




1926-01-19

**Burgtheater. „Das Leben, das ich dir gab“ von Luigi Pirandello.
Deutsch von Hans Jakob.**

Regine Altmann

Follow this and additional works at: https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay

 Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), and the [German Literature Commons](#)
Digital Archive Source:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19260119&seite=1&zoom=33>

BYU ScholarsArchive Citation

Altmann, Regine, "Burgtheater. „Das Leben, das ich dir gab“ von Luigi Pirandello. Deutsch von Hans Jakob." (1926). *Essays*. 19.

https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay/19

This Article is brought to you for free and open access by the Nonfiction at BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in Essays by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact scholarsarchive@byu.edu, ellen_amatangelo@byu.edu.

Burgtheater.

„Das Leben, das ich dir gab“ von Luigi Pirandello.
Deutsch von Hans Jakob.

Pirandellos dichterische Zauberformel: daß nur, was nicht ist, ist, und folglich, was ist, eigentlich nicht ist: dieser dramatische Illusionismus, der eine Zeit beherrscht, die sich keine Illusionen macht, kommt auch in dem neuen Stück zum Ausdruck, dessen Ausführung im Burgtheater sich nur aus dem nun einmal tonangebenden herrschenden „Pirandellismo“ erklären läßt. Es heißt „Das Leben, das ich dir gab“, ein Schauspiel in drei Akten.

Donn' Anna, eine Frau in reifen Jahren, sieht sich durch den Tod ihres einzigen Sohnes beraubt. Aber sie nimmt diesen seinen Tod nicht zur Kenntnis, sie „statuiert“ ihn nicht, wie Goethe sagte, und sie hat auch Gründe, dies nicht zu tun. Der Sohn, längst erwachsen, blieb seit sieben Jahren ihrem Hause fern. In diesen sieben Jahren hat er sich, traurig verändert, ganz an eine Liebesgeschichte verloren, die ihn auch dem Herzen der Mutter entfremdet hat, so zwar, daß sie seinen Verlust eigentlich schon seit sieben Jahren beklagt. Da er aber für sie schon so lange tot ist, was hindert sie, ihn jetzt, nachdem er wirklich und nicht nur figürlich starb, in dem Zustand, in dem er sich vor sieben Jahren befand, weiterleben zu lassen? Nichts kann widernatürlicher sein als diese spitzfindige Vernünftelei eines noch frischen Mutterschmerzes; und wenn trotzdem eine gewisse, den ersten Akt erwärmende Rührung von ihr ausgeht, so hat diese ihren tiefsten Grund darin, daß sie uns nicht überzeugt. Der Schmerz, den Donn' Anna empfindet, erscheint uns wichtiger als alles, was sie darüber äußert. Mag die gute Frau, die Trauerkleidung verschmähend, uns versichern: Mein Sohn lebt! — wir trauern mit ihr um den so jäh Entschwundenen.

Aber Donn' Anna geht noch einen Schritt weiter, einen logischen, einen dramatischen Schritt. Da ihr Sohn für sie noch immer lebt, bringt sie auch einen von ihm angefangenen, an seine Geliebte gerichteten Brief zur Absendung, in dem er diese, eine verheiratete Frau mit zwei Kindern, beschwört, ihm nicht nachzureisen. Donn' Anna schreibt den Brief in gleichem Sinne zu Ende — „ich habe dieselbe Handschrift!“ sagt sie — und schickt ihn ab. Was sie damit bezweckt, macht ihrem Herzen alle Ehre: sie will den geliebten Toten auch für seine Geliebte am Leben erhalten. „Sie soll ihn in ihrem Herzen lebendig erhalten und auf seine Rückkehr von hier warten, wie ich auf seine Rückkehr von dort!“ Allein Lucia beschließt es anders; sie kehrt sich nicht an den brieflich ausgedrückten Wunsch ihres Freundes und kommt trotzdem. Und Donn' Anna hat das Herz nicht, ihr, der völlig Ahnungslosen, die Wahrheit zu sagen. So entwickelt sich eine Szene, die nun allerdings von Sardou sein könnte: Während die Mutter lügt, daß ihr Sohn für ein paar Tage verreist sei, gesteht ihr die Tochter — schon nennt sie die Unglückliche ihre Tochter —, daß sie ein Kind von ihrem Sohn unterm Herzen trage. Wie der Verzweifelten unter dieser Voraussetzung sagen, daß er tot ist? Donn' Anna geleitet sie vielmehr in sein Zimmer und läßt sie im Bett des Sohnes übernachten, in dem dieser erst vor wenigen Tagen als erkaltender Leichnam ruhte. Und Lucia weiß es nicht.

