Milan Herold (Bonn)

Geschlechter zwischen Humor und Maske – Pirandello's *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921)

Gender Between Humour and Mask – Pirandello's *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921)

Pirandello's famous *Six Characters in Search of an Author* (1921) envisions a play of (gender) identity. Metatheatrical aspects intertwine with a family drama that highlights the performative aspect of constantly constructing one's self. Apparent binary oppositions undermine a seemingly paternalistic worldview. Pirandello's play is postmodern in the sense that it constantly questions its own strategies both on a semantical and on a poetological level. Almost 100 years before our digital society Pirandello's play anticipates structures that determine us today.

The category of sex is the political category that founds society as heterosexual.
(Wittig 1992: 5)

[S]o kann man sagen, daß zu keiner Zeit der Geschichte der Mensch sich so problematisch geworden ist wie in der Gegenwart.
(Scheler 1991: 10)

"[F]rankly we don't currently have a strong reputation for building privacy protective services" schreibt Mark Zuckerberg, der Gründer von Facebook, am 6. März 2019, in einer öffentlichen Erklärung (Zuckerberg 2019), mit dem Titel "A Privacy-Focused Vision for Social Networking". Es mögen die Kritik an Trolling, der Skandal um *Cambridge Analytica* im US-Wahlkampf 2016 mit Daten von bis zu 50 Millionen Facebook-Nutzern und die Live-Streams bei den Morden in Ohio April 2017 gewesen sein, die zu diesem Gesinnungswandel geführt haben. Zuckerberg möchte das größte globale Kommunikationsexperiment unserer Zeit also umstellen auf Privatsphäre und damit das Projekt Facebook aufgeben (vgl. Stöcker 2019). Noch 2010 hat der damals 20-Jährige für *The Facebook Effect* dem Autor David Kirkpatrick gesagt: "The days of you having a different image for your work friends or co-workers and for the other people you know are probably coming to an end pretty quickly" (Kirkpatrick 2010: 199). Er gibt 'moralistische' Argumente¹ für diese Meinung, die darauf hinauslaufen, dass der postmoderne

Mensch nur *eine* Identität – mit Pirandello gesprochen – *eine* Maske gegenüber anderen haben werde, denn alles andere widerspreche dem Ideal der Integrität.

Unsere technologische Gegenwart ist geprägt von *Social media*, globaler, unmittelbarer Kommunikation, und einer wachsenden Ununterscheidbarkeit von Wirklichkeit und Schein. Immer umfassender wird dieses Verhältnis hinterfragt in Serien wie *Black Mirror* (2011) etwa oder *Mr. Robot* (2015), in Filmen wie der weltweit erfolgreichen *Matrix*-Trilogie, deren erster Teil 1999 erscheint. Solche Produktionen stehen im Zeichen der Organisation der Simulation, nach der Unterscheidung von Jean Baudrillard in *L'échange symbolique et la mort* (vgl. Baudrillard 1976). Das Zusammenprallen von Realität und Television, von Organischem und Technischem in der Popkultur ist einerseits allgegenwärtig, andererseits ist dieser Widerstreit von Wirklichkeit und Schein ein Problem, das in der westlichen Kultur weit zurückreicht, etwa auf Platons Höhlengleichnis, Hamlets Inszenierung von Sein und Schein und eben auch auf Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore*. Theater, Film und neue Medien verbindet eine Ästhetik, die Wirklichkeit im Virtuellen kollabieren lässt, und ein Interesse an den Prozessen, mit denen Identität im Raum der Technik konstruiert wird (vgl. Causey 2006: 20). Diesem Primat des Virtuellen geht immer bereits eine Erfahrung von Inauthentizität voraus (vgl. ebd.: 64).

Pirandello nimmt Themen vorweg, die die moderne Soziologie bestimmen werden. Deren Untersuchung des Rollenmodells beginnt ungefähr im Jahre 1890 mit Gabriel Tardes *Les lois de l'imitation*. Pirandello behandelt diesen Komplex wegweisend theoretisch, so im berühmten Essay *Umorismo* (1908), etwa im Begriff des "sentimento del contrario"². Dieses Gefühl stellt sich ein, wenn die 'reine Existenz' mit einem Gesamtzusammenhang konfrontiert wird, der auf Dichotomien aufbaut. Gemeinhin gilt Pirandellos Œuvre als eine der überzeugendsten modernen Darstellungen von Rollenspiel, als Theorie menschlichen Verhaltens (vgl. Bentley 1989). Literaturgeschichtlich stellen seine Stücke eine wirkliche Erneuerung des italienischen und europäischen Theaters dar. Die Identitäten, die wir ein- und annehmen, werden im Theater (als solche und) als Rollen auf- und vorgeführt: Der Auftritt ersetzt den Glauben an eine substantiale Einheit und an einen Ursprung der Subjektivität. *Sei personaggi* stellt vor, wie und inwiefern die (eigene) Identität eine Illusion ist. Die Referenzlosigkeit des Begriffs *Ich* oder *Rolle* führt zu einem

semantisch gefährlichen "frictionless spinning in a void" (McDowell 1996: 11). Es gibt, so eine der grundlegenden Thesen von Pirandellos Studie, kein Gesicht, das die Masken trägt, sondern wir inszenieren uns immer selbst.

Ciascuno si racconcia la maschera come può – la maschera esteriore. Perché dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo [...]. (U 940)

Pirandello behandelt Humor als nicht-komische Sicht auf die Existenz, als eine Reaktion auf moderne Verfallssymptome und Identitätskrisen. Dem Humoristen kommt es zu, gesellschaftlichen Zerfall und prinzipielle Unverständlichkeit darzustellen.

Das Thema der Maske ist in der Moderne natürlich bereits zuvor ein beliebtes und rekurrentes Thema (vgl. Herold 2017: 505–524), etwa in Baudelaires Gedicht *Le Masque* in den *Fleurs du mal* (1857/1868) oder im ersten deutschen modernistischen Roman, in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). Der Protagonist hat zu Beginn des Romans eine negative Epiphanie als Beobachter und als Flaneur in der europäischen Metropolis Paris: "Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht." (Rilke 1996: 457f.). Pirandellos Verdienst besteht nun gerade in der neuartigen Thematisierung der Maskenhaftigkeit des modernen Subjekts im Genre des Theaters. Auch wenn die einflussreiche Rezeption von Pirandellos Stück durch die Surrealisten vereinbar ist mit Barthes' historischer Einordnung in *La mort de l'auteur* (1968) –

Le Surréalisme enfin, pour en rester à cette préhistoire de la modernité, ne pouvait sans doute attribuer au langage une place souveraine, dans la mesure où le langage est système [...] une subversion directe des codes [...]. (Barthes 1984: 63)

–, wäre es dennoch unangemessen, von *Sei personaggi* als Inszenierung eines Tods des Autors zu sprechen. Vielmehr ist die Leerstelle eines Autors im Stück mitreflektiert als Zentrum einer Versuchsanordnung, in der multiple konfligierende Perspektiven nicht gebündelt werden können. Der Autor agiert gleichsam als *deus absconditus*, als ein *dieu caché*, der erkenntnis- und identitätstheoretische Probleme aufwirft (vgl. Klettke 2008: 93). Die *personaggi* sind von ihrem Autor in Freiheit entlassen worden und verkörpern dennoch vielmehr moderne Zerrissenheit und Selbstungleichheit:

IL PADRE Vogliamo vivere, signore!
IL CAPOCOMICO (*ironico*) Per l'eternità?

IL PADRE No, signore: almeno per un momento, *in loro*.
UN ATTORE Oh, guarda! guarda!
LA PRIMA ATTRICE Vogliono vivere *in noi!* (S 334; M.H.)

