

Pirandello-Symposium, Potsdam 2000

Dreimal Meta-Pirandello: *La giara* als Novelle, Einakter und Spielfilm

von Christoph Schamm

1. Zielsetzung

Die Frage, auf welche Weise Pirandello dem deutschsprachigen Publikum in erster Linie vermittelt wird, lässt sich eindeutig beantworten: durch die Theater, auf deren Spielplänen sich die Stücke des sizilianischen Autors behaupten konnten, seitdem Max Reinhard 1924 die *Sei Personaggi* in Berlin inszenierte. So sehr der intensive kulturelle Austausch zu begrüßen ist, der auf diese Weise entstanden ist, muss doch auch auf dessen Schattenseite hingewiesen werden: Zwar sehen die literarisch interessierten Deutschen in Pirandello einen bedeutenden Vorreiter des Theaters der klassischen Moderne. Zugleich verkennen sie aber, dass sich der Autor in seinem Heimatland einen ebenso großen Namen als "Novelliere" gemacht hat. Im Sinne der kulturellen Wechselbeziehungen erscheint es daher äußerst vorteilhaft, dass sich in Gestalt der Brüder Taviani zwei italienische Kinoregisseure, denen seit den frühen siebziger Jahren internationale Anerkennung zuteil wird, um die filmische Adaption der Erzählungen Pirandellos verdient gemacht haben. Dank des verhältnismäßig großen Interesses, auf das italienische Filmproduktionen auch bei uns stoßen, wurden die Novelle *per un anno* einem breiteren Publikum zugeführt - oder wenigstens diejenigen Erzählungen aus der Sammlung, die Paolo und Vittorio Taviani ihren beiden Episodenfilmen *Kaos* und *Tu ridi* zu Grunde gelegt haben. Doch gerade in einer Zeit, in der sich die Filmschaffenden zunehmend vom Prinzip der Werktreue lossagen, wirft die Vermittlung literarischer Texte durch filmische Adaptionen neue Fragen auf. So reklamieren auch die Tavianis für ihre besagten Spielfilme, dass sie als autonome Kunstwerke sowie als Resultate einer individuellen Interpretation der Pirandello-Novellen akzeptiert werden. Daher verändern sie die jeweilige Handlung keineswegs nur dort, wo es der Medienwechsel notwendigerweise erfordert, sondern greifen eigenmächtig in sie ein. Gerade diese fakultativen Kürzungen und Ergänzungen ermöglichen uns den Rückschluss auf den innovativen Sinn, den die Tavianis den Textgrundlagen zuschreiben.

2. *Kaos* und im Gesamtwerk der Taviani-Brüder

Im Fall von *Kaos*, das 1984 entsteht und die programmatischen Grundlagen späterer literarischer Adaptionen wie des erwähnten *Tu ridi* und der *Affinità elettive* schafft, gestaltet sich das Verhältnis von Ausgangstext und Filmfassung besonders kompliziert. Denn die Regisseure beschränken sich nicht nur darauf, die jeweilige Histoire von sechs allesamt in Sizilien angesiedelten Pirandello-Novellen vom literarischen in den filmischen Discours zu übertragen und individuell zu interpretieren. Überdies geben sie in *Kaos* erstmals einer Neigung zur autoreferentiellen Aussage nach und versuchen, ihre filmästhetische Position neu zu bestimmen und ihr bisheriges Programm des politischen Kinos wenigstens zu relativieren. Namentlich der landschaftliche Hintergrund Siziliens - bereits während des Vorspanns zeigt eine Luftaufnahme den griechischen Tempel von Segesta - weist auf den Wandel hin, der sich innerhalb des ihres Gesamtwerkes abzeichnet. Herrschte bisher die Auseinandersetzung mit einer bestimmten sozialen Situation vor, so weicht diese nunmehr solchen Erzählungen, die das Augenmerk auf ihre eigene mythische Grundstruktur lenken. So legt das Kräftemessen von Zi'Dima und Don Lollò in *La giara* zwar immer noch Zeugnis von der "valenza politica delle vicende individuali" ab, da sich die beiden Gegenspieler voneinander nicht nur von Grund auf unterscheiden, sondern überdies zwei gegensätzliche Weltordnungen repräsentieren. Abgesehen davon steht die Episode, die ich nunmehr näher untersuchen möchte, "non più sotto il segno di un'urgenza ideologica quanto sotto quello del piacere affabulatorio, dell'incanto visivo (...) e, più di tutto, della discesa, sotto la guida pirandelliana, a una Sicilia culla e madre di miti". Indem den Tavianis in Gestalt von *Kaos* eine "perdita del bagaglio ideologico" unterläuft, erscheinen sie uns

ihnen nicht länger als "zwei engagierte italienische Filmemacher, die (...) einen wesentlichen Beitrag zum modernen politischen Spielfilm geleistet haben". Mit diesen Worten hatte eine monografische Veröffentlichung in den späten siebziger Jahren sie zu charakterisieren versucht.

