

Pirandello-Symposium, Potsdam 2000

Die Überbrückung der Rampe als ‚Übergang der Kunst in das Leben‘

von Monika Schmitz-Emans

1. Auf der Suche nach einem Vorfahren: Dieter Wellershoffs Rekurs auf Pirandello in "Die Auflösung des Kunstbegriffs" (1976)

In seiner Poetikvorlesung von 1976 hat Dieter Wellershoff die Aufhebung der Differenz von Kunst und Leben als zentrales Anliegen der gegenwärtigen Kunst charakterisiert. Im Kapitel über "Die Überbrückung der Rampe" beruft er sich auf zeitgenössische Aktionskünstler, um diese ästhetische Grundtendenz seiner Zeit zu belegen:

"(...) es gibt keine Kluft zwischen der Kunst und dem Leben; diese These des amerikanischen Prozeßkünstlers Rafael Ferrer bezeichnet eine Haupttendenz der Kunst der sechziger Jahre in den USA und in Europa. Diese Kunst will nicht mehr Kunst im traditionellen Sinne sein, also keine Welt des Als-ob, des ästhetischen Scheins, der symbolvermittelnden Darstellung der Realität, die dem Leben als Abbild oder Sinnbild gegenübersteht, sondern sie versucht, direkt ins Leben überzugehen und mit ihm zu verschmelzen. Eine neue Nähe, eine neue Unmittelbarkeit will überall Praxis werden, offenbar getrieben von der rückgewandten Scham, so lange nicht Praxis gewesen zu sein, sondern Fiktion, Metapher, unverbindliche, sublimierte, in Bibliotheken, Museen und Theatern isolierte und abgeriegelte Kultur."

Es bedarf des Rückblicks in eine bewegte Zeit, um die Bedeutung der hier diagnostizierten und affirmierten Entdifferenzierung von "Kunst" und "Leben" zu verstehen. Wellershoff gehört einer Schriftstellergeneration an, welche sich mit der Frage nach der gesellschaftlichen Funktion von Literatur und nach deren Rechtfertigung mit besonderer Insistenz konfrontiert sahen. Vor dem Hintergrund des 1968 im "Kursbuch 15" proklamierten "Todes der Literatur" erfolgten verschiedene Ansätze zu deren 'Rettung', welche vor allem dem Vorwurf der lebenspraktischen Irrelevanz des Literarischen zu begegnen und ihn zu entkräften suchten, und sei es um den Preis einer deutlichen Beschneidung literarischer Freiräume und Kompetenzen. So forderten die Programmatiker einer politisch wirksamen Literatur, diese möge sich der konkreten sozialen Realität zuwenden, um deren Ungerechtigkeiten zu entlarven und gleichzeitig an den Willen zur Reform, wenn nicht gar zu Revolution bestehender Verhältnisse zu appellieren. Als exemplarisch für eine praktisch relevante Literatur wurden etwa die Reportagen Günter Wallrafs begriffen. Dieser entsagte entschieden der Fiktionalität und plädierte für den Dokumentarismus; gesellschaftliche Strukturen sollten möglichst unverfremdet im literarischen Protokoll zum Ausdruck kommen.

"Wir wollen nicht Literatur als Kunst, sondern Wirklichkeit. (...) Die genau beobachtete und registrierte Wirklichkeit ist immer phantastischer als die kühnste Phantasie eines Schriftstellers."

Die Kritik an der sogenannten "traditionellen" Literatur um der sogenannten "Realität" willen wurde zum vielfach variablen und praktikablen Topos. Peter Weiss forderte ähnlich wie Wallraf eine "revolutionäre Kunst" als das Pendant einer "Revolution der Gesellschaftsordnung". In einer Art berufsinternen Publikumsbeschimpfung tadelte Peter Paul Zahl die bürgerlichen Literaten als "massenfeindliche, vollgefressene, verhätschelte Möpfe eines 'stinkenden Leichnams' (Rosa Luxemburg), der sogar im Grab die Muse nicht missen will". Siegfried Lenz faßt die Situation in seinem Essay "Wettlauf der Ungleichen. Literatur im wissenschaftlichen Zeitalter" so zusammen:

"Die Literatur ist sich heute mehr denn je zum Problem geworden. Durchtränkt von der Überzeugung, daß sie überholt, unzeitgemäß, wirkungslos sei, und von einer Skepsis unterwandert, die in der Erscheinung des Schriftstellers nur ein gesellschaftspolitisches Fossil sieht, überreden uns heute gerade Schriftsteller, die Literatur abzuschaffen. Sie wird radikal

beschnitten auf gesellschaftspolitische Funktionen, sie wird als ein feudaler Rest, als sentimentale bürgerliche Selbstbestätigung denunziert und als nutzloser Konsum zurückgewiesen. Ja, man spricht heute der Literatur die Möglichkeit ab, einen Beitrag zur Erkennbarkeit des Menschen in der Zeit zu liefern, und die Frage, ob sie zu seiner sogenannten Selbstverwirklichung beitragen könne, diese Frage wird verneint."

Dieter Wellershoff, der damit nicht allein stand, bemühte sich um eine Rechtfertigung des Literarisch-Ästhetischen (denn um nicht weniger als um deren Existenzberechtigung ging es bei vielen Kritikern), indem er - unter Anknüpfung an Positionen der 'klassischen' modernen Literatur- und Kunsttheorie - die Literatur und die Künste als Medien der Aufklärung, der Sensibilisierung, der Entautomatisierung verstand. Durch seinen Appell an die Wahrnehmungsfähigkeit des Publikums und den Bruch mit Konventionen der Erfahrung sollte das literarische Werk mittelbar emanzipatorisch wirken.

"Die Durchbrechung des Kontinuums unserer praktischen Realitätsbeherrschung ist also die Entstehungsbedingung des Poetischen. Das läßt sich am besten wohl am Film nachweisen, der mit seinen wechselnden Kameraeinstellungen, vor allem durch Detailaufnahmen, Schnitte und Fahrten die bekannte Welt in ungewohnte Ansichten auflöst und ihr so eine neue gesteigerte Sichtbarkeit gibt."

"Die poetische Erfahrung ist demnach ein Zustand gesteigerter Phantasietätigkeit, hervorgerufen durch einen Mangel an Eindeutigkeit in unserem jeweiligen Wahrnehmungs- und Vorstellungsraum."

Damit aufs engste verbunden war die Forderung nach einer Literatur und Kunst, die alle, nicht nur eine bildungsbürgerliche Elite, ansprechen sollte - nach einer nicht-exklusiven Kunst, die ein großes Publikum in den ästhetischen Prozeß miteinbezog. Für Wellershoff ist das Überspielen der Rampe, das er in programmatischer Akzentuierung ein "Überbrücken" dieser Rampe nennt, zum einen ein konkretes künstlerisches Mittel, von dem er sich jene Einbeziehung des Publikums in den künstlerischen Prozeß erhofft, zum anderen aber auch ein Gleichnis, in dem die Hoffnung auf eine Aufhebung der Distanz zwischen der Kunst und dem Alltagsleben der Menschen zum Ausdruck kommt. Der zweite Teil der Vorlesungen Wellershoffs über "Die Auflösung des Kunstbegriffs" trägt in analogem Sinn, unter Verweis auf neue mediale Kunstformen sowie auf neue Gegenstände der Darstellung den programmatisch-provokanten Titel: "Alles ist Kunst, jeder ist Künstler":

"Die exklusive Gegenposition der Kunst gegenüber dem Leben befindet sich in Auflösung. Das habe ich, ausgehend von der Überbrückung der Rampe zwischen Bühne und Zuschauerraum, zu beschreiben versucht als Auflösung aller markanten Distanzen und Unterschiede zwischen der Welt des ästhetischen Scheins und der Realität. Immer täuschender, näher rückt durch verbesserte Simulationstechniken die Kunst an die Wirklichkeit heran, immer direkter werden ihre Zuschauer und Betrachter von ihr attackiert oder in sie einbezogen, immer realer werden die künstlerischen Reize und Materialien, immer lebensnäher die Fiktionen, immer mehr Fiktives mischt sich in die Praxis, immer platter bindet die Reproduktionstechnik das Abbild an seinen Gegenstand - das ganze nähert sich dem Grenzwert der Tautologie oder einer Verschmelzung beider Sphären. / Doch der Prozeß ist damit noch nicht hinreichend erfaßt. Es kommen zwei wichtige Tendenzen hinzu (...): die grenzenlose Erweiterung des Darstellungswürdigen und die Ablösung der künstlerischen Gestaltung durch die Reproduktionstechnik oder das einfache Annektieren vorgefundener Realität."

"Lebensnähe", "Simulation", aber (irritierenderweise) auch "Täuschung" sind die zentralen Stichworte dieses Programms. Fast paradox nimmt sich der Rekurs auf den Begriff der "Täuschung" insofern aus, als damit indirekt der Zuschauer zum Objekt einer Manipulation erklärt wird - eine Problemlast, die diesen ästhetischen Ansatz dauerhaft belastet. Die Nivellierung oder gar Abschaffung der Grenze zwischen ästhetischem Geschehen (in der Literatur, im Film, im Theater), die sich von der einen Seite als Öffnung der Kunst-Sphäre für das große Publikum

darstellt, nimmt sich von der anderen als eine Vereinnahmung des (womöglich irritierten und überrumpelten) Publikums aus, dem vielleicht eine größere Distanz zur Bühne, zur Leinwand oder zum Buch lieber wäre als der Sog ins ästhetische Geschehen hinein.

Wellershoff charakterisiert in seiner Vorlesung von 1976 Luigi Pirandello als einen Wegbereiter der Entgrenzung zwischen Kunst und Leben. Dessen Metatheater habe durch die Überspielung der Rampe die Differenz zwischen Kunst und Leben aufgehoben. Zugleich habe er das traditionelle Theater überwunden, das zu einer 'authentischen' Darstellung des Lebens unfähig gewesen sei.

"Hier [in den "Sei personaggi"] war also der schwierige Übergang der Kunst in das Leben gelungen. Ein Theaterstück hatte öffentliche Erregung und Handgreiflichkeiten hervorgerufen, und zwar nicht, wie heute üblich, durch direkte Attacken auf das Publikum, sondern mit Hilfe einer doppelten Fiktion, die noch einmal einen wirklichkeitsmächtigen Theatervorgang erzeugte, gerade indem sie die Unfähigkeit des Theaters, authentisch vom wirklichen Leben zu sprechen, thematisierte."