Das angedachte Projekt des Autors, einen Roman zu schreiben³, lässt sich nicht vollständig kommunizieren. Diese Unübersetzbarkeit gilt für die *personaggi* gegenüber dem *autore*, zugleich auch untereinander, gegenüber den *attori*, und dieses Problem gilt im Ganzen auch für den Rezipienten. *Il Figlio* bringt das mit dem bei Pirandello häufig verwendeten Spiegelmotiv zum Ausdruck:

IL FIGLIO Ah, sì! Grazie! Ma non ha ancora compreso che questa commedia lei non la può fare! Noi non siamo mica dentro di lei, e i suoi attori stanno a guardarci da fuori. Le par possibile che si viva davanti a uno specchio che, per di più, non contento d'agghiacciarci con l'immagine della nostra stessa espressione, ce la ridà come una smorfia irriconoscibile di noi stessi? (S 390)

Der Spiegel ist gewissermaßen eine Prolepse auf den späteren Tod der beiden jüngsten Kinder, mit dem das Stück schließt. Diese scheinen sich hierin zu entsprechen, zu spiegeln, und dennoch bleiben *La Bambina* und *Il Giovinetto* letztlich eine sprachlose Projektionsfläche.

Pirandello schreibt *Sei personaggi in cerca d'autore* im Jahr 1921. Zu dieser Zeit sind bereits fünf seiner sieben Romane erschienen sowie viele seiner zahlreichen Novellen. Das Stück führte zu einem Skandal bei der Uraufführung im *Teatro Valle* in Rom. Der internationale Durchbruch gelingt 1923 mit der Aufführung in Paris und durch die Rezeption der Surrealisten. Pirandello zeigt damit auch auf, dass Frankreich, das so zentral für die Avantgarden war – in Dichtung und Malerei – im Theater vergleichsweise wenig Neues erreichte. Dada hatte sich zu dieser Zeit, soweit man das sagen kann, 'etabliert'. Eine wirklich neue Idee des Theaters entwirft erst Antonin Artaud in seinem Essai *Le théâtre et son double* von 1938. Es besteht aber ein grundlegender Unterschied: Pirandello reißt die Grenze zwischen Schöpfer, Regisseur, Schauspieler und Zuschauer ein. Die Surrealisten hingegen wollten Gattungsgrenzen beenden, für sie war das Theater nichts denn ein mündlich vorgetragenes Gedicht.

1. Personenkonstellation

Die sechs Personen, die einen Autor suchen, stellen eine Familie dar. Sie haben allesamt generische Namen und repräsentieren Archetypen, wie bereits die Großschreibung anzeigt. Es gibt eine eheliche und eine uneheliche Seite. *La Madre* stellt gleichsam ein leeres Zentrum dar. Das Kind mit ihrem Ehemann, mit *Il Padre*, heißt *Il Figlio*. Mit einem anderen Mann hat sie drei weitere Kinder. Die sechs Personen sind dichotomisch angeordnet, und ihr Handeln bleibt weitgehend (recht) unmotiviert. Es gibt insgesamt drei Figurenkreise (i–iii): die *personaggi* bzw. Personen, das Theaterensemble mit den eigentlichen *attori* und die Vorgeschichte zum Stück im Stück, die in der *Prefazione* erläutert wird.

(i) *Il Padre* ist das patriarchale Zentrum, er ist zerrissen, da er betrogen wurde. Er ist Rationalist, er kann deshalb Person, Schauspieler und Autor zugleich sein, bzw. zumindest zwischen diesen Seinsmöglichkeiten unterscheiden. Die älteren Kinder revoltieren gegen ihn: *Il Figlio* durch Entzug und Abwesenheit, *La Figliastra* durch verbalen und narrativen Widerspruch. Der Tod der kleinen Kinder am Ende bleibt rätselhaft. (ii) In der Theatergruppe hat der Souffleur, *Il suggeritore*, das aufzuführende Manuskript dabei, *Il giuoco delle parti*, das Pirandello 1918 verfasst hat, und übernimmt damit quasi die Rolle des Autors. Aus Mangel an neuen Stücken aus Frankreich muss man leider auf ein italienisches Stück zurückgreifen. Die *attori* betreten die Bühne, um dieses Stück zu proben. (iii) Im später hinzugefügten Vorwort zu der *commedia da fare*, wie *Il Padre* das Stück nennt, wird der Anlass dargestellt: Pirandello sitzt nachts am Schreibtisch und in einer allegorischen Szene der Inspiration wird er heimgesucht von *La Fantasia*. Diese bringt ihm leibhaftig die Idee zu einem Roman herbei, zu einem *romanzo da fare*, mit dem Titel *Sei personaggi in cerca d'autore*. *La Fantasia* wird gefolgt von den sechs Personen, woraufhin Pirandello den Roman beginnt, ihn aber nicht fertigstellt. Der Autor Pirandello schickt daraufhin die sechs Personen fort und legt sein literarisches Projekt *ad acta*. Das ist die Vorgeschichte zum Theaterstück: Die sechs Personen möchten zu Ende geschrieben und aufgeführt werden und sie suchen Hilfe beim Regisseur, beim *capocomico*.

Sei personaggi hat keine eigentlichen Akte, aber das Schließen und Öffnen des Vorhangs stellt eine uneigentliche Einteilung in drei Akte dar: (i) Die Probe der Schauspieler beginnt und wird von den Personen unterbrochen. (ii) Die zentrale

Pseudo-Vergewaltigungsszene zwischen Vater und Stieftochter wird spontan aufgeführt mit Hilfe der hinzugefügten Figur der Bordellbesitzerin *Madama Pace*. Diese einzige in sich kohärente Passage im Stück scheint das Projekt zu erfüllen, dass ein Stück wird geschrieben werden können. Der *capocomico* weist den *suggeritore* an:

IL CAPOCOMICO (*piano, in fretta, al Suggestore nella buca*) E lei, attento, attento a scrivere, adesso! (S 367)

Es ist diejenige Szene, die vom Autor bereits zu Ende erdacht worden war. Damit wird *ex negativo* der fragmentarische Charakter des Bisherigen und des Folgenden verstärkt:

Il Direttore (*al Suggestore*) Lei, intanto, prenda posto. Guardi: questa è la traccia delle scene, atto per atto *Gli porterà alcuni fogli di carta*. Ma bisogna che ora lei faccia una bravura. (S 356)

(iii) Die Konsequenz ist die Unaufführbarkeit des Stücks, und der Tod der kleinen Kinder beendet das Stück. Die *sei personaggi* leiden daran, dass ihnen ein bzw. ihr Text fehlt (McDonald 1977: 423). Den Anlass zur Unterbrechung – nämlich den "romanzo da fare" zu Ende zu bringen – nennt Pirandello ein "dramma terribile". In einem Brief an seinen Sohn Stefano, vom 23. Juli 1917, schreibt er:

Ma ho già la testa piena di nuove cose! Tante novelle... E una stranezza così triste, così triste: *Sei personaggi in cerca d'autore*, romanzo da fare. Forse tu intendi. Sei personaggi, presi in un dramma terribile, che mi vengono appresso per essere composti in un romanzo, un'ossessione, e io non voglio saperne, e io che dico loro che mi mostrano tutte le loro piaghe e io che li caccio via... e così alla fine il romanzo da fare verrà fuori fatto. (Pirandello 1960: 1256)

Der "romanzo da fare" ist der Ausgangspunkt für eine *opera teatrale*. Der Tiefpunkt der Familientragödie – die im Vorwort dennoch "commedia" genannt wird –, das Schlimmste im "dramma terribile", ist das Schicksal der Stieftochter: In ihrer Kindheit wird sie von *Il Padre* voyeuristisch bedrängt, aus Armut wird sie als Adoleszente in die Prostitution getrieben und im Bordell, das *Il Padre* frequenziert, schläft sie (wohl) mit ihm. Die Darstellung dieser Szene wird von der Mutter unterbrochen. Das lässt *La Figliastro* zu einer verbitterten, zynischen Figur werden, die auf Rache aus ist.