3. Theoretische Grundlegung der Adaptionanalyse

Seit längerem betrachtet die Literaturtheorie das Verhältnis, das die filmische Adaption eines literarischen Werks zu ihrem Ausgangstext unterhält, als eine besondere Form von Intertextualität. Dass jeder auf einer literarischen Vorlage basierende Spielfilm von dieser inhaltlich abweicht, geht zweifellos auf den Wechsel vom verbalen zum audiovisuellen Medium zurück. Ungeachtet der verschiedenen Gesetze, denen die jeweiligen Zeichensysteme unterliegen, lassen sich jedoch gleichermaßen die Novellen Pirandellos wie deren Adaption als Erzähltexte beschreiben. Denn bekanntlich übernimmt ja im Spielfilm das Kameraauge die Funktion der narrativen Instanz, die sich in den literarischen Ausgangstexten sprachlich konstituiert. Folglich bietet sich zur Analyse der Adaption an, auch in ihrem Fall zwischen den Textschichten von Histoire und Discours zu unterscheiden. Die Hauptaufgabe der Kamera entspricht also derjenigen der textimmanenten Erzählinstanz in der Novelle und besteht somit darin, dem Rezipienten eine bestimmte Geschichte zu vermitteln. Im speziellen Fall von *La giara* handelt es sich um diejenige des sizilianischen Gutsherrn Don Lollò, der sich einen nahezu mannshohen Tonkrug für sein Olivenöl anschafft. Aus völlig unerfindlichen Gründen zerbricht das Gefäß jedoch über Nacht in zwei Teile, die der Krugbrenner Zi'Dima mit seinem mysteriösen Zauberkitt wieder zusammenfügen soll. Doch gerät der erfinderische *conciabrocche* mit seinem herrschsüchtigen Auftraggeber rasch in Streit, da nach Don Lollòs Meinung der "mastiche miracoloso" nicht ausreicht, um den Krug zu reparieren. Darüber hinaus verlangt der Bauer von Zi'Dima, dass dieser die beiden Hälften der *giara* längs der Bruchstellen mit Bohrlöchern versehen und sie mit Metaldraht zusammenflicke. Den Dialog, den die zwei Antagonisten im Verlauf der Handlung führen, geben die Tavianis in Kaos weitgehend wortgetreu wieder. Gerade deswegen fällt jedoch in besonderem Maße auf, dass aus jedem Medienwechsel eine unvermeidbare Differenz zwischen Ausgangstext und Folgetext erwächst. Auch wenn die Verbalzeichen der direkten Reden Zi'Dimas und Don Lollòs unverändert in das Drehbuch übergehen, werden sie durch zusätzliche akustische und visuelle Zeichen ergänzt. So entnimmt der Zuschauer dem filmischen Text neben den fraglichen Repliken auch Informationen über die Stimme und die Mimik, welche die Schauspieler Ciccio Ingrassia und Franco Franchi den beiden Handlungsträgern verleihen. Da die Histoire im Agieren der Schauspieler materielle Gestalt annehmen muss, um in der ikonischen Bildersprache wiedergegeben zu werden, vermittelt die filmische Erzählinstanz grundsätzlich unterschiedliche Zeichen simultan. Daher entnehmen wir der Adaption von *La giara* nicht nur die lineare Sequenz der Worte von Zi'Dimas und Don Lollò, als diese am Schluss der Episode in ihren finalen Streit ausbrechen. Zu diesem Zeitpunkt hat der *conciabrocche* zwar dem Willen des Bauern nachgegeben und den Tonkrug nicht nur verleimt, sondern auch mit Eisendraht geflickt. Zu dem letzteren Zweck musste er ins Innere der *giara* steigen und stellt nunmehr fest, dass er deren geräumigen Bauch nicht mehr verlassen kann. Ihr schmaler Hals erweist sich nämlich als dermaßen eng, dass der verwachsene *conciabrocche* seinen Buckel nicht hindurchzwängen kann. Gleichermaßen im Film wie in der Novelle befolgt Don Lollò den Rat seines Advokaten, Zi'Dima den Wert der gekitteten *giara* selbst zu schätzen - um auf diese Weise deren Neupreis ersetzt zu bekommen:

DON LOLLÒ Ho parlato con l'avvocato!! [...] Delle due l'una: o il vostro mastiche non serve a nulla e allora voi siete un imbroglione - o, serve a qualcosa e allora la giara così com'è deve avere il suo prezzo. Qual'è il suo prezzo? Stimatelo voi, Zi'Dima! ZI'DIMA Così sconciata, con questi puntacci che voi mi avete costretto a fare, va-le un terzo di quello che valeva... Sì e no...

Zeitgleich mit diesem Dialog erfahren wir aber, dass sich mit Zi'Dima im Bauch der *giara* eine seltsame Veränderung vollzogen hat. Diese geht nicht allein auf den Umstand zurück, dass sich der Krugbrenner in der Zwischenzeit frisch rasiert hat, während Don Lollò seinen Anwalt konsultiert hat:

[...] dalla cui bocca [i.e. die Öffnung der giara] esce silenzioso il volto di Zi'Dima. È irriconoscibile, così sbarbato e ilare. Don Lollò [...] non se ne accorge e Zi'Dima gli fa in controcanto, mostrando a tutti il suo nuovo volto sorridente.

Somit weichen die Tavianis von der Vorlage Pirandellos ab, worin sich Zi'Dima lediglich beruhigt und seine "bizzarra avventura (...) con la gajezza mala dei tristi" belacht. Vielmehr scheint der conciabrocche, der anfangs so lächerlich erscheint, dass er von den Landarbeitern verspottet wird, im Bauch der giara sein Wesen von Grund auf zu erneuern. Solchermaßen gehen die Regisseure weit über diejenige Adaptionsform hinaus, welche die Novellenhistoire möglichst unverfälscht in die Filmsprache transportiert und nur unvermeidbare Zusätze und Kürzungen in Kauf nimmt. Vielmehr machen sie von der Möglichkeit Gebrauch, ihre Schöpfung "durch weitere fakultative Veränderungen neben diesen medienspezifischen und also obligatorischen Veränderungen" von der Vorlage zu entfernen. Derartigen fakultativen Eingriffe, die die Adaption auffällig stark vom Ausgangstext abwandeln, steht in der Filminterpretation natürlich besondere Beachtung zu.

4. Der Eigentext: Substitut und Supplement

Dass die Brüder Taviani nicht zu den Regisseuren gehören, die auf eine möglichst werktreue Adaptation abzielen, liegt schon aufgrund der erwähnten Variante auf der Hand. Tatsächlich resultieren aus der Gegenüberstellung des Drehbuchs von La giara mit der Novelle zahlreiche Streichungen und Erweiterungen, die die beiden Autoren eigenmächtig durchgeführt haben. Auf diese Weise bilden die inhaltlichen Elemente der Filmfassung die Summe aus dem Fremdtext Pirandellos und aus dem Eigentext, der auf die Tavianis selbst zurückgeht. Hinsichtlich des Eigentext-Anteils, den allein die Regisseure verantworten, unterscheiden wir wiederum zwei Formen der Umwandlung: Neben supplementären Zusätzen fließen in die Filmhandlung zuweilen auch Substitute ein, die an den Platz bestimmter Elemente des Ausgangstexts treten. So modellieren die Tavianis die Figur des Don Lollò ganz anders als Pirandello und stellen ihn durchaus nicht als den Geizkraken dar, der seine sämtlichen Oliven vor und nach der Ernte zählen möchte, um den Pflückern die Differenz in Rechnung zu stellen. In der Filmfassung tritt nicht die tobsüchtige und choleriche Novellenfigur in Erscheinung, sondern ein verbitterter, am ennui seines unproduktiven Kapitalistenlebens leidender Zyniker. Nur in einer Hinsicht entspricht der Gutsbesitzer der Tavianis exakt demjenigen, den wir aus dem Ausgangstext kennen: Auch in Kaos verkörpert Don Lollò den Rechtsfanatiker, der die Antwort auf sämtliche Fragen der Menschheit im Gesetzbuch sucht. Sobald er feststellt, dass Zi'Dima in der giara feststeckt, begibt er sich daher in beiden Fällen zum Advokaten.