Wellershoff deutet Pirandellos Oeuvre biographisch-psychologisch, gestützt auf Renate Matthaes Pirandello-Monographie. Die "Sei personaggi" seien das Produkt der Auseinandersetzung des Sizilianers mit seiner eigenen Familie und deren Krisen. Es folgen, weiterhin in Anlehnung an Renate Matthaei, Angaben zur Familiengeschichte der Pirandellos, und Wellershoff befindet wie Matthaei, Pirandellos Leben müsse man "in unmittelbarem (!) Zusammenhang" mit seinem Stück sehen. Suggestiert wird, Pirandello habe sich seine Lebensprobleme als Dichter gleichsam distanzierend vom Leibe geschrieben. (Die hier implizit vorausgesetzte Bewältigungs-Poetik verhält sich demnach offensichtlich affin zum Programm einer Verknüpfung von Leben und Kunst. Eine Literatur mit kathartischer Wirkung ist sozial gerechtfertigt, zumal wenn die kathartisierten Probleme nicht nur die eines Einzelnen, sondern die einer ganzen bürgerlichen Gesellschaft sind.)

"Pirandello suchte nach einem Modell, in dem er seine privaten Erfahrungen ausdrücken und distanzieren konnte; aber es schien keine Möglichkeit zu geben, die authentische Lebenserfahrung in die gewohnte Bühnenform zu übersetzen, ohne sie zugleich zu verraten. Leben schien nicht Kunst werden zu können, es war nicht darstellbar und nicht objektivierbar, bis Pirandello den Einfall hatte, gerade diesen Widerspruch und den vergeblichen Versuch seiner Auflösung darzustellen."

Eine Bemerkungen zum Pirandello-Buch von Renate Matthaei erscheint hier angebracht: Man wird nicht zögern, diese Kombination aus Lebensbild, Werkbiographie und exemplarischen Einzelinterpretationen "verdienstvoll" zu nennen, wenn es um die Nützlichkeit für Einführungs- und Annäherungszwecke geht. Der biographisch-populärpsychologische Ansatz mit dem Matthaei an das Oeuvre Pirandellos herangeht, wirkt allerdings aus der Distanz von über 30 Jahren eigentümlich harmlos. Dies gipfelt in der Suggestion, Pirandellos Werk sei aus der Herkunft und den Lebensbedingungen eines Autors zu verstehen, dessen Heimat Sizilien vorwiegend von melancholischen Psychopathen von latenter Gewalttätigkeit bevölkert sei. Ein imagologisches Klischee wie das "heftige Temperament der Sizilianer" nimmt sich als Begründungskonzept ebenso eigentümlich aus wie "Dieses Sizilien mit seiner Doppelbödigkeit".

Immerhin knüpft Matthaei so jene Verbindung zwischen Pirandellos "Kunst" und seinem "Leben", auf die es Wellershoff ankommt; sie stellt ausführliche Beziehungen zwischen den Handlungen von Pirandellos Dramen und Erzählungen einerseits, seinem bewegten Familienleben andererseits her. Selbst der nachträglichen "Bericht" Pirandellos über die Entstehung der "Sei personaggi" gerät in Matthaes Lesart in die Nähe eines authentisch-dokumentarisches Zeugnisses über den Geisteszustand des Autors, ohne daß das mit ihm verbundene ästhetische Arrangement, insbesondere die Konstruktion einer Autor-Rolle, als solches reflektiert würde. Hierdurch wird auch Wellershoffs Auseinandersetzung mit Pirandello vorgeprägt.

"Über die Entstehung der SECHS PERSONEN ist viel gerätselt worden, nicht am wenigsten von Pirandello selbst. Neun Jahre nach der Premiere des Stücks versuchte er in einem ausführlichen

Vorwort seine Bedeutung zu erklären. Aber das Ergebnis, beeinflusst durch die voraufgegangene Kritik, verrät mehr über die Entdeckungen, die (er) selbst später, bei ruhiger Überlegung, (hat) machen können, als über den Anlaß der Konzeption. Die Entstehung des Dramas erscheint Pirandello in einem mystischen Dunkel, als ein Wunder, eine spontane Erleuchtung der Phantasie. Undiskutiert bleibt die merkwürdige Besessenheit von einem dramatischen Stoff, den er selbst sinnlos fand, aber nicht aus seinem Geist verjagen konnte. Man versteht, daß es ihm nicht gelang, einen Sinn in den sechs Personen zu entdecken, aber nicht, was ihn an ihnen so faszinierte. Was soll die fabel von einem Familienunglück, das kritisch betrachtet, ebenso privat wie konstruiert wirkt? Trotzdem zweifelt man, sobald die personen die Bühne betreten haben, nicht einen Moment, daß sie ein wirkliches Drama mitzuteilen haben. Ihre betroffenheit wirkt echt, und das ist nur möglich, weil Pirandello selbst sich mit ihnen identifiziert (...). Durch alle Verstellung und ironische Brechung des Spiels hindurch erkennt man die Fixierung auf eine persönliche Erfahrung und den vergeblichen Versuch, sie zu objektivieren."

Man mag sich fragen, wie ein Pirandello-Interpret angesichts des doppelbödigen, ja hinterhältigen Spiels, das Pirandello mit rahmenden "Informationen" über seine Stücke anzuzetteln pflegt, überhaupt auf die Idee kommen kann, jenen Vorbericht im Sinne eines Bekenntnisses zu lesen. Der Authentizitätsdiskurs, dem Matthaes Lektüre verpflichtet ist, fügt sich aber konzeptionell recht gut zu einem "Realitätsbegriff", demzufolge die Kunst letztlich nichts anderes tut, als das "Leben" möglichst 'echt' zum Ausdruck zu bringen. Das Lob an Pirandellos Adresse, seine Figuren - oder vielmehr deren "Betroffenheit" - wirke "echt", nimmt sich angesichts der ostentativen Selbstverweise des dramatischen Spiels in Pirandellos Metatheater allerdings mißverständlich aus.

Wellershoff, der selbst unter anderem auch Dramatiker ist, widmet der Frage nach der praktischen Möglichkeit, die Rampe so zu überspielen, daß das Publikum tatsächlich ins ästhetische Geschehen einbezogen wird, eingehende Überlegungen. Er konstatiert bei dem zu dieser Zeit vielleicht prominentesten Vertreter deutschsprachiger Avantgarde, Peter Handke, und Pirandello ein analoges ästhetisches Anliegen und charakterisiert dieses durch das Stichwort "Irritation".

"Eine Irritation [des Zuschauers] kann eigentlich nur so lange eintreten, wie die ursprüngliche Erwartung, daß man ein Spiel, eine Darstellung zu sehen bekommt, noch ungestört ist (...) Die Zweiteilung zwischen Bühne und Zuschauerraum, die von der sozialen, ökonomischen Voraussetzung der Institution Theater geprägt ist, läßt sich eben kaum überbrücken und stellt sich immer wieder her. Wirksamer wird die Spaltung, wenn, wie in Pirandellos Stücken Jeder auf seine Weise (1924) und Heute abend wird aus dem Stegreif gespielt (1929), das Stück schon dort stattfindet, wo man kein Theater erwartet, auf der Straße vor dem Theater, im Foyer und im Zuschauerraum. Doch auch das übersteht nicht die Wiederholung und entlarvt sich bald als Trick."

Als in ihren Effekten "direkter und realer" betrachtet Wellershoff die im russischen Revolutionstheater vorgenommenen "Versuche der Distanzüberbrückung", etwa Meyerholds Bemühen, "die Kluft zwischen Kunst und wirklichem Leben" durch den Verzicht auf Vorhang und Rampe zum Verschwinden zu bringen. Allerdings gelten ihm solche Ansätze, "die Bühne beweglich und variabel" zu machen, als indirekte Beweise für eine "Schwerfälligkeit und Widerständigkeit des Theaterapparates", das diesen dem neuen Medium des Films unwiderruflich unterlegen erscheinen lasse. Der Film vermöge durch die bewegte Kamera, den Betrachter "viel intensiver und unmittelbarer ins Geschehen [zu] verwickeln", obwohl das Theater als jeweils "einmaliges Ereignis mit wirklichen Menschen" einen gewissen "Authentizitätsvorsprung" besitze. Manche Implikation dieser vergleichenden Charakteristik von Theater und Film wäre kommentierungsbedürftig, so etwa anläßlich der Wendung von den "wirklichen Menschen", die vordergründig einleuchtet, aber sofort problematisch klingt, wenn man den Begriff des "Wirklichen" selbst in einer so radikalen Weise problematisiert, wie es beispielsweise Pirandello getan hat. Zu fragen wäre auch, wie es um die vorgeblich suggerierte "Unmittelbarkeit" des Bezugs zwischen Zuschauer und Geschehen steht, welche laut Wellershoff die Lenkung des Blicks durch die Kamera bewirkt, um die angeblich "unmittelbare" Einbeziehung des Betrachters in die

Ereignisse (Wellershoff verwendet das Adjektiv kurz hintereinander zweimal), oder um die "totale sinnliche Teilnahme" des Filmzuschauers. Wellershoff geht es freilich nicht darum, dem Film eine größere Authentizität als dem Drama zuzugestehen, er meint nur, die "Fiktionalität des Theaters" sei "für den Zuschauer jederzeit leichter erkennbar als die Fiktionalität des Films", denn im Kino werde man von einer "Pseudorealität" gefangen genommen, welche mit dem "Realitätsbewußtsein" des Zuschauers "unklar verschmilzt". Eben diese 'Gefangenschaft' betrachtet er signifikanterweise als erstrebenswertes Ziel ästhetischer Darstellung, nicht etwa als anti-emanzipatorischen und störenden Nebeneffekt. Von möglichen Einwänden bezüglich der Generalisierbarkeit solcher Aussagen über den Film einmal abgesehen: Entscheidend ist, daß Wellershoff die darstellenden Kunstformen unter dem Aspekt intendierter "Realitätssimulationen" kommentiert; solche Simulationen sind für ihn dadurch charakterisiert, daß sie dem Zuschauer den Eindruck vermitteln, "einbezogen zu sein". Keinen Zweifel scheint er zu hegen, daß auch Pirandello die Intention zugeschrieben werden kann, dem Zuschauer dieses Einbezogenensein zu suggerieren.