Die Haupthandlung ist die ferne Erinnerung daran, dass alle Erfahrung nur anhand des Selbstbilds, das aus dem fragmentarischen *romanzo da fare* stammt, bewertet werden kann. Diese fragmentarische Offenheit gilt auch für das Stück selbst: in der

Freiheit von Theaterkonventionen und dramatischer Handlung. Das wird zentral ausgedrückt in dem Verhältnis von Rolle und Charakter, von Uneigentlichkeit und Eigentlichkeit, auf die der Text keine offensichtliche Antwort gibt. Darin liegt der performative Wert des Stücks. Dieser wird aufgeführt im Widerstreit zwischen der ewigen literarischen Person und dem endlichen menschlichen Schauspieler sowie in der Suche nach einem Autor in der Doppelbedeutung von Autor und *auctor*. Pirandellos – letztlich romantische – Vorstellung von literarischer Produktion bringt zu Beginn *Il Padre* in Auseinandersetzung mit *Il Capocomico* zum Ausdruck:

IL PADRE No, scusi, per lei dicevo, signore, che ci ha gridato di non aver tempo da perdere coi pazzi, mentre nessuno meglio di lei può sapere che la natura si serve da strumento della fantasia umana per proseguire, più alta, la sua opera di creazione. (S 332)

In einer ebenfalls platonisch klingenden Formulierung wird dem fiktiven Status der Personen und damit auch dem Illusionscharakter des Theaters eine höhere *ousía* zugesprochen:

IL PADRE (*interrompendo e incalzando con foga*) Ecco! benissimo! a esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri! Siamo dello stessissimo parere! (S 331)

Dennoch muss sich das Theater Konventionen der Darstellung bedienen, die teilweise von realem Verhalten abweicht. Die Schauspieler werden dazu genötigt, die Szene im *établissement* von *Madama Pace* nachzustellen. Aber bereits die Requisiten aus dem Lager und die veränderte Bühne können nicht den Ort der Handlung ausdrücken, wie etwa die Farbe der Bettcouch veranschaulicht:

IL CAPOCOMICO (*al Trovarobe*) Lei veda un po' se c'è in magazzino un letto a sedere.
IL TROVAROBE Sissignore, c'è quello verde.

LA FIGLIASTRA No no, che verde! Era giallo, fiorato, di "peluche", molto grande! Comodissimo. (S 355)

Der Konflikt zwischen (falscher) Materie und (wahrer) Form wird hier und im Ganzen nicht aufgelöst, sondern vielmehr verstärkt. Die Personen haben archetypische Familienrollen, die aber durch ihre (bisher aufgeschriebene) Geschichte unterwandert werden. Als Generalthese stellt *Il Padre* eine gegenseitige Unverständlichkeit der *personaggi* zu Beginn sprachphilosophisch auf. Eine relative Nicht-Kommunizierbarkeit zwischen Subjekten – auch sich je selbst gegenüber – muss aber nicht immer so dramatisch ausfallen – mit Blick auf einen zu rekonstruierenden *gender*-Begriff –, wie der Vater formuliert:

IL PADRE Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre, chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sè, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai! (S 341f.)⁴

Kurz nachdem Vater und Stieftochter mit der Aufführung ihrer Szene beginnen, unterbricht sie der Direktor, um sie durch zwei Schauspieler zu ersetzen. Auf erwartbare Weise ist deren Aufführung aus der Sicht der *personaggi* unzureichend, falsch und kein wahres Abbild. Der Direktor zeigt sich daraufhin ungeduldig angesichts der psychologisierenden Argumente der *personaggi*, lässt sie abermals spielen und ändert einige Worte im Dialog. Hier verhalten sich Vater und Direktor analog zueinander, denn sie manipulieren die Szene, damit sie dem Erinnerungsbild des Vaters entspricht. Ein solches Privileg wird der *figliastro* nicht eingeräumt und zugleich lehnt sie die erfolgten Änderungen ab:

LA FIGLIASTRA Non ci sto! non ci sto! Quello che è possibile sulla scena ve lo siete combinato insieme tutti e due, di là: grazie! Lo capisco bene! Egli vuol subito arrivare al suo dramma "cerebrale", complicato; alla rappresentazione dei suoi rimorsi e dei suoi tormenti; ma io voglio rappresentare il mio! il mio! (S 375)

Sie lehnt das *dramma cerebrale* und die Sprache des Vaters ab. Sie verlangt ihre Wahrheit und ihre Version der Geschichte. Was beide nicht erkennen, ist einerseits, dass sie eine intersubjektive Einigung über ihre Geschichte entwickeln könnten, und andererseits, dass ihr jeweils subjektives Bild keine falsche Variante ihrer Vergangenheit ist. Vielmehr liegt die Wahrheit jeweils in der jetzigen Aufführung. Das gilt auch bezüglich der angedeuteten sexuellen Intimität zwischen Vater und Stieftochter, die nun auch die Mutter – wenn auch nur als Aufführung – zu sehen bekommt:

No, avviene ora, avviene sempre! Il mio strazio non è finto, signore! Io sono viva e presente sempre, in ogni momento del mio strazio, che si rinnova, vivo e presente sempre. (S 376)

Hierin liegt – so die Versuchsanordnung – der Grund für ihr Leid, in diesem "momento eterno!", wie sich der Vater ausdrückt, bzw. in diesem "nucleo di tutto il primo atto", in den Worten des Regisseurs. Der Abschluss des geplanten Aktes wäre der "grido finale" (S 377) der Mutter aus Schmerz, Schande und Scham, der aber ausbleibt, denn der Vorhang wird gesenkt:

Dico sipario per intendere che l'atto deve finir così, e m'abbassano il sipario davvero! (S 378)

Im Erreichen des "momento eterno" finden die Personen Ersatz für ihren fehlenden Ursprung. Dem entspricht das Performative: Ein Leben im Werk bestünde jeweils nur für einen Augenblick, im Zeitfenster der gegenwärtigen Aufführung. Im dritten Teil kulminiert die Dekonstruktion des Theaterstückes. Jede Handlung und jedes Wort, die die Vollendung anstreben, schreiben sich ein in den Diskurs eines nicht-existenten Stückes. Diese Dekonstruktion findet ihr Analogon im Tod: Der Selbstmord des *giovinetto* und das Ertrinken der *bambina* im Wasserbecken verdeutlichen, dass die Personen Untote sind. Sie existieren im Zwischenraum zwischen Leben und Tod, zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Der Direktor weiß nicht, wie er die stakkatohaft abgehackte abschließende Situation auf die Bühne bringen könnte: *Il Figlio* lehnt es ab, eine Szene mit seiner Mutter aufzuführen. Diese fleht ihn an, der Vater droht ihm. Der Junge beobachtet, wie seine jüngere Schwester ertrinkt. Er erschießt sich. Alle verlassen die Bühne und Fiktion und Wirklichkeit sind wie zu Beginn ununterscheidbar (geworden). *La Figliastro* läuft lachend den Gang des Theaters hinaus. Am Ende steht ein verschwendeter Tag und eine sinnlose Verwendung der Bühne:

ALTRI ATTORI No! Finzione! Non ci creda! Finzione! Finzione!

IL PADRE (*levandosi e gridando tra loro*) Ma che finzione! Realtà, realtà, signori! realtà! [...]

IL CAPOCOMICO (*non potendone più*) Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Luce! Luce! Luce! [...] Ah! Non m'era mai capitata una cosa simile! M'hanno fatto perdere una giornata! (S 393)

Das veranschaulicht eine prinzipielle Unverständlichkeit⁵, wenn man davon ausgeht, dass Identität etwas Wesentliches ist. Jede Selbstzuschreibung ist zumindest immer auch rückführbar auf Vorheriges, und der Akt des (S)ich-Sagens (vgl. Wehle 2001) konstituiert nicht nur die Identität des Schauspielers, sondern auch Identität selbst als eine bezwingende Illusion, als ein Gegenstand des Glaubens und Glauben-Machens. Während sich der literarische Aspekt der *personaggi* nur durch das Werk eines Autors realisieren kann, können Schauspieler niemals ideal sein, da sie zu real sind. Dieses antitheatralische Vorurteil ist so alt wie das Theater selbst (vgl. Barish 1981, Puchner 2002). Dem Autor als 'Naturgenie' kommt damit *auctoritas* und *potestas* zu. Das ist nicht nur ein ästhetisches Programm, sondern hat auch reale politische Konsequenzen. So sagt Pirandello nach seinem Parteieintritt in einem Interview über Mussolini: "Mussolini

sa, come pochi, che la realtà sta soltanto in potere dell'uomo di costruirla e che la si crea soltanto con l'attività dello spirito."⁶

Im Ganzen ist das Stück ein Simulakrum von Präsenz und ein Oszillieren zwischen Anwesenheit und Abwesenheit.⁷ Die sechs Personen betonen zwar selbst ihre 'wirkliche Präsenz', sie existieren aber nur in einem Zwischenreich als fiktive Wesen. Als mögliche Theaterrollen sind sie nur präsent im Modus ihrer Abwesenheit.