Innerhalb des Eigentexts dominieren jedoch nicht die Substitute, die nur in geringer Anzahl zu Tage treten, sondern ganz eindeutig die Supplemente. Unter diese Kategorie fällt namentlich die Geliebte Don Lollòs, die von den Tavianis in die giara-Handlung eingeführt wird und in der Novelle vollständig fehlt. Doch kommt ihr in der Filmfassung eine Schlüsselposition zu, da sie den Regisseuren als Mittel dient, der Geschichte einen Pirandello-unabhängigen Sinn zuzuweisen. Als bedeutsam erweist sich schon allein die Form, wie sie zu Beginn der Episode in deren Verlauf eingegliedert wird. Ungeduldig erwartet Don Lollò die Lieferung seiner neuen giara und entnimmt einem Korb eine Handvoll Oliven, die dem Zuschauer in Detailaufnahme gezeigt wird. Nunmehr erscheint eine weitere Hand im Bild, die diejenige Don Lollòs umfasst:

Un'altra mano - una mano femminile - raggiunge a chiudersi a pugno. Quando la mano dell'uomo si riapre, è sporca di sansa. La mano, seguita in panoramica, va a trovare il volto di una donna, Sara: sui trent'anni, bella e oscura. È lei che ha costretto Don Lollò a schiacciare le olive. La mano di Don Lollò si strofina sul volto di lei, con intenzione.

Dass der Gutsbesitzer den Olivensaft auf der Wange seiner Geliebten verschmiert, charakterisiert sein Verhältnis zu ihr: Den Früchten entsprechend, die er auf seinem Grund anbaut, rechnet er sie seinem Eigentum zu. Seine Geste ist unverkennbar erotisch konnotiert und symbolisiert der amerikanischen Filmphilologin Joy Millicent Marcus zufolge, "that the master's lust is strictly territorial". Doch ihn die sexuelle Lust, die er auf diese Weise gewinnt, unbefriedigt und frustriert

zurück - und seine Geliebte erst recht. Dies führen uns die Taviani-Brüder in der Schlussequenz der giara-Episode klar vor Augen, als Zi'Dima sein Fest veranstaltet und den infernali-schen Tanz der Landarbeiter rings um die giara dirigiert - seinem Antagonisten Don Lollò zum Fleiß, unter dessen Schlafzimmerfenster das Bacchanal stattfindet. Während diese Provokation in Pirandellos Novelle bereits ausreicht, damit der jähzornige Gutsbesitzer "come un toro infuriato" auf den Hof hinunterstürzt und seinen Gegner durch einen Fußtritt gegen den Tonkrug befreit, fügen die Tavianis ein weiteres Supplement als zusätzlichen Beweggrund hinzu:

SCENA 14 CAMERA DON LOLLÒ - (Interno notte) Nel letto, Don Lollò sta sempre immobile e con gli occhi chiusi, avvolto dal ritmo della danza che cresce. [...] la sua mano si muove, striscia sul letto, alla ricerca di quella di Sara. Non la trova... La cerca ancora. Inutilmente. Sara non è più seduta ai piedi del letto. Don Lollò si alza a sedere. La cerca con lo sguardo nella stanza. Non la vede. La cerca, guardando la finestra che dà sull' aia...

SCENA 15 AIA - (Esterno notte) Sara sta danzando, bella, aggressiva, stretta agli altri che continuano a danzare in-torno alla giara.

Nicht nur die Knechte schließen sich also Zi'Dima an, der an ihre menschlichen Ur-triebe zu appellieren und diese wachzurufen vermag. Selbst Sara, die sich ihnen gegenüber in einer vergleichsweise privilegierten Situation befindet, verfällt der Versuchung durch den conciabrocche und wendet sich von Don Lollò ab.