Trotz der Aufbruchsstimmung in Literatur- und Kunstszenen der 70er Jahre ist es nicht ungewöhnlich, daß ein Theoretiker in Autoren der ersten Jahrhunderthälfte den Vorläufer und Wegbereiter sucht: Auch und gerade die Protest- und Popgeneration suchte den Anschluß an die klassische Moderne. Affinitäten zu Pirandello ergaben sich für die Avantgarde der 60er und 70er Jahre zweifellos, so etwa durch das gemeinsame Aufbegehren gegen ästhetische Formkonventionen, die Bereitschaft zum formellen Experiment, die Brückierung von (zuvor kalkulierten) Publikumserwartungen, die Rebellion gegen moralische Konventionen, die inhaltliche Konzentration auf 'Alltägliches', die kritische Auseinandersetzung mit bürgerlicher Mittelmäßigkeit und spießig-moralischer Enge, mit verfestigten Lebens- und Denkformen, mit der Einengung des Einzelnen. Peter Bürger hatte ganz analog zu Wellershoffs Rückblick in die 20er Jahre unter Anspielung auf die politischen Ereignisse von 1968 von der Aktualität des Surrealismus gesprochen; gemeinsam sei der Maibewegung und den Surrealisten die "Revolte gegen eine als Zwang empfundene Gesellschaftsordnung", der "Wille zur totalen Umgestaltung der zwischenmenschlichen Beziehungen" und das "Streben nach einer Vereinigung von Kunst und Leben". Im Zeichen der Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Lebenspraxis - so Bürger - habe sich surrealistische Kunst als im weiteren Sinne politische Aktion verstanden.

Um die "Aufhebung" der Grenze zwischen Leben und Kunst geht es in Wellershoffs "Auflösung des Kunstbegriffs" durchgängig. Anlaß der Salzburger Vorlesungen war, Wellershoffs Vorbemerkung zufolge, das Interesse an der "Wendung zum Dokumentarismus", welche die Gegenwartsliteratur charakterisiere und dabei in einem größeren Umfeld ästhetischer Entwicklung zu sehen sei. Als Belege für analoge Entwicklungen in den "Nachbarkünsten" nennt Wellershoff Duchamps' Erfindung des Ready-mades, Warhols Vorstöße zur "Reproduktion von Faktizität" mittels "Tonband und Kamera", sowie insbesondere theatralische Aktionen. Allenthalben beobachtet Wellershoff "Entgrenzungen des ästhetischen Bereichs, oszillierende Übergänge von Kunst und Wirklichkeit, in denen die Entwicklungslogik der neuzeitlichen Kunst ihre äußersten Konsequenzen erreicht". Zu Recht diagnostiziert er selbst einen Zusammenhang zwischen der "Entgrenzung der Kunst" und ihrer aktuellen "Legitimationskrise", welche aus der Dringlichkeit der Frage nach der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft erwachse. Charakteristischerweise rückt Wellershoff den Tag der Uraufführung der "Sechs Personen" in Rom (10. Mai 1921) in den Blick, also nicht das Stück als gedrucktes, sondern als dem Publikum szenisch gegenwärtiges Werk. Sein Interesse gilt dem Theaterskandal, an den er mit einem Zitat Renate Matthaeis erinnert, das diese Uraufführung implizit in die Nähe eines Happenings rückt:

"Zuschauer, Schauspieler und Kritiker gerieten sich auf der Bühne in die Haare, das Publikum rottete sich nach der Vorstellung zusammen, bedrohte den Autor und diskutierte das Stück anschließend noch stundenlang auf den öffentlichen Plätzen der Stadt."

Der Skandal ist in Wellershoffs Lesart ein Gelingen; er betrachtet den Theaterstreit als eine vom Autor gewünschte Fortsetzung des Metatheaters mit anderen Mitteln.

"Hier war also der schwierige Übergang der Kunst in das Leben gelungen. Ein Theaterstück hatte öffentliche Erregung und Handgreiflichkeiten hervorgerufen, und zwar nicht, wie heute üblich, durch direkte Attacken auf das Publikum, sondern mit Hilfe einer doppelten Fiktion, die noch einmal einen wirklichkeitsmächtigen Theatervorgang erzeugte, gerade indem sie die Unfähigkeit des Theaters, authentisch vom wirklichen Leben zu sprechen, thematisierte."

Die letztere Formulierung suggeriert verzerrenderweise, daß Pirandello dergleichen ("authentisch vom wirklichen Leben zu sprechen") als erstrebenswert empfand. Für die implizierte doppelte These, daß "Authentizität" eine Kategorie wäre, die erstens auf seiten des Lebens stünde und an welcher zweitens die Kunst sich bemessen lassen müßte, lassen Pirandellos Befunde von der unausweichlichen Theatralik des Lebens selbst sich allerdings kaum ohne Gewalttätigkeit funktionalisieren. Wellershoff vereinnahmt Pirandello auf eine willkürliche und fragwürdige Weise als Vorfahre. Unentscheidbar ist, wieviel daran Strategie, und wie viel Mißverständnis ist. Für letzteres spricht unter anderem, daß auch Wellershoff Pirandellos fiktive Entstehungsgeschichte des Stücks so paraphrasiert, als nehme er sie wörtlich. Der Ich-Erzähler der Rahmengeschichte und der empirischen Autor Pirandello werden miteinander identifiziert. Dies paßt zwar zum Programm einer Entdifferenzierung von Kunst und Fiktion; ignoriert wird dabei aber das stilisierend-reflexive Moment, welches in solcher Rahmung einer Fiktion durch eine andere liegt. Im Zeichen der Konzeption einer Leben-Kunst-Assimilation steht der "Autor" für den Autor. Das wirkt einerseits fast unglaublich naiv - andererseits wieder konsequent.

"Pirandello hatte ein Familiendrama schreiben wollen. Aber er hatte es nicht mehr gekonnt, es war ihm unglaublich erschienen, und zwar um so mehr, je weniger es ihm gelang, die sechs Personen 'aus seinem Geist zu verjagen'."

Die Paraphrase zu den "Sechs Personen" schildert das Stück als simulatorisches Arrangement. Das eigentliche Stück schein, so Wellershoff weiter, "gar nicht stattzufinden".

"Dabei ist man schon mittendrin. / Die Verwirrung geht davon aus, daß der Bühnenraum nicht wie gewöhnlich als fiktionaler Raum, als Welt des Als-ob erscheint, sondern als wirklicher Raum, nicht essentiell unterschieden von anderen Arbeitsräumen oder vom Zuschauerraum, denn die Schauspieler scheinen auf der Bühne nicht wie gewohnt in Rollen aufzutreten, sondern als reale Menschen, als sie selbst. Doch gerade das ist die Täuschung, denn die vermeintliche Bühnenprobe ist schon das Spiel."

Gerade diesen Irritationseffekt betrachtet Wellershoff als Bindeglied zwischen der Dramaturgie Pirandellos und Handkes, aus dessen "Publikumsbeschimpfung" er zitiert:

"Sie sehen keinen Raum, der einen anderen Raum vortäuscht. Sie erleben hier keine Zeit, die eine andere Zeit bedeutet. (...) Wir befinden uns an den gleichen Orten. Wir atmen die gleiche Luft. Wir sind im gleichen Raum. Hier ist keine andere Welt als bei Ihnen. Die Rampe ist keine Grenze."

Wellershoff zufolge lag in der Entdifferenzierung zwischen künstlerischer Aktion und Lebenspraxis die maßgebliche Neuerung des Pirandellianischen Theaters - und der Anstoß für seinen Erfolg.

"Die irritierende Auflösung der Grenze zwischen Bühne und Realität und damit die Verunklärung der bisher klar aufeinander bezogenen Rollen von Schauspieler und Zuschauer haben sicherlich mit dazu beigetragen, daß das Publikum 1921 auf Pirandellos Stück so heftig reagierte. Man war durch eine lange und ehrwürdige Tradition daran gewöhnt, als Zuschauer unbehelligt zusehen zu können, wie dort auf der Bühne im fiktionalen Raum die Probleme des Lebens dargestellt, entwickelt und gelöst wurden. Und nun wurde behauptet und vorgeführt, daß die Als-ob-Welt keine Kompetenz zur Darstellung und Deutung des wirklichen Lebens habe. Der Schrecken der realen Erfahrung blieb der Schrecken und war nicht mehr durch seine künstlerische Darstellung zu bannen oder eben nur noch in der zerrissenen Form dieses Stückes, das sein eigenes Scheitern zeigt. Zweifellos bedeutete das eine Enttäuschung fundamentaler Erwartungen der Zuschauer,

das Ende einer Sicherheit, die auf kulturellen Garantien beruhte, die nun gekündigt wurden. Es gab keine Distanz mehr, keine klare Unterscheidung von Realität und Fiktion und keine Transformation des Lebensrohstoffes in eine zusammenhängende, geklärte, sich als geschlossene Totalität behauptende Kunstgestalt (...). Eine Institution, die der Bannung des Lebens gedient hatte, drohte nun, indem sie ihre Auflösung simulierte, mit dem Gegenteil: einem verstärkten Wirklichkeitsdruck."

Diese Darstellung des ästhetischen Intentionen Pirandellos extrapoliert vom ersten Irritationseffekt auf das ganze Stück, dem die Funktion zugeschrieben wird, die "Distanz" zwischen theatralischer Aktion und der "Lebens"-Wirklichkeit der Zuschauer aufzuheben. Was jedoch dagegen spricht, Pirandello die Intention zu unterstellen, dem Zuschauer das Gefühl des "Einbezogenenseins" zu suggerieren, ist in erster Linie der stark reflexive, metadramatische Grundzug seines Theaters. Reflexion schafft Distanz. Dramatische Figuren, die über ihren eigenen Status als dramatische Figuren sprechen, wie es die Sechs Personen tun, arbeiten dem Illudierungseffekt gerade entgegen. Indem sie sich als Kunst-Figuren 'outen', verweigern sie dem Zuschauer sogar den - vielleicht aufgrund der Gewöhnung ans traditionellere Theater ersehnten - Illusionseffekt; sie schließen ihn förmlich aus, statt ihn einzubeziehen. Pirandello nutzt das Strukturprinzip des Spiels im Spiel, um auf das Spiel aufmerksam zu machen- und das ist genau der gegenteilige Effekt jener Entdifferenzierung, die Wellershoff als Simulation beschreibt.