Das Theaterstück beginnt mit einer offenen, leeren Szene. Mit einer solchen Abwesenheit eines Stücks ist das Publikum auch am Ende konfrontiert. Die erste Präsenz gebührt den Zuschauern:

Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte né scena, quasi bujo e vuoto, perchè abbiano fin da principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato. (S 322)

Dann betreten die *attori* die Bühnen und auch sie verkörpern eine Abwesenheit, denn sie führen kein Stück auf, sondern planen lediglich, ein Stück zu proben. Der *capocomico* spricht in seiner Anrede an die Schauspieler – ausgehend von der unfertigen Bühne – indirekt die Probe – das unwirkliche Spiel – als Existenzmetapher an:

La vuota forma della ragione, senza il pieno dell'istinto che è cieco! Lei è la ragione, e sua moglie l'istinto: in un giuoco di parti assegnate, per cui lei che rappresenta la sua parte è volutamente il fantoccio di se stesso. Ha capito? (S 327)

Die Erklärung legt nahe, dass auch Schauspieler sowohl anwesend als auch nicht-anwesend sind. In diesem Moment betreten die *sei personaggi* die Bühne. Sie beenden das uneigentliche, aber fertige, aufzuführende Stück und zugleich beginnt das eigentliche, aber ungeschriebene Stück der "commedia da fare" (S 305).⁸ Die Personen, die die Bühne betreten, sind traumhafte Erscheinungen, in ihrem Auftreten und in ihren Kostümen. Sie verkörpern die Welt einer unabgeschlossenen Geschichte; sie sind "i personaggi creati da un autore" (S 333) "[che danno] una perfetta illusione di realtà" (S 380). Die Regieanweisung spricht ihnen mehr und zugleich weniger "realtà" zu als den wirklichen Schauspielern: "I Personaggi non dovranno infatti apparire come fantasmi, ma come realtà create, [...] dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori" (S 328).

Sei personaggi spricht eingangs die Probleme des zeitgenössischen Theaters an, verwendet abgedroschene Themen der Zeit – Untreue der Mutter, inzestuöse Begierde des Vaters, die Ablösung des Sohns vom alltäglichen Leben, die Prostitution der Stieftochter aus ökonomischer Notwendigkeit – und benutzt einen banalen Plot, um das Theater als Metapher für die Probleme des Lebens zu reflektieren. Aber auch in der *Prefazione* redet Pirandello keineswegs Klartext, sondern verbirgt sich hinter wechselnden Masken. Einige von diesen Selbstinszenierungen werden von Interpreten häufig als Wahrheit und für bare Münze genommen, so etwa folgende berühmte Aussage: "Sono scrittori di natura più propriamente filosofica. Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi." (S 307). Das hat für das Theaterstück *Sei personaggi* dazu geführt, dass übertrieben häufig mithilfe von Verweisen auf Schopenhauer und Nietzsche die rekurrente Problematik von Sein und Schein, von Identität und Rolle und einer Austauschbarkeit von Fiktion und Wirklichkeit behandelt wird.⁹

Diesen Themenkomplex bringt auf ironisierende Weise der *direttore* auf den Punkt:

IL PADRE Oh, niente, signore. Farle vedere che se noi (*indica di nuovo sè e gli altri Personaggi*) oltre l'illusione, non abbiamo altra realtà, è bene che anche lei diffidi della realtà sua, di questa che lei oggi respira e tocca in sè, perchè – come quella di jeri – è destinata a scoprirlesi illusione domani.

IL CAPOCOMICO (*risolvendosi a prenderla in riso*) Ah, benissimo! E dica per giunta che lei, con codesta commedia che viene a rappresentarmi qua, è più vero e reale di me!

IL PADRE (*con la massima serietà*) Ma questo senza dubbio, signore! (S 382)

Das Ziel der Personen ist ein In-der-Welt-Sein im Modus des Im-Theater-Seins. Sie streben nach Autorschaft, um poetische *auctoritas* zu erlangen. *Sei personaggi* ist letztlich eine Tragikomödie, in der die sechs Personen

in den größeren Rahmen eines Stückes [...] integrier[t] und sie gleichzeitig für ein Drama [...] instrumentalisier[t werden], das auf der Folie der Sinnkrise in der Moderne die Nicht-Darstellbarkeit zum Gegenstand hat, in dem Sinne, dass es auf der Theaterbühne unmöglich erscheint bzw. ist, das wahre Leben abzubilden. (Klettke 2008: 88f.)

Ihre Existenz hat begonnen, aber ihre Realität als unfertige Kunstfiguren gibt ihnen eine phantomhafte Existenzform. Sie streben eine vollendete, nicht-fragmentarische Daseinsform an, so dass sie aufgeführt werden können. Ihr Narrativ, wenn vollendet, könnte inszeniert und aufgeführt werden mittels Sprechakten, Gesten und durch ein ausgeformtes Untereinander im Rahmen einer Aufführung und Handlung.

Der Vater spricht direkt aus, dass der Mann *als* Vater der Autor ist: "Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più!" (S 333f.).¹⁰ Der Mutter wird von ihm eine solche zweifache Rolle abgesprochen: "Non è una donna, è una madre." (S 338).¹¹ Bereits in der *Prefazione* setzt 'Pirandello' sein Geschlecht mit einer 'potenteren' Form der Schöpfung und der Geburt gleich:

Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. Può una donna, amando, desiderare di diventar madre; ma il desiderio da solo, per intenso che sia, non può bastare. Un bel giorno ella si troverà a esser madre, senza un preciso avvertimento di quando sia stato. Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana. (S 306)

So wie eine Frau nicht entscheiden könne, Mutter zu werden, so könne ein Mann nicht über seine Schöpfung entscheiden. Entsprechend beginnt das Vorwort mit der allegorischen *Fantasia* – sie wird auch "servetta" (S 305) genannt –, die den Schriftsteller nachts ungewollt heimsucht in Begleitung der *sei personaggi*. Die Phantasie ist ein Bediensteter des Erzählers Pirandello und bringt "questi germi vitali", die wie ein Ei ausgebrütet werden. Schöpfung ist in diesem Bild eine Form von Parthenogenese, eine Form der geistigen eingeschlechtlichen Fortpflanzung. Im Mittelpunkt des Vorworts steht der "Übergang von einer erdachten zu einer Bühnenfigur" (Klettke 2008: 88). Die *personaggi* gelten einerseits als "realtà create" (S 328) und werden andererseits von Pirandello, als Autor der *Prefazione*, und von Pirandello, als abwesender Autor im Stück, abgelehnt und nicht zu Ende geschrieben. Dieses "Bewusstseinsdrama" (Klettke 2008: 92) ist eine Art von Psychomachia, in der weder Autor noch die *personaggi* gewinnen können. Dennoch sind die *personaggi* nicht nur "realtà create", sondern zugleich zuvor nur eine "realtà fantastica" (S 316) und ähneln dennoch "immutabilmente [al]la loro essenzialità", also wirklich Seiendem bzw. einer "inderogabile fissità della loro forma" (S 310).

