuil, 1972.

Frank, M., *Der kommende Gott, Vorlesungen über die neue Mythologie, I. Teil*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Fontana, A., "Scena" in: *Storia d'Italia*, Vol. I, Torino: Einaudi, 1972, 191-866 (795-804).

Garcia-Pignide, L., "Au-delà du vide. De 'La carriola' à d'autres textes de Pirandello" in: *Lectures Pirandelliennes*, Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII-Vincennes, Paris: Paillart, 1978, 81-100.

Ghiglia, B., "Note sulla musica in Pirandello" in: *Alonge*, 1980, 113-118.

Grassi, E., *Die Macht der Phantasie*, Königstein/T., 1979.

Hölz, K., "Doppelsinn und Widerspruch, Theorie und Praxis der Modernität im Werke Luigi Pirandellos", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Bd.31, Heft 2, 1981, 173-190.

- Pirandello und die literarische Tradition der Lüge. Zur Metamorphose eines Motivs., (Preprint) Akten des Pirandello Kongresses Wien 1986, vorauss. 1988.

Ingenschay, D., "Die 'nackte Maske'. Zur Modernität der 'modernistischen' Figur bei Pirandello", in J. Thomas (Hrsg.), 1984, 45-56.

Kloepfer, R., "Mimesis und Sympraxis. Zeichengelenktes Mitmachen im Erzählerischen Werbespot", MANA 4, 1985, 141-182.

Leo, U., "Luigi Pirandello zwischen zwei literarischen Gattungen", RJ 14, 1963, 133-169.

Missiroli, M., "Criteri generali dello spettacolo", in: *Alonge*, 1980, 67-84.

Puppa, P., *Fantasma contro giganti. Scena e Immaginario in Pirandello*, Bologna: Patron editore, 1984.

Ricoeur, P., *La métaphore vive*, Paris: Seuil, 1975.

Rössner, M., *Pirandello Mythenstürzer*, Wien/Köln/Graz: Böhlau, 1980.

- "Nietzsche und Pirandello. Parallelen und Differenzen zweier Denkcharaktere" in: J. Thomas (Hrsg.) 1984, 9-26.

- "Zwischen Analyse und Entfremdung. Gedanken zur Krise des europäischen Naturalismus zwischen Zola und Pirandello", in: *Aufstieg und Krise der Vernunft*, Hrsg. v. Ders. und B. Wagner, Wien/Köln/Graz: Böhlau, 1984a, 114-156.

- "Die 'Lebende Figur'. Bemerkungen zur Personenemanzipation in Pirandellos 'Il Turno'", in: J. Thomas (Hrsg.), 1986, 85-104.

Salsano, R., *Pirandello novelliere e Leopardi*, Roma: Lucarini Editore, 1980.

Schulte-Sasse, J., "Der Angriff aus Libyen und Hands across America als Postmoderne Ereignisse", *kultuRRRevolution* 14, 1987, 32-39.

Schulz-Buschhaus, U., "'Ragionamo! - Erzähltechnik und Romankomposition in Pirandellos 'Il Turno'", in: J. Thomas (Hrsg.), 1986, 95-104.

Sciascia, L., "Pirandello et le Pirandellisme", *La Revue des lettres modernes*, 4, 1954, 1-16.

Stevens, D., "Appunti sui generi letterari nella creazione poetica di Pirandello", in: J. Thomas (Hrsg.), 1984, 57-68.

Thomas, J., "Anmerkungen zum 'umorismo' in Luigi Pirandellos 'L'Esclusa'. Verismus-Debatte: Ein Streit um nichts", in: Ders. (Hrsg.), 1986, 105-124.

- (Hrsg.), *Pirandello-Studien, Akten des I. Paderborner Pirandello-Symposiums*, Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh, 1984.

- (Hrsg.), *Pirandello und die Naturalismus-Diskussion. Akten des II. Paderborner Pirandello-Symposiums*, Paderborn/ München/ Wien/ Zürich: Schöningh, 1986.

Viridia, F., *Invito alla lettura di Pirandello*, Milano: Mursia editore, 1975-1979.