Daß Pirandello es gerade nicht auf eine Verwischung der Grenze zwischen theatralischem Spiel und Außenwelt anlegt, ist eine Konsequenz der Tatsache, daß für ihn die Dichotomie von Kunst und Leben den Rang einer Leitdifferenz besitzt, auch wenn "Kunst" nicht nur in der Kunst, "Leben" nicht nur im Leben vorkommt. "Kunst" im Sinne von "Künstlichkeit" ist auch für das Alltagsleben konstitutiv (in diesem Sinne ist es rollenhaft), und umgekehrt gewinnt die Kunst des Dramatikers im Zuge einer Inszenierung jeweils aktuell neues "Leben", aber darum ist das "Leben" einer Rollenfigur doch keineswegs mit dem eines lebendigen Menschen gleichzusetzen.

2. Das Konzept ästhetischer "Simulation"

Wellershoff stellt Pirandellos Metatheater in eine Reihe mit theatralischen und filmischen Formen der "Simulation" von Wirklichkeit, welche durch ihre Intention geprägt sind, den Zuschauer ins ästhetische Geschehen zu integrieren, dem Zuschauer den Eindruck vermitteln, "einbezogen zu sein". Dies bereite sich vor mit den Stücken "Ciascuno a suo modo" und "Questa sera si recita a soggetto", da hier die Spielhandlung schon im Zuschauerraum beginne. Dadurch werde das Publikum an der Grenze zwischen Bühne und Außenwelt, Kunst und Leben irre - zumindest beim ersten Mal. Die zuvor diagnostizierte 'Verbesserung' der Realitätssimulation in der zeitgenössischen Kunst-Szene wird von Wellershoff als eine wechselseitige Durchdringung zweier "Wirklichkeiten" umschrieben:

"So wird die zweite Wirklichkeit, die Zeichenwelt der Kunst, der ersten Wirklichkeit, die sie früher nur bedeutete und durch Bild, Musik, Wort und Gebärden symbolisierte, immer ähnlicher und dringt in sie ein. Das Tafelbild wölbt sich von der Wand und schließt als Environment seinen Betrachter ein. Das Theater tritt als Happening überall auf. Die Environments erweitern sich multi-medial und machen den Betrachter oder den Benutzer durch feed-back-Mechanismen zu ihrem aktiven Bestandteil. das Kunstwerk wird begehbar, veränderbar und wird rückgekoppelt mit den Reaktionen seiner Betrachter-Akteure, wie z.B. die Tanzmaschine Mimosonic, die den Teilnehmern erlaubt, elektronische Musik zu gestalten, indem sie sich vor einer Wand von Fotozellen bewegen. Bei Robert Rauschenbergs Eventstruktur Soundings (1969) löst der Betrachter durch Töne Lichtkontakte aus, die immer andere Teile der Komposition aufleuchten machen."

Wellershoffs Aufzählung von Arrangements, die den Rezipienten in die ästhetische Aktion miteinbeziehen, gibt Anlaß zu der Frage, ob Pirandellos Theater wirklich ein Vorläufer der "Tanzmaschine" ist - keine Frage für Wellershoff freilich, denn warum sonst (so meint Wellershoff, der ja einen Zusammenhang zwischen Pirandellos Rampenüberschreitungen und der

Environment-Kunst der 70er Jahre statuiert), warum sonst die Szenen im Foyer und auf der Straße, die physische Durchmischung von Akteuren und Zuschauern, wenn nicht, um dem Zuschauer die Integration seiner selbst ins Gesamt-Spiel zu suggerieren und damit das Leben in die Kunst hineinzuholen?

Insofern jedoch Pirandellos Metatheater gerade auf seine Theatralität aufmerksam macht, findet das genaue Gegenteil einer Durchdringung zweier "Wirklichkeiten" bis zur letztlichen Ununterscheidbarkeit statt. Mit den Foyer-Szenen geht es zwar zunächst um die Irritation des Zuschauers, aber nicht, um diesem das dauerhafte Gefühl des Miteinbezogenenseins zu vermitteln, ja es geht überhaupt nicht primär um "Gefühle" und "Eindrücke", auch wenn diese katalysatorisch wirken mögen. Vielmehr legt es die unkonventionelle Eröffnung der Spielhandlung darauf an, die Sensibilität für Spiel-Strukturen zu schärfen. Der Zuschauer soll und wird schrittweise erkennen, daß der Zuschauerraum zum theatralischen Raum gemacht wurde, ja daß er selbst vorübergehend zum Statisten umfunktioniert worden ist. Diese Einsicht (die - wie Wellershoff selbst einsehen muß - ganz unausweichlich ist, wenn man ein Pirandellostück einmal kennt) soll die Sensibilität dafür schärfen, wie Pirandellos Theater "gemacht" ist (eine Sensibilität, welche den kritisch-distanzierten Blick eines reflektierenden Rezipienten voraussetzt und - etwa - nichts mit den Bewegungen eines Tänzers im "Mimosonic" zu tun hat). Die der gedruckten Ausgabe der "Sechs Personen" vorangestellte fiktionale Erzählung hat analoge Funktionen. Auch sie ist in erster Linie einmal ein Selbstverweis des literarisch-ästhetischen Arbeitsprozesses, durch welchen mittelbar der Kunst-Charakter des eingerahmten Dramas akzentuiert wird. Die Präntention, dem Autor seien die Figuren eine lästige Bedrängnis gewesen, steht im Zeichen einer Ironie, wie sie aus dem romantischen Metatheater und der romantischen Erzählkunst bekannt ist.

Pirandello gibt einen wichtigen Hinweis, wenn er sich in der Vorerzählung zu den "Sei personaggi" porträtiert: Er ist ein 'philosophischer' Autor. Nicht auf die Befindlichkeit des Zuschauers als Teil eines ästhetischen Environments, sondern auf die reflexive Auseinandersetzung mit einem kunstvollen Arrangement von Spiegelungsverhältnissen und dramatischen Gleichnissen zielt sein Arrangement ab. Auch wenn die Bühne in den "Sei Personaggi" wie eine Bühne bei einer Probe aussieht, auch wenn es eine Rolle namens "Direktor" gibt, soll der Zuschauer den Schauspieler, der den Theaterdirektor spielt, keineswegs für den "Direktor" des "richtigen" Theaters halten. Der initiale Irritationseffekt provoziert vielmehr zur Selbstkorrektur. Als Ergebnis des ausgelösten Reflexionsprozesses mag sich dann die Einsicht ergeben, daß (um es trivial zuzuspitzen) "Direktoren" im sogenannten richtigen Leben ebenfalls "Schauspieler" sind, aber das ist eine Gleichsetzung, die auf begrifflich-konzeptuellem Fundament ruht und nichts mit spontaner sinnlicher Evidenz zu tun hat oder haben will - geschweige denn mit dem Eintauchen in eine Simulationswelt.

Dafür, daß Kunst als Kunst in ihrer Reflexivität zur Geltung kommt, sorgen in den "Sei personaggi" mit großer Eloquenz gerade die sechs Charaktere selbst. Aller Verzweiflung angesichts der ziel- und ergebnislosen Suche nach einem Autor zum Trotz besitzen die Sechs - oder doch die ihrer ästhetischen Seinsweise bewußten Vertreter der Gruppe - beispielsweise genug Selbstbewußtsein, um die Mitglieder des Ensembles darüber zu belehren, daß man als Kunst-Geschöpf "jemand" sei, als "wirklicher" Mensch hingegen strenggenommen "niemand". Darum, so der Vater zum Direktor, dürfe ein Kunstgeschöpf einen Menschen auch in Frage stellen, während es seinerseits von den letztlich so nichtigen Menschen nicht in Frage gestellt werden könne.

"Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre 'qualcuno'. Mentre un uomo (...) in genere, può non esser 'nessuno'."

Auf die Nachfrage des Direktors wird der Vater noch deutlicher:

"E dica per giunta che lei, con codesta commedia che viene a rappresentarmi qua, è piú vero e reali di me!"

Il Padre (con la massima serietà). Ma questo senza dubbio, signore.

Il Capocomico: Ah sí?

Il Padre: Credevo che lei lo avesse già compreso fin da principio.

Il Capocomico: Più reale di me?

Il Padre: Se la sua realtà può cangiare dall'oggi al domani...

Il Capocomico: Ma si sa che può cangiare, sfido! Cangia continuamente; come quella di tutti!

Il Padre (con un grido). Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! Non cangia, non può cangiare, né esser altra, mai, perché già fissata - così - 'questa' - per sempre - (è terribile, signore!) realtà immutabile, che dovrebbe dar loro in brivido nell'accostarsi a noi!"

Schon auf inhaltlicher Ebene erfolgt wiederholt eine klare Abgrenzung zwischen Kunstfiguren und lebendigen Menschen, deren erstere der Zeit nicht unterworfen sind, während sie für letztere das Gesetz ihrer Existenz darstellt. Die Wirklichkeit literarischer Figuren ist unveränderlich, die der Menschen (und der Mensch selbst) ändert sich unablässig. Kunstfiguren stehen jenseits der menschlichen Zeitordnung: das ist ihr Privileg und zugleich ihr Fluch, denn sie müssen nicht sterben und dürfen nicht sterben. Ihre Geschichte ist immer dieselbe, so daß sie sich im Guten oder Schlechten in diesen Geschichten aufgehoben finden, während die lebendigen Menschen sich selbst in immer neuen und diffundierenden Geschichten verlieren. Mit Insistenz betonen die reflektierenden Charaktere der "Sei personaggi" genau diese Differenz, deren Erörterung sogar im Zentrum der gesamten dramatischen Aktion steht. Wellershoffs Vereinnahmung Pirandellos für eine Ästhetik der Simulation bietet also paradoxerweise gerade einen Anstoß zur Klarstellung, was pirandellianisches Theater nicht ist: Simulationstheater. Denn Simulation und Reflexivität widerstreiten einander; Pirandello aber repräsentiert exemplarisch eine ästhetische Moderne, deren prägender Grundzug ihre Reflexivität ist.