Die Stieftochter reflektiert dieses Paradox, wenn sie die Isoliertheit ihrer Familienmitglieder anspricht. Jeder von ihnen drückt seine Wahrheit subjektiv und kompromisslos aus. Aus dieser mangelnden Intersubjektivität, die den fehlenden Autor vielleicht ersetzen könnte, ergibt sich die Tatsache, dass für sie alle ein wirkliches Leben (auf der Bühne) immer ausstehen wird:

LA FIGLIASTRA (*venendo avanti come trasognata*) È vero, anch'io, anch'io, signore, per tentarlo, tante volte; nella malinconia di quel suo scrittojo, all'ora del crepuscolo,

quand'egli, abbandonato su una poltrona, non sapeva risolversi a girar la chiavetta della luce e lasciava che l'ombra gl'invadesse la stanza e che quell'ombra brulicasse di noi, che andavamo a tentarlo.... *Come se si vedesse ancora là in quello scrittojo e avesse fastidio della presenza di tutti quegli Attori: Se loro tutti se n'andassero! se ci lasciassero soli! La Mamma lì, con quel figlio – io con quella bambina – quel ragazzo là sempre solo – e poi io con lui indicherà appena il Padre – e poi io sola, io sola... – in quell'ombra, balzerà a un tratto, come se nella visione che ha di sè, lucente in quell'ombra e viva, volesse afferrarsi ah, la mia vita! Che scene, che scene andavamo a proporgli! – Io, io lo tentavo più di tutti! (S 383f.)*

Statt Leben ("vita") bleibt nur Schauspiel ("scene").

2. Theaterallegorien

Il Padre nimmt insofern eine Sonderrolle ein, als dass er *personaggio*, *attore* und *autore* zugleich sein möchte. Die leibliche Existenz, der leibliche Autor, und der Erzähler – *lo scrittore* im weiteren Sinne und *insofern* er männlich ist – nimmt Teil am Kanon, an der Schöpfung und der literarischen Ewigkeit. Das Theaterstück ist stärker als andere Kunstwerke Veränderungen ausgesetzt, da es dreifach interpretiert wird: vom Regisseur, den Akteuren und dem Publikum. Die Illusion, die eine Rolle darstellt, wird in *Sei personaggi* zentral hinterfragt, insofern ein 'wirkliches' Ereignis – das Ertrinken des kleinen Mädchens und der Selbstmord des Jungen – Wirklichkeit und Kunst konfliktieren lässt. Die Personen können nicht dargestellt werden, wenn sie tot sind, wodurch sich das Stück selbst dekonstruiert.

Ehebruch ist in Pirandellos Stücken ein rekurrentes Thema, allerdings und auffallender Weise weitgehend ohne Konnotationen von romantischer Liebe, Begierde oder von sexueller Lust (vgl. Witt 1991: 57). Für Pirandello gilt, "[that] female sexuality [functions] as plot motivator – it precipitates the subsequent action of the play" (Günsberg 1997: 10), und zugleich bleibt weibliche Begierde undarstellbar. Die Stieftochter verkörpert Sexualität und Sinnlichkeit, sie ist Frucht eines Ehebruchs, ein inzestuöses Objekt für den Vater, die Schauspieler und für die Zuschauer. Sie wird betrachtet, ohne aber selbst eigene Begierden zu äußern.

Sei personaggi ist deutlich paternalistisch und auf den Vater zentriert. Wenn *Il Padre* von *La Madre* sagt "Non è una donna; è una madre" und ihr Leben definiert als ein Drama, das aus "questi quattro figli dei due uomini ch'ella ebbe" (S 338) besteht, entsteht ein misogynies Bild. Es wird dadurch verstärkt, dass *Il Padre* davon ausgeht, dass ihre Kinder dem jeweiligen Vater gehören. Gleichzeitig ist *Il Padre* auch die Figur, die Umstände relativiert; implizit wertet er auch seine eigene Rolle ab: "Ecco! benissimo! a esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri! Siamo perfettamente d'accordo!" (S 331). Schon der Titel spricht von *personaggi* und nicht von *persone*. Damit ist angezeigt, dass Personen erst geboren werden, aber gleichzeitig ist damit der abwesende Autor auch der Angeklagte. Auf vergleichbare Weise sagt Fileno in der Novelle *La tragedia d'un personaggio* von 1911 vom Autor, dass er fehlerhaft sei und den Übergang von *personaggio* zu *persona* mangelhaft vollzogen habe:

Aria! aria! vita! Ma guardi... *Fileno*... mi ha messo nome *Fileno*... Le pare sul serio che io mi possa chiamar *Fileno*? Imbecille, imbecille! Neppure il nome ha saputo darmi! Io, *Fileno*! E poi, già, io, io, l'autore della *Filosofia del lontano*, proprio io dovevo andare a finire in quel modo indegno per sciogliere tutto quello stupido garbuglio di casi là! (P1 775)

Das Verhältnis des Vaters zum älteren Sohn ist konflikthaft und gegensätzlich: Der Vater ist wortgewandt, der Sohn ist schweigsam und teilnahmslos. Diese Familiendynamik steigert sich zu einem Kampf auf der Bühne. Das ist traditionellerweise akzeptiert als soziale Norm und als typischer Generationenkonflikt. Auch wenn man dahinter eine psychische Ausprägung des Ödipus-Komplexes sehen mag, steht dennoch in der Abschlusszene nur die eheliche Familie auf der Bühne. Gegenseitige Abneigung und Restauration der klassischen Familie werden verbunden (vgl. Günsberg 1997: 180f.).

Die Mutter verkörpert das Organische, Naturhafte, Unbewusste. Sie hat gewissermaßen kein Innenleben und drückt ihr Leid am Ende in einem unmittelbaren Schrei aus. Der Selbstmord ihres jüngsten Sohnes ist der Auslöser:

LA MADRE (*con un grido straziante, accorrendo col Figlio e con tutti gli Attori, in mezzo al subbuglio generale*) Figlio! Figlio mio! *E poi, fra la confusione e le grida sconnesse degli altri*: Ajuto! Ajuto!

IL CAPOCOMICO (*tra le grida, cercando di farsi largo, mentre il Giovinetto è sollevato da capo e da piedi e trasportato via, dietro la tenda bianca*) S'è ferito? s'è ferito davvero? [...]

LA PRIMA ATTRICE (*rientrando da destra, addolorata*) È morto! Povero ragazzo! È morto! Oh che cosa! (S 393)

Diese körperliche Reaktion steht vereinzelt wie ein expressionistisches Zeichen im Raum. *Il Figlio* unterscheidet sich von den anderen Personen durch sein Bewusstsein darüber, dass die Handlung auf der Bühne Teil eines Metatheaters ist. Er ist sich darüber hinaus der endlosen Wiederholung des "dramma terribile" bei jeder Aufführung bewusst und verweigert sich, am zu schreibenden Stück teilzunehmen. Er widersetzt sich dem Vater, verachtet die Mutter und rechtfertigt seine Ablehnung mit dem Willen des Autors. Diese Begründung lässt ihn zu einem Vertreter avantgardistischer Kunst werden. Der Garten mit Zypressen, Teich und Mondschein mag an den *goût sentimental* des Fin-de-Siècle erinnern. Wenn *La Bambina* im Teich ertrinkt, mag man an Shakespeares *Ophelia* erinnert werden. Der zweite Tod, der Selbstmord des *Giovinetto*, ist ähnlich eindringlich wie der Schrei der Mutter inszeniert. Der Schuss des Revolvers ist ebenfalls als ein singuläres, schockierendes Ereignis dargestellt, zugleich relativ unmotiviert, da nur von Wahnsinn in seinen Augen die Rede ist. In der Gartenszene beschreibt *Il Figlio*, was er sieht:

IL FIGLIO (*lentamente, sempre guardando davanti a sé*) Accorsi; mi precipitai per ripescarla... Ma a un tratto m'arrestai, perché dietro quegli alberi vidi una cosa che mi gelò: il ragazzo, il ragazzo che se ne stava lì fermo, con occhi da pazzo, a guardare nella vasca la sorellina affogata... *La Figliastro*, rimasta curva presso la vasca a nascondere la Bambina, risponderà come un'eco dal fondo, singhiozzando perdutoamente. Pausa. Feci per accostarmi; e allora...
Rintronerà dietro gli alberi, dove il Giovinetto è rimasto nascosto, un colpo di rivoltella. (S 392)

Das Abrupte und Unheimliche dieses futuristischen *acte brut* bleibt letztlich ein irrationales Ereignis und ebenfalls kaum nachvollziehbar, denn man geht zuvor davon aus, dass die *personaggi* eine überzeitliche Existenz führen. Die Leiche auf der Bühne und der Schrecken der restlichen Personen wirkt wie eine Parodie auf die klassische Tragödie.