5. Die Filmfassung und der Einakter

Noch ein Supplement belegt, dass die Tavianis den conciabrocche mit anderen Qualitäten ausstatten als der Ausgangstext. In der Filmfassung findet nämlich ein Dialog Zi'Dimas mit dem Knaben Jeli statt, der ihm bei seiner Arbeit zur Hand geht. Doch handelt es sich in diesem Fall nicht um einen autonomen Zusatz, den die Autorenfilmer eigenständig zur Novellenhandlung hinzufügen. Vielmehr entnehmen sie ihn dem Einakter La giara, den Pirandello 1925 auf der Grundlage seiner Erzählung verfasst . In diesem Gespräch jagt der conciabrocche dem naiven Olivenpflücker Tara-rà, dessen Platz in der filmischen Adaption der besagte Knabe Jeli einnimmt, einen gehörigen Schrecken ein . Er macht seinem jeweiligen Ansprechpartner nämlich weis, dass er das Rezept zu seinem Zauberkitt von seinem Vater erfahren habe - der niemand Geringeres als der Teufel persönlich sei:

JELI Mi dica, è vero che l'ebbe in sogno, la ricetta del suo mastice? Zi'Dima è come preso dal ballo di San Vito, in sintonia col lavoro frenetico del tra-pano, che fa buchi. ZI'DIMA In sogno, sì. [...] JELI E chi le apparve in sogno? [...] ZI'DIMA Mio padre. [...] JELI Ah! Suo padre... Le apparve in sogno e le disse come doveva fabbricarlo? [...] ZI'DIMA Mammalucco! JELI Io? Perché, signore? [...] ZI'DIMA Sai chi è mio padre? [...] JELI Chi è? [...] ZI'DIMA Il diavolo che ti mangia! [...] JELI Ah! Lei dunque è figlio del diavolo... [...] ZI'DIMA E questo che ho nella cesta è la pece ch attaccherà tutti quanti, quelli che vogliono sconciare le brocche con questi puntacci! (...) [...] JELI Ah... È nera la pece... [...] ZI'DIMA È bianca. E me l'insegnerò mio padre a farla bianca. Riconosceranno la sua po-tenza quando ci staranno a bollire in mezzo. Ma laggiù è nera. Se te la spalmo sulla mano e poi te la stringo, non la stacchi più...

In dem Dialog Zi'Dimas mit Jeli beziehungsweise Tararà stellt sich der conciabrocche als Erzähler heraus, der der Rechtsgläubigkeit Don Lollòs seine Phantasie ent-gegensetzt. Im Gegensatz zu dem Gutsbesitzer, der blindes Vertrauen in die Paragraphen des Gesetzbuchs setzt, zwingt Zi'Dima das Leben nicht in derartig starre Formen. Vielmehr trägt er dessen natürlichem Fluss Rechnung und erkennt die pri-mordialen Triebkräfte des menschlichen Handelns. Kraft seiner Imagination durch-dringt er die Wirklichkeit unmittelbar mit der Fiktion und vermag spontan Neues zu produzieren. Seinen Zorn auf Don Lollò, der ungeachtet der Qualität des Zauberkitts nach Eisendraht verlangt, baut er nicht durch Aggression ab. Im Gegensatz zu dem Gutsherrn, dessen Wut sich in der Schlussequenz in dem Fußtritt gegen die giara entlädt, reagiert Zi'Dima niemals destruktiv. Statt dessen entwirft er ein fiktionales Höllenszenario und verdammt seine Gegner zu

der Strafe, im siedenden Zauberkitt zu kochen. Aufgrund seiner Schöpferkraft gelingt es ihm überdies, die archaischen Gemüter der Landarbeiter für sich zu gewinnen und seinen Kontrahenten zuletzt auszustechen. Dass dieser als einzige Filmfigur nicht an dem finalen Tanz teilnimmt, offenbart das naturferne und entfremdete Wesen Don Lollòs.