Der metatheatralisch-reflexive - und damit der "Simulation" gerade entgegenarbeitende - Grundzug der "Sei personaggi" findet seine bekräftigende Fortsetzung in jener Erzählung von der Magd "Phantasie", welche dem Autor die autorsuchenden Figuren ins Haus geschleppt habe. Nur vordergründig verwischt Pirandello die Grenze zwischen Literatur und Außenwelt, zwischen der Welt literarischer Fiktionen und jener historisch-realen Sphäre, der er als empirische Person namens Luigi Pirandello angehört. Der Leser soll aber wiederum keineswegs glauben, so, wie hier geschildert, sei es bei der Genese des Dramas im Hause Pirandello zugegangen; er soll stattdessen den Gleichnischarakter der Fabel bezüglich der Beziehung zwischen Imagination und Erfahrungswelt durchschauen und einsehen, daß den Gestalten, die die "Phantasie" anschleppt, eine "Wirklichkeit" zugebilligt werden muß, die hinter der der sogenannten Tatsachen nicht zurückbleibt.

Pirandello schafft Modelle der Wirklichkeit. Daß diese als Modelle interpretiert werden, setzt voraus, daß konzeptuell zwischen Modell und Modelliertem unterschieden wird. Dies ist eine ganz andere Ausgangssituation als die, welche Wellerhoff schildert, wenn er die Verankerung der zeitgenössischen Simulationskunst in einer integralen Kunstwelt betont. Wellershoffs weiterführende Ausführungen über die Konzeption einer 'nicht-mimetischen', 'nicht-symbolischen' Kunst entsprechen durchaus dem theoretischen Selbstverständnis derer, die solche Kunst schufen, wie er auch das New Yorker "living theatre" zu Recht als ein Theater charakterisiert, das "eine Identität von Kunst und Leben" zu erzeugen versuche. Problematisch sind die Implikationen des (hier wiedergegebenen) Selbstverständnisses als solches. Man könnte zugespitzt sagen: Allein schon darum, weil es ein solches theoretisches Selbstverständnis gibt, weil den entsprechenden ästhetischen Praktiken ein bestimmtes Konzept zugrundeliegt, sind diese Praktiken immer schon mehr als nur etwas "Konkretes". Die Fundierung einer ästhetischen Tätigkeit in der begrifflichen Dichotomie von "Leben und Kunst" oder in der programmatischen Idee einer "nicht-zeichenhaften Kunst" macht diese Kunst - zum Zeichen.

Und - Blick zurück zu Pirandello - Pirandello hat dies erkannt. Er bezieht die Idee eines reinen So-Seins, eines Ganz-und-gar-mit-sich-identisch-Seins, in seine "Sei personaggi", also in ein für Aufführungszwecke verfaßtes Drama, ein und läßt sie ausgerechnet von seinen Kunstfiguren, den sechs Personen, vertreten. Was diese nach ihrem eigenen Selbstverständnis von den

"Schauspielern" unterscheidet, ist ja, daß die Schauspieler nur Repräsentanten ihrer Rollen sind, während die Sechs Personen die Rollen selbst sind. Die "Schauspieler" sind Zeichen, denn sie repräsentieren etwas, das sie nicht sind. (Und darum spielen sie auch nicht gut.) Eine Figur, welche in dem Sinne kein "Zeichen" ist, daß sie nicht etwas anderes darstellt, als sie selbst ist, ist auf der anderen Seite - ein reines Zeichen: der in sich paradoxe Repräsentant der Hoffnung, dem Prinzip der Repräsentation entkommen zu können. Diese Idee aber ist eine bloße regulative Idee - und Pirandello weiß dies, so wie auch der Zuschauer es wissen sollte. Denn wie auch immer die "Sei personaggi" aufgeführt werden: gespielt werden die Rollen der Sei personaggi wiederum von Schauspielern. Es kann also gar nicht zu einer völligen Identität des Dargestellten mit der Darstellung kommen. Und natürlich ist der im Vorbericht auftretende, "ich"-sagende Pirandello nicht "der" Luigi Pirandello. Simulationen sind nicht vorgesehen.

Wellershoff charakterisiert das Theater, das er als Konvergenzpunkt der bei Pirandello einsetzenden Entwicklung ansieht, durch die Feststellung: "Die Schauspieler sollen nicht mehr andere Menschen, sondern sich selbst darstellen." - Genau das trifft auf Pirandellos Theater nicht zu. Innerhalb des Stücks über die Sechs Personen zwar geht es mit diesen sechs Personen um Figuren, welche Rollen sind und nicht wie Schauspieler etwas darstellen - also um die utopisch-regulative Idee einer völligen Kongruenz von Darsteller und Dargestelltem. Aber das ist ein Status, der eben nur von Kunstfiguren erreicht wird. Das Stück selbst handelt von etwas, das es eben doch nicht selbst kann - wie gesagt: die Sechs Personen müssen von Schauspielern dargestellt werden. Eine magische Verwandlung wird dargestellt, eine Aufhebung der Grenze zwischen Rolle und Spieler, zwischen Realität und Imagination - aber all dies wird doch wiederum nur dargestellt. Das "Wunder" um Madama Pace wird inszeniert - mit einer Schauspielerin. Wellershoff spricht bezogen auf das living theatre hingegen von Arrangements, bei denen die Zuschauer unversehens ein Teil der Spielhandlung sind. Wellershoffs Skizze einer Theaterkunst, die den Zuschauer in sich hineinzieht, verrät unter anderem deutlich die Prägung durch eine Epoche der politischen Proteste.

"Geht das Spiel zur echten Aktion über, dann brauchen nicht alle theatralischen Elemente zu verschwinden, aber die Ernstsituation erkennt man im Auftreten wirklicher Risiken. Man wechselt von der Als-ob-Welt, in der Blut mit roter Farbe simuliert wird, in die Welt, in der das wirkliche Blut fließt. beim politischen, agitatorischen Theater wird gerade dieser Übergang angestrebt. Es will nicht in sich spontane Handlungselemente aktivieren, sondern über sich hinaustreten und politische Aktion werden. Ein Straßentheater hätte seinen Zweck erfüllt, wenn es nach oder während der Aufführung zur Solidarisierung zwischen Pasanten und darstellern käme und daraus beispielsweise eine Demonstration entstünde. Jede Demonstration ist schon Praxis, andererseits aber (...) erst eine Vorstufe zu härteren Formen der Praxis (...)"

Wellershoff skizziert das "politische Happening" als Weiterentwicklung der theatergeschichtlichen Entwicklung hin zur Aufhebung der Differenz zwischen dramatischer Darstellung und Lebenspraxis; er erinnert an Studentenporteste auf Festveranstaltungen, an Beate Klarsfelds Ohrfeige für Kiesinger, an Wallraffs öffentliche Selbstfesselung als Protest gegen das griechische Militärregime, schließlich an Jan Pallachs Selbstverbrennung. Sein Fazit:

"Diese hochstilisierten Handlungen sind schlagende Beispiele für eine mögliche Identität von Kunst und Leben. Sie haben die Prägnanz, Künstlichkeit und Exklusivität gekonnter Inszenierungen und heben sich so aus der alltäglichen Lebenspraxis signifikant heraus. Aber in all ihrer symbolischen Repräsentanz gehören sie doch nicht einer Als-ob-Welt an, da sie mit sämtlichen Risiken der Praxis belastet sind."

Und wieder sind die Ausführungen Wellerhoffs ein Anlaß den Unterschied zu Pirandellos Theater zu betonen: "Risiken der Praxis" ergeben sich für Pirandellos Theaterpublikum nicht. In gewissem Sinne sind die Performancekünstler, deren Leben ihr Dasein als Akteur ist, den Sechs Personen (also den Geschöpfen pirandellianischer Fiktion) zu vergleichen, für die analog gilt, daß ihr Leben in ihrer Selbstdarstellung besteht. Was im Falle der von Wellershoff genannten Arrangeure politischer Happenings aber das Resultat einer freien Entscheidung ist, bei dem es auf die Freiheit

gerade ankommt (drastisch im Fall der Selbstverbrennung Pallachs), ist bei den Sechs Personen tragischerweise jenseits aller Wahlmöglichkeit.

3. Zur Kritik der Pirandello-Interpretation mittels der Kategorie der "Simulation" und zur Differenz zwischen Simulationsästhetik und Reflexionsästhetik

"Simulation" ist eine gesteigerte Stufe der Illudierung. Indem sie sich als Kunst-Figuren zu erkennen geben, vertiefen die "Sechs Personen" hingegen die Kluft zwischen ästhetischer Darstellung und außerästhetischer Welt; sie artikulieren zudem ausdrücklich die Überzeugung, daß Gestalten der Kunst einer anderen Dimension der Wirklichkeit angehören als reale Menschen. Die Sechs Personen sind "piú vivi du quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma piú veri!" (S. 40) Schon in der Romantik stehen Schachtelstrukturen und Spiel-im-Spiel-Konstruktionen im Zeichen der Selbstreferentialität. Dem Leser oder Theaterbesucher geben sich die ästhetischen Fiktionen und Arrangements als solche zu erkennen, statt ihn zu 'täuschen'. Der durch das Spiel-im-Spiel erzeugte Illusionsbruch sowie die Ostension des Kunstcharakters dramatischer Aktion sollen die Autonomie der Kunst zum Ausdruck. Kunst sagt und zeigt, daß sie Kunst ist, wodurch sie sich als Differentielles setzt. Damit einher geht eine Distanzierung des Rezipienten vom ästhetischen Gebilde, vom Gesehenen und Gelesenen. Pirandello steht als Erbe des romantischen Metatheaters in einer autonomieästhetischen Tradition, die sich zur Simulationsästhetik in diametralem Gegenüberstellung befindet. Gerade unter dem Aspekt des autonomieästhetisch motivierten Selbstverweises der dramatischen Kunst ist die Madame-Pace-Szene das Kernstück der "Sei personaggi": Ausdruck des Aufbegehrens gegen das Postulat einer Abhängigkeit der Kunst von den Gesetzen der Realität. Der Vater, zu den Schauspielern gewandt, belehrt das Publikum:

[Padre:] "Ma scusino! Perché vogliono guastare, in nome d'una verità volgare, di fatto, questo prodigio di una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena, e che ha piú diritto di viver qui, che loro; perché assai piú vera di loro? Quale attrice fra loro rifarà poi Madame Pace? Ebbene: Madame Pace è quella! Mi concederanno che l'attrice che la rifarà, sarà meno vero di quella - che é lei in persona!"