Die Figuren werden literarisch überhöht und stilisiert, als "Mater dolorosa" (S 328), als Niobe¹² oder *La Figliastro* und *Madama Pace* als Erinnyen¹³. Schon die Namen der Personen zeichnen sie als Archetypen und Schemata aus. Diese Abwertung wird verstärkt durch ihre Unterkomplexität: Der Vater verkörpert den "rimorso"¹⁴, die *figliastro* ist "vendetta"¹⁵, die Mutter "dolore"¹⁶, der Sohn "sdegno"¹⁷, die kleinen Kinder bleiben stumm. Jede Person wird also durch den Anderen auf eine Eigenschaft aus ihrem Leben reduziert; und alle sind sich gegenseitig eine Hölle, da sie statische Figuren und ihre Geschichte bei jeder Aufführung wiederholen.¹⁸

Bereits die Binnengeschichte dekonstruiert den Eindruck einer homogenen, funktionierenden Familie, so dass die klassische Familie zur Karikatur wird. Neben der literarischen Stilisierung der Figuren, die Archetypen und Grundängste des kollektiven Unterbewusstseins inszenieren (vgl. Jung 1976: 13–51), dienen diese *flat characters* auch als Persiflage von Theatertraditionen und als Reminiszenzen an Intertexte (vgl. Klettke 2008: 100–104). So stellt die für die Bordellsszene spontan eingeführte Figur der *Madama Pace* einen Verweis auf das Pariser Boulevardtheater der Zeit dar mit seinen Kurtisanen und Anzüglichkeiten. *Il Padre* lässt sich in seinem Rationalisieren und Erläutern vergangener Handlungen als Vertreter des analytischen Theaters in der Tradition Ibsens verstehen. Mit ihren gesellschaftskritischen Themen und ihrer Fokussierung auf die Unterschicht steht *La Figliastro* dem naturalistischen Theater nahe. Dass Pirandellos eigenes Stück *Il giuoco delle parti* nicht aufgeführt werden kann, besiegelt das Ende des bürgerlichen Theaters. Durch diese Stellvertreterfunktionen verkörpert das Stück *Sei personaggi* im Ganzen eine Kritik des zeitgenössischen Theaters.

3. Geschlechteridentität

Die Rollen und Masken des mehr oder minder abwesenden Autors, das Verhältnis der *personaggi* zu den *attori* und unter sich selbst, die Austauschbarkeit von Realität und Fiktion, von Szene und wirklichem Leben lassen sich als Struktur beschreiben. Diese lässt sich übertragen auf die Frage nach Geschlechteridentität und –(re)inszenierung. Der Begriff folgt der Logik einer fragmentarischen Einheit. In *L'Umorismo* wird diese latente und über sich selbst hinaus verweisende Struktur subjekttheoretisch formuliert:

E appunto le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale. Come affermarla *una*, difatti, – si domanda il Marchesini, – se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, appaisca come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità? (U 936)

Das Offene, Fraktale verweist ex negativo auf ein unsagbares Ganzes (vgl. Herold 2017: 134–169). Es gibt weder eine letzte Maske noch eine einheitliche Identität. Eine möglichst autonome Geschlechteridentität setzt voraus, dass man sein eigener Autor werden kann. Auf einer Metaebene inszeniert das Stück diese Möglichkeit.

Erving Goffman hat das Performative für die Theaterwissenschaften einschlägig dargestellt in *Frame analysis. An essay on the organization of experience* von 1972. Nach Goffmans Rahmenanalyse beinhaltet das indexikalische Hinweisen des Performativen im Kontext des Theaters eine spezifische Reflexivität: Theatrale performative Akte übersetzen die Lebenswelt in einen neuen Bedeutungskontext, etwa im Modus des Spiels, der Interaktion, des Als-Ob, als Schauspieler – und nicht als reale, alltägliche Person –, als Glauben-Machen bzw. als Rolle, ein geteilter Informationsstand über den Handlungsablauf aller an der Aufführung Beteiligten, auch wenn ein Schauspieler zu einem gegebenen Zeitpunkt der Aufführung so tut, als wisse er nicht, was im Folgenden passieren wird (vgl. Goffman 1974: 134f.).

Ausgehend von den sprachphilosophischen Überlegungen von Austins *speech acts* (vgl. Austin 1962) lässt sich auch *Identität* als ein soziales Konstrukt auffassen, das aufgeführt wird. Aus einer phänomenologischen Sicht kann man mit Simone de Beauvoir und Sartre sagen: "l'existence précède l'essence" (Sartre 1970: 17): Das Leben des Menschen ist nicht prädestiniert, hat nichts Definitives und man wird (mehr oder minder erfolgreich), was man entscheidet zu sein. Das mag

lebenstechnisch zwar nicht immer harmonisch ablaufen, zutreffen oder gelingen, und die Entscheidungsfreiheit mag eingeschränkter sein, als man mag. Nur als Perspektive angenommen ergibt sich daraus allerdings, dass unsere Narrative (von uns) immer nur *ex post* angestellt werden, und Sinn und Teleologie Fiktionen sind, die im Nachhinein konstruiert werden. Identität wird erst hergestellt – so Butler – in "a stylized repetition of acts" (Butler 1988: 519).

Judith Butler vertritt in dieser Linie einen identitäts- und gendertheoretischen Ansatz, der Grundstrukturen benennt, die sich auch auf Pirandellos Theaterstücke anwenden lassen. In einem kurzen Aufsatz mit dem Titel "Performative Acts and Gender Constitution" (vgl. Butler 1998) versteht sie Identität als eine performativ generierte scheinhafte Wirklichkeit, die durch die Eigen- und Fremdwahrnehmung erzwungen wird und nach beidseitiger Akzeptanz sucht. Das häufig zitierte Beispiel ist der Ausruf bei der Geburt eines Kindes: "It's a girl." (Butler 2011: 176). Das ist nach Butler – den *sex* betreffend – eine Beschreibung, aber zugleich normativ und damit auch gender-bezogen, im Sinne von: "Sei ein Mädchen!", "Du wirst ein Mädchen sein!". Solche *performative acts* gelten allerdings auch – das vergisst Butler – für das Individuum selbst: Man kann sich solche Imperative und Beschreibungen selbst geben, bzw. tut es immer schon. Der Eindruck einer uneindeutigen, ontologisch abgesicherten Identität drückt sich nicht phylogenetisch in Akten, Verhaltensweisen aus, die von außen ablesbar sind, sondern ist jederzeit Konstruktion und eine performative Leistung. Identität kommt insofern immer sich selbst inszenierenden und sich entwerfenden Subjekten zu. Schauspieler sind darüber hinaus nicht nur durch ihre Aufführungen bestimmt, das ist ihre Rolle, sondern auch dadurch, dass ihre Identität eine Fiktion ist, bzw. dass darin deren wirkliche Identität besteht. Insofern könnte man in Abwandlung von Roland Barthes' so kurzem wie berühmtem Aufsatz von einem ‚effet de la scène‘ sprechen (vgl. Barthes 1968).

Der Begriff *gender* ist ein dynamischer Begriff (vgl. Babka/Bidwell-Steiner 2013: 240f.). Man spricht auch von *doing gender* (vgl. Goffman 1977: 301–331) in dem Sinne, dass Geschlecht und Identität immer wieder und interaktiv produziert und konstruiert werden müssen. Die materielle, körperliche Seite steht in Beziehung zu Narrativen und Erzählformen. Insofern kann man auch von *narrating gender*

(Babka/Bidwell-Steiner 2013: 241.) sprechen. Identität muss wiederholt aufgeführt werden und aufführbar sein, damit man sie sich selbst zuschreiben kann.