6. La giara als selbstthematischer Text

Indem die Tavianis den Dialog mit Tararà in die Adaption einbeziehen, schlagen sie der Figur Zi'Dimas ein Merkmal zu, das ihm in der Novelle noch völlig fehlt: Während ihn Pirandello ursprünglich als genialen Handwerker und Erfinder konzipiert, fallen ihm im Einakter und in der Filmfassung die zusätzliche Qualität des kreativen Künstlers zu. Nach Art der Dichter verfügt er über die Fähigkeit, alles menschliche Verhalten auf seinen mythischen Urgrund zurückzuführen. Da seine Schaffenskraft auf Intuition beruht, stellt er die starren Normen in Frage, denen Don Lollò das soziale Zusammenleben unterwirft. So entspricht Zi'Dima zwar dessen Aufforderung und schätzt den Wert der giara, in der er gefangen sitzt. Die juristische Konsequenz, dem Gutsherrn den Schaden zu ersetzen und den fraglichen Betrag zu entrichten, lehnt er aber dennoch ab. Da er sich in dem Zwiespalt von Leben und Form für das Erstere entscheidet, kommt ihm die Natur zu Hilfe. Sie gliedert ihn in den Zyklus der unaufhörlichen Erneuerung ein, den die giara symbolisch zu verkörpern scheint, und erhebt sich aus deren Trümmern zuletzt als Sieger. Während er auf den Schultern der Landarbeiter im Triumphzug vom Hof getragen wird, bleibt Don Lollò als einsamer Verlierer zurück. Dass ihn die Natur aus ihrem Kreislauf ausschließt, geht aus einem neuerlichen Eingriff in die Novellenhandlung hervor, bei dem es sich zur Abwechslung um ein Substitut handelt: Aus Pirandellos Novelle geht mit keinem Wort hervor, aus welchem Grund die giara in zwei Teile zerbricht. Man erfährt lediglich, dass das Gefäß zunächst in einem Schuppen untergebracht wird, wo es die Landarbeiter noch am Abend desselben Tages beschädigt auffinden. Darüber hinaus gibt die Erzählinstanz im *discorso indiretto libero* einen Gedankengang Don Lollòs wieder, der sich den Vorfall vergebens zu erklären versucht:

Voleva sapere chi gliel'avesse rotta! Possibile che si fosse rotta da sé? Qualcuno per forza doveva averla rotta, per infamità o per invidia! Ma quando? ma come? Non si vedeva segno di violenza! Che fosse arrivata rotta dalla fabbrica? Ma che! Sonava come una campana!

Ansonsten schweigt sie sich diesbezüglich jedoch aus und kommt auf den Konflikt zwischen dem Gutsherrn und Zi'Dima zu sprechen, an dem Pirandello eigentlich interessiert ist. Demgegenüber weist Don Lollò die Landarbeiter in der Filmfassung an, die giara auf einem Podest inmitten seines Hofes aufzustellen. Am darauffolgenden Morgen wollen sie die Arbeit wiederaufnehmen und entdecken, dass sich der Krug im Verlauf der Nacht gespalten hat. Doch hat das vermittelnde Subjekt den Zuschauer davon bereits in Kenntnis gesetzt, da der Sequenz einige Nachtaufnahmen vorausgehen. Diese zeigen zunächst, wie die giara unbeschadet im Mondlicht steht. Anschließend - nachdem sich eine Wolke vor den Mond geschoben und einen Augenblick Dunkelheit geherrscht hat - sehen wir sie zweigeteilt. Folglich verweigert die Natur, die hier vom Mond verkörpert wird, einem entfremdeten Charakter wie Don Lollò den Besitz der giara.

Natürlich besteht die Möglichkeit, auch das Schicksal des Gutsbesitzers auf die metatextuelle Ebene des Spielfilms zu beziehen: Augenscheinlich votieren Pirandello und die Taviani-Brüder für eine Novellistik beziehungsweise für eine Filmkunst, die auf der freien Intuition statt auf einer normativen Poetik beruht.

7. La giara und die Rahmenfiktion von Kaos

Am Schluss der giara-Adaption steigt Zi'Dima zum Helden seiner sozialen Klasse auf, während sein Gegner Don Lollò in dem Bemühen scheitert, sich mit Hilfe des Tonkrugs zu revitalisieren. Schon zu Beginn der Filmepisode quält den Kapitalisten jedoch die Vorahnung, dass er sich außerhalb des biologischen Kreislaufs befindet und kein weiteres Leben hervorbringen wird. In einem supplementären Dialog mit Sara stellt er verbittert fest, seines ganzen Reichtums ungeachtet sei er ärmer als der Knabe Jeli:

DON LOLLÒ Ah Sara... Sara... Dio è ingiusto... Costui (e indica il bambino [...]), costui, che non tiene niente, ha settanta anni di vita davanti a sé. E io, con tutta la mia roba, ne avrò sì e no venti!...