Das Kunstgeschöpf Madame Pace gründet in der Kunst, nicht in der Wirklichkeit. Allerdings wird auch seine Genese im Drama Pirandellos noch vorgespielt (und alle wissen, daß nur gespielt wird): Darin liegt die Selbstironie der Pirandellianischen Reflexionskunst. Pirandellos Vorgänger sind zum einen die romantischen Artisten der Verschachtelung von fiktiven Wirklichkeitsniveaus, die souveränen Arrangeure von mise-en-scène-Strukturen; zum anderen aber wäre auch an Cervantes und Shakespeare zu erinnern, die in ihrem jeweiligen literarischen Medium die Schachteltechnik bereits zu frühen (und unüberbietbaren) Höhepunkten führten. Hier schon ging es mit dem Arrangement verschiedener Ebenen fingierter Wirklichkeit sowie den Ansätzen zur Einbeziehung der Zuschauerwelt ins ästhetische Arrangement grundsätzlich und allgemein um Des-Illusionierung durch Reflexion. Diese Reflexivität, dieses Erkenntnisinteresse, das hinter den Ebenenverschachtelungen steckt, bedingt die Affinität entsprechender literarischer Konstruktionen zu Kritik und Satire. Wenn Wellershoff Pirandello demgegenüber für eine falsche Tradition 'vereinnahmt', so ist seine Pirandello-Lektüre ein guter Anlaß, die "Dramaturgie der Simulation" und die "Dramaturgie der Reflexion" als zwei differente ästhetische Programme grundsätzlich gegeneinander abzusetzen.

In der Simulation erfolgt eine Entdifferenzierung zwischen Sein und Schein. Simulationen legen es darauf an, die Gültigkeit dieser traditionellen Leitdifferenz zu widerlegen. Das ästhetische Arrangement rückt auf dieselbe Realitätsstufe wie die Lebenswirklichkeit, die Lebenswirklichkeit wird zum ästhetischen Arrangement. So verliert die begriffliche Differenzierung zwischen dem Ästhetischen und dem "Leben" (oder auch zwischen "Sein" und "Schein") ihren Sinn. Die Konsequenzen und Implikationen der Simulationsästhetik hat vor allem Baudrillard verdeutlicht.

"Es wäre (...) unangebracht, ja geradezu eine Falle, die Reality-Shows aufs Korn zu nehmen und sie als solche zu analysieren. Denn sie sind nur die spektakuläre und als solche unschuldige Figur

der Umwandlung des Lebens selbst in eine ununterbrochene Reality-Show. (...) Das Fernsehen und die Medien sind längst aus ihrem medialen Raum herausgetreten, um das 'reale' Leben von innen her zu bewältigen und sich dort genau so einzunisten, wie sich ein Virus in einer normalen Zelle einnistet."

"Wir haben unser eigenes Mikrophon und unseren eigenen Empfänger verschluckt, unser eigenes synthetisches Bild verinnerlicht und sind die professionellen Animatoren unseres eigenen Lebens geworden."

Illusorisch ist für Baudrillard die Annahme, "dass es irgendwo eine originale Form des Lebens" gebe, von der die Reality Shows "nur eine parodistische Entstellung seien". Wir befinden uns, wie Baudrillard anlässlich des Stichworts "Virtual Reality" bemerkt, im Prozeß einer "tiefgreifenden Virtualisierung des Seins. Wenn alles dies sich so sehr der kollektiven Imagination bemächtigen kann, dann deshalb, weil wir uns bereits - und zwar nicht in einer sekundären Wirklichkeit, sondern in diesem Leben selbst - in einem Zustand der Photosynthese befinden. Wenn man einen Klon von Richard Bohringer anstelle des echten spielen lassen kann, so ist das nur möglich, weil er sich selbst bereits verdoppelt hat, weil er sein eigener Klon geworden ist, noch bevor man ihn geklont hat."

Baudrillard beruft sich bei seinen Hinweisen auf die Vorbereitung dieses Prozesses in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf dieselben Ahnen wie Wellershoff:

"Es gibt (...) einen anderen Vorläufer dieser ganzen Fauna und Flora der Technologien des Virtuellen: das Readymade. Eigentlich sind diejenigen, die man aus ihrer Lebenswelt reißt, um sie ihr Aids- oder Ehe-Psychodrama im Fernsehen spielen zu lassen, dem Flaschenständer Duchamps gleichzustellen, den dieser aus der Alltagswelt reißt, um ihn sozusagen in eine andere Welt zu versetzen, was man weiterhin Kunst nennen wird, weil es sich so gehört, ihn in eine unbestimmte Hyperrealität zu übertragen. Indem er dem Flaschenständer als realem Objekt ein Ende setzt, setzt er zugleich der Kunst ein Ende - der Kunst als Erfindung einer ganz anderen Szene, und dem Künstler als Protagonisten einer anderen Welt."

Die Medien drängen sich "mitten ins Herz der Wirklichkeit", so Baudrillards Resümee, mit dem freilich die ästhetischen Intentionen Pirandellos ebensowenig beschrieben werden können wie mit der programmatischen Formel vom zu setzenden "Ende der Kunst". Nicht auf Ent-Differenzierung zwischen ästhetisch gestalteter und alltäglicher Welt zielt das "Reflexionstheater", im Gegenteil, wohl aber auf eine spezifische De-Hierarchisierung. Die Grenzüberschreitungen und Kurzschlüsse zwischen verschiedenen Spielebenen und zwischen dem eigentlichen Spiel und dem Zuschauerraum erfolgen gerade auf der Basis einer konzeptuellen Differenzierung zwischen den Ebenen, und sie setzen diese Differenzierungsleistung auch beim Rezipienten voraus. Nur wenn und weil die Spielebenen zunächst differentiell angelegt sind - im Sinne eines Spiels im Spiel oder auch eines Spiels im Spiel im Spiel -, werden Kurzschlüsse wahrnehmbar. Die einzelnen Wirklichkeitsebenen, mit denen hier operiert wird, widerstehen - und das ist das Entscheidende - dem geläufigen (auf die Platonische Ontologie zurückgehenden) Ordnungsmuster hierarchisch organisierter Wirklichkeitsebenen sowie, im Zusammenhang damit, der Logik von Grund und Folge. Spielerisch in Frage gestellt werden Begründungsmuster, wie sie für das abendländische Denken seit der Antike konstitutiv sind - Bedingungsverhältnisse, denen zufolge aus einer Wirklichkeit ersten Grades jeweils Wirklichkeiten höheren Grades stufenweise abgeleitet werden und zwischen den einzelnen Stufen das Verhältnis von Grund und Folge, Ursache und Wirkung besteht. Nietzsche hatte das Kausalitätsdenken explizit kritisch in Frage gestellt, aber schon die romantische Literatur zeigt Ansätze zur Revision des metaphysischen Konzepts einer stufenweise organisierten Welt mit eindeutigen Beziehungen zwischen Grund und Folge, Repräsentiertem und Repräsentation. Eine wichtige, auch bei Pirandello maßgebliche Strategie zur Infragestellung und Subvertierung traditioneller Begründungs- und Repräsentationsstrukturen liegt darin, daß Figuren die ihnen zunächst zugeordnete Wirklichkeitsstufe verlassen, um auf einer anderen weiterzuagieren. Dies geschieht, wenn eine dramatische Figur plötzlich aus der Rolle fällt oder aber, wenn sie von ihrer Rolle so absorbiert wird, daß sie in ihr verschwindet. Es geschieht, wenn

imaginierte Figuren oder Ereignisse auf der Wirklichkeitsebene, auf der sie imaginiert werden, plötzlich auftreten bzw. eintreten, es geschieht, wenn gemalte Gestalten aus den Bilderrahmen steigen, gespielte Gestalten die Bühne verlassen, geschriebene Gestalten aus dem Buch heraustreten. Das Spiel über die Rampe hinweg läßt aber keineswegs vergessen, daß es die Rampe gibt, und der Ausstieg aus einem Bilderrahmen macht auf diesen als konventionellerweise gültige Grenze erst recht aufmerksam.

Es sei nochmals betont: Die gesamte Konstruktion der "Sei personaggi" ist darauf angelegt, Ebenendifferenzen bewußt zu machen, statt sie zu verwischen, um hiervon ausgehend dann allerdings die Hierarchisierung der Ebenen im Sinne 'höherer' oder 'geringerer Authentizität' in Frage zu stellen. Die "Sechs Personen" sollen anders aussehen als die anderen Spieler; Pirandello legt großen Wert auf ihre Distinktheit, die mit der entsprechenden Regieanweisung auf textueller Ebene immer auch schon realisiert ist - eben dadurch, daß sie gefordert wird und damit zur Konzeption des Sechs Charaktere gehört.

"Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere tutto gl'effetto che questi Sei Personaggi non si confondano con gli altri Attori della Compagnia. (...) il mezzo piú efficace e idoneo, che qui suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i Personaggi (...)."

Um die Differenzierung zwischen der Wirklichkeit der sechs Figuren und der der anderen Spieler geht es auch im Bühnendialog wiederholt, und wiederum gilt, daß diese Differenz dadurch, daß sie zum Gegenstand der Behauptung und Erörterung wird, auch schon performativ realisiert ist.

"Due soprattutto fra quei sei personaggi, il Padre e la Figliastro, parlano di questa atroce inderogabile fissità della loro forma, nella quale l'uno e l'altra vedono espresse per sempre, immutabilmente la loro essenzialità (...)."

Noch jener spektakuläre Höhepunkt des Stücks, die Geburt der Madama Pace aus der Imagination der Spielfiguren, also der Einbruch eines wiederum höhergradig bedingten Wirklichen in die es bedingende Wirklichkeit als ein Verstoß gegen die Metaphysik der Kausalität -, wird, als er sich ereignet, zum Gegenstand der Erörterung. Das Theater wird hier selbstreflexiv, indem es den eigenen "Zauber" als solchen beschreibt. Der Zuschauer soll sich wiederum des Verstoßes gegen die Hierarchie von Grund und Folge bewußt werden, was aber nur möglich ist, wenn er sich des konventionellen Denkmusters innewird. Mit "Simulation" dagegen hat der Auftritt der Madama Pace nichts zu tun; in einer Welt der Simulationen wäre ihr Erscheinen kein Anlaß zur Verwunderung, sondern etwas ganz Normales.