Die Struktur des Theaterstücks lässt sich schematisieren und auf die Performanz von *gender* übertragen. Das eröffnet eine Antwort auf die spekulative Frage, wie Identität nach Pirandello gedacht werden kann. Der Übertrag lässt sich veranschaulichen auf der Ebene des Werks, der Autorschaft und der Identität.

Gemeinsam ist allen Bereichen eine negativ-dialektische Struktur: Statt von *einer* Identität eines Individuums zu sprechen, ist es angemessener, von einem in sich *multiplen* Individuum auszugehen, das in und durch seine Rollen existiert, ohne dass sich hinter einer – hypothetisch angenommenen – 'letzten' Maske ein eigenes Gesicht verberge.

(i) Auf der Werkebene¹⁹ lässt sich in *Sei personaggi*, so wie es gedruckt vorliegt, eine mindestens drei-stellige Relation erkennen. Die *attori* und die *personaggi* ringen um ein Verhältnis zu- und untereinander in Auseinandersetzung mit den Stücken, die aufgeführt werden sollen: einerseits ein früheres, fertiggestelltes Stück und andererseits der unfertige Roman. Die Funktion bleibt ungesättigt, da der *romanzo da fare* unabgeschlossen ist, so dass auch das Ganze, die *commedia da fare*, fragmentarisch bleibt.

(ii) Eine entsprechende Struktur²⁰ prägt sich ebenfalls im Begriff der Autorschaft aus. Pirandello inszeniert keinen *mort de l'auteur*, sondern führt einen in sich gebrochenen Begriff von Autorschaft auf. Der Begriff *Autor* wird gleichsam als solcher aufgeführt: als immer wieder zu inszenierender.

Pirandello – der biographische Verfasser – existiert ex negativo als das Verhältnis des innerhalb der Komödie angesprochenen Autors eines wirklich existierenden *romanzo da fare*, der denselben Titel trägt wie die 1921 uraufgeführte Komödie, und dem (rein fiktiven) *capocomico* auf der Bühne, der den Autor Pirandello vertreten soll. In der ab der dritten Ausgabe mitabgedruckten *Prefazione* wird dieses Verhältnis reflektiert. Insofern das Vorwort Teil des Werkganzen ist, kann diese Selbstexegese nicht vollständig sein.

(iii) Die Leerstelle eines Autors ist mitreflektiert als Zentrum einer Versuchsanordnung, in der multiple sich widerstreitende Perspektiven nicht

gebündelt werden können. Der Autor wirft erkenntnis- und identitätstheoretische Probleme auf. Setzt man *L'Autore* mit *Subjekt* gleich und alles andere mit *Bewusstsein* oder *performative acts*, bietet sich folgender Gedankengang an:

Die beiden vorherigen Beschreibungen lassen sich auf den Begriff *gender* übertragen. Dieser wird hier weit gefasst als Authentizität und Eigentlichkeit²¹. Was würde es also nach diesem Schema bedeuten, Autor seiner selbst zu sein, selbstbestimmt sein Geschlecht zu inszenieren und zu sich "Ich" zu sagen? Ein reflektierter Begriff von Subjektivität bedeutete, dass man konstant im Bewusstsein eines Gegensatzes lebt, der aufgespannt ist zwischen einer naiven eigentlichen Identität und weiteren uneigentlichen Akten.

Insofern hat Mark Zuckerberg mit beiden konträren Eingangszitaten Recht und Unrecht zugleich: Geschlechteridentität und Geschlechter(re)inszenierung fallen zusammen.

Bibliographie

Austin, John Langshaw (1962): *The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Hg. v. J. O. Urmson / Marina Sbisa. Oxford: Clarendon Press.

Babka, Anna / Bidwell-Steiner, Marlen (2013): "Begriffe in Bewegung. Gender, Lesbian Phallus und Fantasy Echoes", in: Anna Babka / Marlen Bidwell-Steiner (Hg.): *Obskure Differenzen. Psychoanalyse und Gender Studies*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 239–267.

Balakian, Anna (1995): "Pirandello's Six Characters and Surrealism", in: DiGaetani (1991), 185–192.

Barish, Jonas (1981): *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: University of California Press.

Barthes, Roland (1968): "L'Effet de réel", in: *Communications* 11, 84–89.

Barthes, Roland (1984): "La mort de l'auteur", in: Ders.: *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 61–67 [1968].

Baudrillard, Jean (1976): *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard.

Bentley, Eric (1986): *The Pirandello Commentaries*. Evanston: Northwestern University Press.

Butler, Judith (1998): "Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in: *Theatre Journal* 40.4, 519–520.

Butler, Judith (2011 [¹1993]): *Bodies That Matter. On the discursive limits of "sex"*. London / New York: Routledge.

Causey, Matthew (2006): *Theatre and Performance in Digital Culture. From Simulation to Embeddedness*. New York: Routledge.

Derrida, Jacques (1972): *La Dissémination*. Paris: Seuil.

DiGaetani, John Louis (Hg.) (1991): *A Companion to Pirandello Studies*. London: Greenwood Press.

Goffman, Erving (1956): *The Presentation in Everyday Life*. University of Edinburgh: Social Sciences.

Goffman, Erving (1974): *Frame analysis. An essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press.

Goffman, Erving (1977): "The Arrangement between the Sexes", in: *Theory and Society* 4.3, 301–331.

Günsberg, Maggie (1997): *Gender and the Italian Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Herold, Milan (2017): *Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins. Kant, Schlegel, Leopardi, Baudelaire, Rilke*. Göttingen: Bonn University Press.

Jung, Carl Gustav (1976): *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag. [1959].

Kirkpatrick, David (2010): *The facebook effect. The Inside Story of the Company That Is Connecting the World*. New York / London / Toronto / Sydney: Simon & Schuster.

Klettke, Cornelia (2008): "Luigi Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore*" in: Manfred Lenzen (Hg.): *Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 87–113.

McDonald, David (1977): "Derrida and Pirandello: A Post-Structuralist Analysis of *Six Characters in Search of an Author*" in: *4/20 Modern Drama* 20.4, 421–436.

McDowell, John (1996): *Mind and World*. Cambridge: Harvard University Press.

Pirandello, Luigi (1960): *Saggi, poesie, scritti varii*. Hg. v. Manlio Lo Vecchio-Musti. Mailand: Mondadori.

Pirandello, Luigi (2006): "L'umorismo", in: *Opere di Luigi Pirandello*. Hg. v. Giovanni Macchia. Bd. 5. *Saggi e interventi*. Hg. v. Ferdinando Taviani. Mailand: Arnoldo Mondadori Editore, 775–948 [Zitiert unter der Sigle U].

Pirandello, Luigi (2015): *Opere*. 2 Bde. Hg. v. Simona Costa. Mailand / Neapel: Riccardo Ricciardi Editore. 2015. [Zitiert unter der Sigle P1 bzw. P2].

Pirandello, Luigi (2015): "Sei personaggi in cerca d'autore", in: P1, 295–394 [Zitiert unter der Sigle S].

Puchner, Martin (2002): *Stage fright: modernism, anti-theatricality, and drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Quinn, Michael L. (1989): "Relative Identity and Ideal Art: The Pirandello Conflict and Its Political Analogy", in: *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 3.2, 73–85.

Rilke, Rainer Maria Werke (1996): *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden und einem Supplementband (Französische Gedichte)*. Hg. v. Manfred Engel / Ulrich Fülleborn / Horst Nalewski / August Stahl. Bd. 3. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel Verlag.

Rössner, Michael (1984): "Nietzsche und Pirandello. Parallelen und Differenzen zweier Denk-Charaktere", in: Johannes Thomas (Hg.): *Pirandello-Studien*, 9–25.

Sartre, Jean-Paul (1970): *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Nagel.

Scheler, Max (1991²¹): *Die Stellung des Menschen im Kosmos*. Bonn: Bouvier Verlag. [1928].