Aus der Rahmenfiktion des Spielfilms *Kaos* geht unverkennbar hervor, wie destruktiv sich die mangelnde Erkenntnis der primordialen Verhaltensmuster auf den dichterischen Schaffensprozess auswirkt. Denn der Autor Luigi Pirandello, der in der Abschlussepisode *Incontro con la madre* persönlich in Erscheinung tritt, bleibt im künstlerischen Sinne zunächst ebenso unfruchtbar wie Don Lollò im biologischen. Seine verstorbene Mutter, die er in einer Traumsequenz in seinem Geburtshaus in Agrigento aufsucht, erteilt ihm jedoch den entscheidenden Rat: "Impara a guardare le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più..." Nunmehr vermag Pirandello seine Schaffenskrise zu überwinden und die innerhalb des filmischen Diskurses voraufgehenden Episoden zu erzählen, da er sich den aktuellen und zeitgebundenen Belangen enthebt. Analog zur Erzählung *Colloqui coi personaggi*, der der Satz seiner Mutter entstammt und deren zweiter Teil dem Epilog von *Kaos* zugrunde liegt, erkennt er die eigentliche Essenz des unveränderlichen Lebens: "La vita resta, con gli stessi bisogni, con le stesse passioni, per gli stessi istinti, uguale sempre, come se non mai fosse nulla [...]" .

8. Schlussbemerkung

Folglich variiert die Episode *La giara* den Epilog von *Kaos* dergestalt, dass sie allegorisch nachbildet, was dieser explizit ausdrückt. In dem Sieg Zi'Dimas, der sich gleichsam neugeboren aus den Scherben des Krugs erhebt, und der wiedererwachten Schaffenskraft Pirandellos besteht die maßgebliche Parallele zwischen beiden Filmabschnitten. Deren Interpretation führt uns außerdem vor Augen, dass die Pirandello-Adaptionen der Tavianis zu einem optimistischen Resümee gelangen: Allenthalben bewirkt der Rabe von Mizzaro, der aus Pirandellos gleichnamiger Novelle stammt und die Verbindung zwischen den einzelnen Episoden schafft, eine Wendung zum Guten. Gegen die leblosen und überkommenen Normen setzt sich die Phantasie durch, die im Leben und in der Kunst gleichermaßen den Neubeginn herbeiführt. So zählt auch die Schelle, die der Rabe um den Hals trägt und die offenbar eine magische Wirkung zeitigt, zu den selbstthematischen Symbolen des Films. Denn nicht nur hinsichtlich *La giara* intensivieren die Tavianis die metaästhetische Reflexion, die bereits der Novellenfassung innewohnt und im späteren Einakter zusätzlich vertieft wird. Indem die Regisseure die programmatische Reflexion ins Zentrum rücken, re-voltieren sie gegen die mimetische Tradition des italienischen Kinos, die bis zur neo-realistischen Strömung zurückreicht.

Literatur:

Primärtexte:

Pirandello, Luigi. "Colloqui coi personaggi" in: *Opere di Pirandello (Novelle per un anno)*, Bd.II. Mailand 1957. S.1126-1138.

Ders. "La giara" in: *Opere di Pirandello (Novelle per un anno)*, Bd.I. Mailand 1957. S.271-279.

Ders. "La giara" in: *Maschere nude di Luigi Pirandello*, Bd.III. 3. Aufl., Mailand 1955. S.383-412.

Taviani, Paolo und Vittorio. *Kaos*. Sceneggiatura liberamente ispirata da *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello. Mantua 1997.

Sekundärliteratur:

Albersmeier, Franz-Josef. "Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik" in: *Literaturverfilmungen*, hrsg. von F.-J.A. und Volker Roloff. Frankfurt am Main 1989. S.15-37.

- Broich, Ulrich / Pfister, Manfred. Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd.35). Tübingen 1985.
- Brunetta, Gian Piero. Storia del cinema italiano. 3. Aufl., Rom 2000.
- De Poli, Marco. Paolo und Vittorio Taviani (kinoheute, Bd.2). Berlin 1978.
- De Santi, Pier Marco. I film di Paolo e Vittorio Taviani. Rom 1988.
- Ferroni, Giulio. Storia della letteratura italiana, Bd.IV: Il Novecento. 10. Aufl., Mailand 1995.
- Lohmeier, Anke-Marie. Hermeneutische Theorie des Films (Medien in Forschung + Unterricht, Bd.42). Tübingen 1996.
- Marcus, Joy Millicent. Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation. Baltimore / London 1993.
- Munafò, Gaetano. Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica. 3. Aufl., Florenz 1973.
- Peters, Jan Marie. "Sprechakttheoretische Ansätze zum Vergleich Roman - Film" In: Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik - papmaks, Bd.17), hrsg. von Joachim Paech. Münster 1987. S.53-72.