Mit der Frage konfrontiert, welche Wirklichkeit welcher vorrangig ist, wer wen spielt, wer von wem gespielt wird, erkennt der Zuschauer, daß sich auf diese Fragen stets nur perspektivenabhängige und bedingt gültige Antworten finden lassen. Diese Einsicht betrifft dann auch seine eigene Lebenswelt, die Pirandello zufolge von "Fiktionen" durchsetzt ist - Fiktionen, die sich nicht in Rahmen oder auf Bühnen bannen lassen, weil sie dem Lebensvollzug ebenso zugrundeliegen, wie sie von ihm bedingt sind. Pirandellos Stücke wollen gleichsam ein zweites mal gesehen oder gelesen werden (und darum wirken sie auch heute noch, obwohl inzwischen alle wissen, was Pirandellismo ist). Pirandello will, so behaupte ich, daß wir wissen, was gespielt wird, damit wir wissen, daß wir ebenfalls Spieler sind. Nur sollen wir skeptisch werden hinsichtlich der Hierarchisierung von Sein und Schein; Skepsis aber setzt Distinktion voraus.

Wenn Wellershoff die anti-simulatorische Grundtendenz von Pirandellos Kunst übersehen konnte, so wohl auch deshalb, weil er "L'umorismo" wohl nicht kannte. (Er zitiert Pirandello auf Deutsch, nicht nach dem italienischen Original; eine deutsche Übersetzung des "L'umorismo"-Essays jedoch war in den 70er Jahren nicht greifbar.) Den Unterschied zwischen Leben und Kunst betont gerade der Verfasser des "Umorismo"-Aufsatzes, indem er zwar von zwei verschiedenen Arten der "Illusion" spricht, die Differenzierung zwischen "Wahrem" und "Fiktivem" jedoch für begrenzt berechtigt hält. Die Fiktionen der Kunst sind - im Unterschied zu denen des Lebens - gewollte,

bewußte, geplante, arrangierte Fiktionen, das ist das Entscheidende, und Pirandello selbst hat als Schriftsteller und Dramaturg viel Mühe darauf verwendet, seine Fiktionen nicht nur zu planen, sondern deren Geplantsein auch zu demonstrieren. Pirandellos Affinität zur Autonomie-Ästhetik belegt diese Bestimmung des spezifischen Fiktionscharakters von Kunst dadurch, daß zugleich auf der Unabhängigkeit von jedem konkreten Zweck insistiert wird: Es geht nicht um das Wollen um eines anderen willen, sondern um das Gewolltsein als solches. (In dieser Hinsicht ist auch für Pirandello die Kunst noch "frei" - während die Ästhetik der Simulation einen solchen Freiheitsbegriff gar nicht mehr zuläßt.)

"Pur non di meno, noi chiamiamo vera quella dei nostri sensi, finta quella dell'arte. Tra l'una e l'altra illusione non è però questione di realtà, bensì di volontà, e solo in quanto la finzione dell'arte è voluta, voluta non nel senso che sia procacciata con la volontà per un fine estraneo a sé stessa; ma voluta per sé e per sé amata. disinteressatamente: mentre quella dei sensi non sta a noi volerla o non volerla: si ha, come e in quanto si hanno i sensi. E quella dunque è libera, e questa no. E l'una finzione è dunque immagine o forma di sensazioni, mentre l'altra, quella dell'arte, è creazione di forma."

Das Streben nach grundsätzlicher Differenzierung zwischen ästhetischer und außerästhetischer Wirklichkeit verraten auch Passagen wie diese:

"Un poeta può, non credendo alla realtà della propria creazione, rappresentarla come se ci credesse, cioè non mostrare affatto coscienza della irrealtà di essa; può rappresentar come vero un suo mondo affatto fantastico, di sogno, regolato da leggi sue proprie, e, secondo queste leggi, perfettamente logico e coerente. Quando un poeta si mette in codeste condizioni, il critico non deve più vedere se quel che il poeta gli ha posto innanzi è vero o è sogno, ma se come sogno è vero; poiché il poeta non ha voluto rappresentare una realtà effettiva, ma un sogno che avesse apparenza di realtà, s'intende di sogno, fantastica, non effettiva."

Selbst ein Dichter, der die Traum-Wirklichkeit als "Realität" setzt, differenziert demnach zunächst einmal zwischen beiden, und es ist eine bewußte Entscheidung, jenen Tausch vorzunehmen. Der Kritiker muß dies akzeptieren, muß also die Differenzierung als solche auch nachvollziehen.

Mit ähnlicher Klarheit heißt es später:

"Ma intanto, altro è fingere di credere, altro è credere sul serio. Quella finzione, per sé stessa ironica, può condurre a un accordo con la leggenda, la quale, o si scoglie facilmente nell'ironia, come abbiamo veduto, o con un procedimento inverso a quello fantastico, cioè con una impalcatura logica, si lascia ridurre a parvenza di realtà. La realtà vera, invece, se per un momento si lascia alterare in forme inverosimili dalla contemplazione fantastica d'un maniaco, resiste e rompe il naso, se questo maniaco non si contenta più di contemplarla a suo modo da lontano, ma viene a darvi di cozzo. Altro è abbattersi a un castello finto, che si lascia a un tratto sciogliere in fumo, altro a un molino a vento vero, che non si lascia atterrare come un gigante immaginario."

Es folgt eine Skizze der berühmten Windmühlenszene aus dem Don Quijote; Pirandello akzentuiert dabei die von Sancho vorausgesagte Kollision des Ritters mit der Realität. Auch an den - in seinen Augen anders gelagerten - Fall des wahnsinnigen Orlando furioso erinnert Pirandello. Insgesamt zeigen die Bemerkungen über die jeweils spezifische Weise, in der Don Quijote und Orlando die "Realität" verfehlen, daß Pirandellos Ästhetik nicht mit dem Diskurs der Simulation kompatibel ist. Für diesen nämlich gibt es keinen kategorialen Unterschied zwischen einem fiktivem, aus Rauch bestehenden Schloß und einer realen Windmühle, keine Leitdifferenz zwischen Erfahrung und Illusion, keine Unterscheidbarkeit zwischen wahnhafter Vorspiegelung und nüchternem Erleben, zwischen Selbsttäuschung und pragmatischem Tatsachensinn.

Auch Doktor Hinkfuss in "Questa sera..." unterscheidet sehr wohl begrifflich zwischen "Leben" und "Kunst", auch wenn er im Ausgang davon vom "Leben" der Kunstwerke und von Dimensionen der

"Künstlichkeit" des Lebens spricht. Mit den Bemerkungen, die Hinkfuss einem imaginären Publikum in den Mund legt (um ihm anschließend rechtzugeben) wird an Ideen aus "L'umorismo" angeknüpft:

"Ciascuno di noi cerca di crear sé stesso e la propria vita con quelle stesse facoltà dello spirito con le quali il poeta la sua opere d'arte. E difatti, chi piú n'è donato e meglio s'adoperarle, riesce a raggiungere un piú alto stato e a farlo consistere piú durevolmente. Ma non sarà mai una vera creazione, prima di tutto perché destinata a deperire e finire con noi nel tempo; poi perché, tendendo a un fine da raggiungere, non sarà mai libera; e infine perché, esposta a tutti i casi impreveduti, imprevedibili, a tutti gli ostacoli che gli altri le oppongono, rischia continuamente d'esser contrariata, deviata, deformata. L'arte vendica in un certo senso la vita perché, la sua, in tanto è vera creazione, in quanto è liberata dal tempo, dai casi e dagli ostacoli, senza altro fine che in sé stessa."

Diese Passage ist in mehr als einer Hinsicht charakteristisch für Pirandello: Sie wird von einer dramatischen Rolle (Hinkfuss) gesprochen, die noch dazu ein imaginiertes Gegenüber (einen gedachten Zuschauer) zitiert. Trotz dieser doppelten Fiktionalisierung soll der Zuschauer den Gedankengang aber selbst nachvollziehen. Inhaltlich geht es um eine begriffliche Differenzierung zwischen Kunst und Leben. Hinkfuss führt den Gedanken von der Opposition zwischen Leben und Kunst weiter aus:

"Tremenda, questa eterna solitudine delle forme immutabili, fuori del tempo. (...) Ma a questo patto soltanto, signori, può tradursi in vita e tornare a muoversi ciò che l'arte fissò nell'immutabilità d'una forma; a patto che questa forma riabbia movimento da noi, una vita varia e diversa e momentanea (...)."

Simulationskunst und Reflexionskunst scheinen auf den ersten Blick ein verbindendes Anliegen zu haben: die Entdifferenzierung zwischen Realität und Fiktion. Aber in der Reflexionskunst geht es um die Fragwürdigkeit der begrifflichen Grenzziehung zwischen Wirklichkeit und Fiktion, um die Frage, ob sich mit dieser Leitdifferenz die Welt interpretieren läßt. In der Simulationskunst hingegen geht es um die praktische Entdifferenzierung. Auch die jeweils eingesetzten ästhetischen Mittel sind entsprechend verschieden. Die Reflexionskunst operiert mit verschiedenen fiktiven Wirklichkeitsniveaus, über deren Fiktivität an sich kein Zweifel besteht, die aber untereinander so kurzgeschlossen werden, daß das Prinzip der Unterscheidung von Fiktion und Nichtfiktion fragwürdig erscheint und Hierarchisierungen umkehrbar erscheinen. Die Simulationskunst setzt hingegen auf gleitende Übergänge und nutzt darum besonders gern mediale Entwicklungen, angesichts derer die Unterscheidung zwischen Fiktion und Nichtfiktion als solche problematisch wird.

Was Wellershoff als das Anliegen der modernen Kunst und Literatur beschreibt - "eine neue Nähe, eine neue Unmittelbarkeit will überall Praxis werden" (s. o.) - beschreibt Pirandellos ästhetische Intentionen so wenig, daß man geneigt wäre zu sagen: "im Gegenteil", und nichts spricht bei Pirandello im Wellershoffschen Sinne von einer "rückgewandten Scham, so lange nicht Praxis gewesen zu sein, sondern Fiktion, Metapher, unverbindliche, sublimierte, in Bibliotheken, Museen und Theatern isolierte und abgeriegelte Kultur" (s.o.)