Schumacher, Eckhard (2000): *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Stöcker, Christian (2019): "Zuckerbergs Theorem" [<https://www.spiegel.de/wissenschaft/medizin/facebook-warum-kehrt-mark-zuckerberg-von-seinem-theorem-ab-a-1256929.html>, 7.8.2019].

Tarde, Gabriel (1890): *Les Lois de l'imitation : étude sociologique*. Paris: Félix Alcan.

Wehle, Winfried (2001): *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen. Horizonte literarischer Subjektconstitution*. Frankfurt a.M.: Klostermann.

Witt, Mary Ann Frese (1991): "Woman or Mother? Feminine Conditions in Pirandello's Theater", in: DiGaetani (1991), 57–72.

Wittig, Monique (1992): "The Category of Sex", in: Monique Wittig: *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon, 1–8. [1982].

Zuckerberg, Mark (2019): "A Privacy-Focused Vision for Social Networking" [<https://www.facebook.com/notes/mark-zuckerberg/a-privacy-focused-vision-for-social-networking/10156700570096634/>, 7.8.2019].

¹ Vgl.: "He makes several arguments. 'Having two identities for yourself is an example of a lack of integrity', Zuckerberg says moralistically. But he also makes a case he sees as pragmatic – that 'the level of transparency the world has now won't support having two identities for a person. ' In other words, even if you want to segregate your personal from your professional information you won't be able to, as information about you proliferates on the Internet and elsewhere." (Kirkpatrick 2010: 199).

² Zuvor erklärt er diesen Zusammenhang am Ende des zweiten Teils der Studie folgendermaßen: "La vita nuda, la natura senz'ordine almeno apparente, irta di contraddizioni, pare all'umorista lontanissima dal congegno ideale delle comuni concezioni artistiche, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano." (U 946). Vgl. Quinn 1989: 74.

³ Vgl. in der *Prefazione*: "Orbene, questa mia servetta Fantasia ebbe, parecchi anni or sono, la cattiva ispirazione o il malaugurato capriccio di condurmi in casa tutta una famiglia, non saprei dir dove né come ripescata, ma da cui, a suo credere, avrei potuto cavare il soggetto per un magnifico romanzo." (S 305).

⁴ Vgl. aus der *Prefazione*: "l'inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole" (S 310).

⁵ Vgl. ausgehend von Friedrich Schlegels Aufsatz *Über die Unverständlichkeit* die Ausführungen zur postmodernen Theorie von Schumacher 2000.

⁶ "L'idea nazionale", Roma, 23.10.1923 (zitiert nach Rössner 1984: 21f.).

⁷ Hier im Sinne von Derridas *différance*-Begriff: "Ce qu'on appelle présent' [...], l'apparaissant, ne se donne comme tel, pur surgissement sans aucun compte à rendre, que dans le discours mythique où s'effacerait la différence. [...] Le présent n'est plus simplement le présent. Il ne peut plus se laisser nommer 'présent' que par discours indirect, dans les guillemets de la citation, du récit, de la fiction." (Derrida 1972: 367f.).

⁸ Vgl. "IL PADRE Guardino, guardino: la commedia è da fare; (AL CAPOCOMICO): ma se lei vuole e i suoi attori vogliono, la concerteremo subito tra noi!" (S 334).

⁹ Ein gutes Beispiel dafür bietet neuerdings Klettke 2008. Eine überzeugende Kritik an dieser Tendenz der Forschung formuliert Rössner 1984.

¹⁰ Hinter diesem Gedanken, dass das Kunstwerk den Autor überlebt, zugleich aber mit Erreichen seiner Unabhängigkeit auch der Veränderlichkeit von Bedeutung durch spätere Rezeption und Interpretation ausgesetzt ist, steht eine Ästhetik, die auch die Symbolisten vertreten (vgl. Balakian 1991: 188f.).

¹¹ Pirandellos ambivalente Position gegenüber Frauen als Mütter ist historisch im Einklang mit der faschistischen Ideologie, die eine merkwürdige Vermengung darstellt von revolutionärer Kritik am Bürgertum und seinen Institutionen wie Familie und Heirat bei gleichzeitigem Festhalten an äußerst traditionellen Archetypen (vgl. Witt 1991).

¹² Vgl. Ovid: *Metamorphosen* IV, 148–312.

¹³ Entsprechend wird die Stieftochter ironisch eine "tragica furia dilaniatrice" (S 310) genannt, die Kupplerin eine "megea" (S 348).

¹⁴ Vgl. "IL PADRE Il rimorso, non è vero! non l'ho acquietato in me soltanto con le parole." (S 340).

¹⁵ Vgl. "LA FIGLIASTRA Vergogna? È la mia vendetta!" (S 341).

¹⁶ Vgl. "Umanissima figura [= La Madre], sì, perché priva di spirito, cioè incosciente d'essere quello che è o incurante di spiegarselo. [...] Ecco il suo dramma, nella mia commedia. E l'espressione più viva di esso balza, in quel suo grido al capocomico [...] Questo ella *sente*, senza coscienza, e perciò come cosa inesplicabile [...] Lo sente come *dolore*, e questo *dolore*, immediato, grida. [...] Questi [= Il Padre, La Figliastro], spirito; ella, natura [...] (S 314f.; zweite und dritte Kursivierung M.H.).

¹⁷ Vgl. "Il Figlio, di ventidue anni, alto, quasi irrigidito in un contenuto sdegno per il Padre e in un'accigliata indifferenza per la Madre, mostrerà d'esser venuto contro voglia là su un palcoscenico." (S 329).

¹⁸ Das erinnert an Sartres *Huis clos* ("L'enfer, c'est les autres") oder lässt sich als eine Dekonstruktion von Dantes erster 'oltretomba' verstehen: "Die existenzialistische Idee, sich gegenseitig eine Hölle zu bereiten, verweist mit der Vorstellung der ewigen Wiederholung des Moments der Qual auf Dantes Inferno. Der existenzialistische Ansatz erscheint so als eine moderne Dekonstruktion von Dantes metaphysischem Universum." (Klette 2008: 100).

¹⁹ Die hier vorgeschlagene Schematisierung ist auf allen Ebenen immer die gleiche: "A = (B ~ C) ~ D". Auf der *Werk*-Ebene ergibt sich: "Stück A besteht aus dem Verhältnis von Stück B zu Stück C, welches von den Schauspielern aufgeführt werden soll." Folgende Einsetzung ist vorzunehmen: *Stück A: Sei personaggi in cerca d'autore* (als *commedia da fare*), *Stück B: Il giuoco delle parti* (das 'eigentlich' aufgeführt werden soll), *Stück C: romanzo da fare* (gleicher Titel), *Stück D: Verhältnis von attori und personaggi* (B und C).

²⁰ Auf der *Autor*-Ebene ergibt sich: "Der 'wirkliche' Autor Pirandello reflektiert in der *Prefazione* das Verhältnis vom realen Verfasser des *romanzo da fare* zum *capocomico*, der diesen ersetzen soll." Folgende Einsetzung ist vorzunehmen: *Autor A: Pirandello₁* (Autor von *Sei personaggi₁* als fertiges Stück), *Autor B: Pirandello₂* ('Autor' des *romanzo da fare*), *Autor C: Il Capocomico* (Ersatz für Autor B), *Autor D: Verhältnis von Pirandello₃* ('Autor' der *Prefazione*) zu B und C.

²¹ Auf der Ebene von 'Subjektivität' bzw. 'Eigentlichkeit' ist entsprechend folgende Struktur anzusetzen: "'Eigentlichkeit' sollte meinen: Als was man sich inszeniert, ist eine Fiktion, die Realität ist, insofern man weiß, dass Uneigentlichkeit Teil der Inszenierung ist." Hier sind folgende Relate einzusetzen: *Eigentlichkeit A: Ich bin [...]* {Facebook hat 70+ gender-Optionen}, *Eigentlichkeit B: gewollte Eigentlichkeit*, *Eigentlichkeit C: Ersatz-Inszenierungen*, *Eigentlichkeit D: Bewusstsein von B und C*.