4. Wellershoffs Simulationstheater

Die Unterschiedlichkeit der von Pirandello einerseits, Wellershoff andererseits dem Publikum jeweils zugeordneten Rollen wird deutlich, wenn man Pirandellos Metatheater mit solchen Werken Wellershoffs vergleicht, die ihnen auf den ersten Blick - und gemäß seiner eigenen Pirandello-Deutung - nahestehen. Bei Wellershoff fällt nicht zufällig das Wort "attackieren" (s.o.), wenn es um die Wirkung der ästhetischen Darbietung auf den Zuschauer geht. Die physische Existenz des Zuschauers wird in Spiel gebracht; Wellershoff geht seinem Publikum, anders als Pirandello, an den Leib.

Dafür ein Beispiel aus dem zeitlichen Umfeld der Salzburger Vorlesung: In dem Stück "Hysteria. Szenario für eine Multi-Media-Oper" (1970/71) wird ein ähnlicher Übergang zwischen ästhetischem Arrangement und Zuschauerwelt hergestellt, wie Pirandello ihn, laut Wellershoff, in seinem Metatheater schafft. Während es bei Pirandello um die - nach dem ersten Effekt unwiederholbare - intellektuelle Irritation des Zuschauers geht, legt es Wellershoffs Multi-Media-Spektakel auf eine (wegen der physischen Unausweichlichkeit ihrer Wirkung) wiederholbare Bedrängung des Publikums an.

"Auf dem Opernvorplatz wird das Herankommen des Publikums durch unerwartete Verkehrszeichen und kleine Behinderungen wie Sandaufschüttungen, rieselnde Wasserschläuche, Bretterwege und dergleichen gestört. An verschiedenen Stellen, auch schon in den Parkhäusern, stehen Lautsprecher, die langsam und suggestiv ihren Text pausenlos wiederholen (...) Während das Publikum das Haus betritt, zur Garderobe geht und seinen Platz sucht, wird es überall von Lautsprecherstimmen empfangen und verfolgt. Es ist eine suggestive, dominierende Männerstimme, manchmal abgelöst von einer aufreizenden ironisch-intimen und aggressiven Frauenstimme. Die beiden Stimmen beherrschen das ganze Haus, man kann ihnen nirgendwo entkommen. Zwischendurch werden von einer zweiten Männerstimme alarmierende Nachrichten und Anweisungen durchgesagt."

Gewalttätigkeit und Obszönität werden als künstlerische Mittel eingesetzt, um dem Zuschauer die Möglichkeit zur Distanzierung zu nehmen. Obszönitäten aber sind stets mehr als "nur" gespielten Obszönitäten, und gespielte Gewalt ist immer auch schon echte Gewalt - das ist zu bedenken. Wo Augen, Ohren und andere Sinne bedrängt werden sollen, da ist die Bedrängnis automatisch echt.

"Hilfeschreie. Zwei Männer verfolgen einen dritten durch das Foyer, die treppen heraus und herunter und schlagen ihn zusammen [an dieser Stelle müßte man anfangen, über den Charakter der Regieanweisung nachzudenken]. Sanitäter tragen Bahren durch die Menge und rufen: 'Platz machen bitte!' Die Verletzten haben Abendgarderobe an, die zum teil bis zur Obszönität zerstört ist. (...)."

Zuletzt soll das Publikum förmlich gegen seinen Willen und ahnungslos zu einem Teil der Inszenierung werden:

"In den Foyer-Lautsprechern wird dem Publikum vorgespielt, was es dem Interviewer beim Betreten des Theaters über die Motive seines Theaterbesuchs und seine Erwartungen gesagt hat. In den Lautsprechern des leeren Zuschauerraums rast ein nicht enden wollendes orkanartiges Händeklatschen und ein Duett von Buh- und Bravorufen. / Auf dem Opernplatz wird das Publikum durch Absperrungen unter zwei großen Lautsprechern hindurchgeführt. Aus dem einen Lautsprecher scheint ein Huhn zu gackern, in dem anderen ein Hahn zu krähen."
(Regieanweisung 734)

Zu dem Stück "Hysteria" existiert ein "Anhang", in dem Wellershoff einige "Foyer-Szenen" umrissen hat (Werke 6, 736ff.) Die Idee, Spielszenen ins Foyer verlagern zu lassen, ist offensichtlich von Pirandello angeregt worden, doch Wellershoff funktioniert den Regieeinfall im Sinne seiner Idee einer "Einbeziehung" der Zuschauer um. Dies zeigt vor allem eine der Foyer-Szenen, "Interview"; sie skizziert, wie mit dem Zuschauer gespielt wird, ohne daß dieser dies zunächst wüßte - soll er doch selbst entlarvt werden:

"Der Interviewer nähert sich mit eulenhaftem Intellektuellengesicht und einem tragbaren Tonbandreportagegerät den hereinkommenden Leuten und stellt sich ihnen als Journalist vor. Er käme vom Rundfunk (oder von einer Presseagentur, einer bekannten Tageszeitung) und möchte zum heutigen Theaterereignis einige Fragen stellen. Es kommt darauf an, daß das Interview, so merkwürdig und befremdend es ist, mit einem Ernst durchgehalten wird, der die Leute entwaffnet. Sie müssen trotz ihres unbehaglichen Gefühls, daß hier etwas nicht stimmt, sich genötigt fühlen, die Fragen ernsthaft zu beantworten. / Interviewer: / Was hat sie veranlaßt, heute hierherzukommen? / Weshalb gehen Sie überhaupt ins Theater? Haben Sie zu Hause nicht

genug Theater? / Glauben Sie, daß das Kunst ist, was Ihnen hier geboten wird? Was würden Sie tun, wenn auf der Bühne ein Tier getötet wird? Hat der Zuschauer ein Recht, das Stück zu verstehen? / Soll das moderne Theater laut oder leise sein? / Jemand hat gesagt, das Theater ist die festliche Vernichtung unserer Steuergelder. Ist das auch ihre Meinung? / Während der Reporter ein Paar anspricht, empfiehlt es sich, das Mikro abwechselnd den beiden Personen hinzuhalten. Bei einer größeren Gruppe greift man sich verschiedene Personen heraus und bleibt bei einer, wenn sie gerade redewillig ist und die anderen zuhören. Floskeln wie 'Bitte, sagen Sie frei Ihre Meinung' (739) oder etwas demütiger und suggestiver 'Bitte, haben Sie die Freundlichkeit' werden das eventuelle Zögern überwinden helfen. Der Interviewer verabschiedet sich mit der Formel: 'Herzlichen Dank und (Pause) einen schönen Abend'. Dabei zeigt er ein teuflisches Lächeln." (738f.)

Hinkfuss läßt grüßen - und doch ist der Unterschied zwischen diesem diabolischen Theaterchef und dem eulenhaften Interviewer besonders geeignet, den Unterschied zwischen den dramaturgischen Konzepten Wellershoffs und Pirandellos zu illustrieren: Hinkfuss' Attitude ist belehrend, auch wenn man ihn nicht als einfaches Sprachrohr des Autors betrachten sollte; der Interviewer hingegen gehört mit zu einem Arrangement, in dessen Verlauf der Zuschauer instrumentalisiert wird.

Auch der von Wellershoff vorgesehene rahmendem Irritationseffekt ist natürlich unwiederholbar; wer ein zweites Mal in "Hysteria" geht, ist kein harmloser Interviewpartner mehr. Allerdings würden ihm die eigenen Antworten, auch wenn er sie sich zurechtgelegt hätte, gleichwohl später um die Ohren gechlagen werden; die akustische Bedrängnis durch die eigene verzerrte Stimme erwarteten ihn in jedem Fall. Wellershoffs Inszenierungskonzept ist so angelegt, daß sich der Theaterbesucher nicht wirklich wehren kann. Wellershoffs 'eulenhafter' Journalist mit dem 'teuflischen Lächeln' ist kein humoristischer Teufel im Pirandellianischen Sinn, er ist ein zynischer Oberlehrer. Das dramaturgische Konzept, für das er steht, aber auch die "Simulationskunst" (deren Prinzipien Wellershoff an sich treffend erfaßt hat, auch wenn er in Pirandello fälschlich die Vaterschaft zuschreibt) erweist hier seine innere Problematik: Eine Kunst, die es auf Aufklärung und mittelbare Verbesserung der sozialen Realität anlegt, und eine Kunst, die den Zuschauer selbst zum Spielobjekt macht, sind dauerhaft nicht auf einen Nenner zu bringen. Pirandello allerdings, der auf das eine wie auf das andere keinen Anspruch erhebt, entzieht sich dieser Aporie.

Bibliographische Angaben zu:

Die Überbrückung der Rampe als ‚Übergang der Kunst in das Leben‘. (Luigi Pirandello und Dieter Wellershoff) Absichten und Einsichten. Texte zum Selbstverständnis zeitgenössischer Autoren. Hg. v. Markus Krause und Stephan Speicher. Stuttgart 1990. (Beiträge von Ingeborg Bachmann, Helmut Heissenbüttel, Franz Mon, Hans Erich Nossack, Dortmunder Gruppe 61, Rolf Hochhuth, Peter Weiss, Heinrich Böll, Günter Grass, Peter Handke, Hans Magnus Enzensberger, Peter Schneider, Siegfried Lenz, Werkkreis Literatur der Arbeitswelt, Günter Wallraff, Thomas Bernhard, Nicolas Born, Friedrich Dürrenmatt, Adolf Muschg, Dieter Wellershoff, Wolfgang Hildesheimer, Uwe Johnson, Martin Walser, Elias Canetti, Peter Rühmkorf, Max Frisch, Ernst Jandl, Peter Rosei, Paul Nizon, Hermann Burger, Gerhard Köpf, Hugo Loetscher.) (Zitiert: AE)

Jean Baudrillard: Die Illusion und die Virtualität. Wabern-Bern 1994.

Peter Bürger: Der französische Surrealismus. Frankf. a.M. 1971.

Renate Matthaei: Pirandello. Velber 1967.

Luigi Pirandello: Maschere nude. Mailand, 2. Aufl. 1985.

Luigi Pirandello: L'umorismo. In: Saggi, Poesie e scritti Vari. Hg. v. Manlio Lo Vecchio-Musti. Mailand, 3. Auf. 1973.

Dieter Wellershoff: Die Auflösung des Kunstbegriffs, Frankf. a.M. 1976.

Dieter Wellershoff: Werkausgabe, Köln 1996ff.: Bd. 5 (1997): Vorlesungen und Gespräche, Bd. 6 (1997): Hörspiele, Drehbücher, Gedichte.