Mit dieser ausgeklügelten Gräßlichkeit schließt, theatralisch effektiv, der zweite Akt. Der dritte, der am nächsten Morgen spielt, bringt die Lösung, eine Tränenlösung. Donn' Anna, die ihren Sohn am Leben erhielt, als er starb, läßt ihn nun, da er in Lucias Schoß zu neuem Leben erwacht, folgerichtig sterben, und sie fühlt sich von seinem posthumen Tod beinahe etwas erleichtert. Lucia aber wird, den Mahnungen ihrer unter Verwünschungen herbeigeeilten eigenen Mutter Rechnung tragend, in ihre Ehe zurückkehren (ihr Mann ist in Paris und weiß von nichts, was die geringste

Unwahrscheinlichkeit ist) und wird in dieser Ehe, an dieser Ehe sterben. Donn' Anna selbst rät ihr dazu mit milden Worten. „Was soll ich denn dort noch?“ fragt die ganz verzweifelte Lucia; und sie darauf: „Und ich hier? — Erst das ist der Tod, mein Kind. — Dinge tun, ob man will oder nicht. . . und Dinge sagen. . . Jetzt einen Fahrplan nachschlagen. . . dann den Wagen zur Bahn. . . Reisen. . . Wir sind die armen, geschäftigen Toten. . . Sich martern. . . sich trösten. . . sich beruhigen — Erst das ist der Tod.“ An diesen bewegten Schlußworten spürt man, daß Pirandello ein Dichter ist.

Man spürt es auch sonst an mancher zarten Stelle im Dialog, der, wo er von Schmerzen spricht, manche seine Wendung findet. Nur die philosophische Problematik, derentwegen man ihn auf die Bühne bringt — ein Mißverständnis der Zeit — streift manchmal hart an der Grenze der Lächerlichkeit vorbei, etwa, wenn Pirandello, sich bei Ausmalung des Zimmers des Toten, das schweigend im Mondlicht auf Lucias Ankunft wartet, zu der Regiebemerkung versteigt: „Wer weiß, welche Dinge im Dunkel eines verlassenen Zimmers, in dem jemand gestorben ist, geschehen, ohne daß jemand sie sieht?“ . . . Allerdings, wer weiß es, wer kann es wissen? Veranlaßt ist diese irrealer Bemerkung übrigens durch einen realen Spickvorgang, dessen Zeugen wir wurden. Während die Bühne — es geschieht im zweiten Akt — verlassen daliegt, beginnt plötzlich der Schreibsessel des Verstorbenen sich langsam zu drehen, die Fenstervorhänge schweben auseinander, und die Erscheinung eines mondsüchtigen Gärtners — oder ist es der Gärtner in Person? — wird in Fensterrahmen sichtbar. Hier schlägt Pirandello im Mondschein eine gespenstische Brücke zu Zacharias Werner, der freilich schon vor hundert Jahren gelebt und gedichtet hat. Aber was sind hundert Jahre für den philosophischen Geist? Eine Illusion, nichts weiter. Zacharias Werner lebt und dichtet noch immer.

Diese ganze Philosophie des geistreichen Italieners, die auf die lächerlichste Weise überschätzt wird, läuft ja auf eine Platttheit hinaus, insofern sie überhaupt auf etwas hinausläuft und nicht nur tiefsinnig tuend mit Worten spielt. Nimmt man sie ernst, so muß man sagen, daß die Behauptung, die Dinge existierten nicht wirklich, sondern nur in unserer Vorstellung, das ewige Problem der Philosophie umschreibt, das als solches die selbstverständliche Voraussetzung aller ihrer Bemühungen seit Jahrtausenden bildet. Will man lachen, so mag man sich bei diesem Versuch, das Leben in Tod und den Tod in Leben umzulügen, an jenen griechischen Weisen erinnern, der in längerer Rede einem Schüler gegenüber die Behauptung verfocht: Tod und Leben wäre im Grunde ein und dasselbe. „Warum tötest du dich dann nicht?“ fragte der wißbegierige Schüler. „Weil es dasselbe ist.“ erwiderte der Weise.

Auf dem Theater wird am Ende aus jeder Philosophie ein Stück und aus der Realität eine Vorstellung. Gegen das Stück sträubte sich der gesunde Sinn des Wiener Publikums zumal im dritten Akt, der in einem Tränenbad untergeht und deutlich abgelehnt wurde. Die Vorstellung als solche verdient alle Anerkennung. Gleich die Sterbezimmerstimmung des ersten Aktes, die ganz ohne Regiekunststücke aus dem Talent der Schauspieler heraus entsteht, ist eine Glanzleistung bester Burgtheaterkunst, die immer eine Ensemblekunst war, und zu deren Vorrechten es von altersher gehört, in schwachen Stücken am stärksten aufzuleuchten. Das Ableben des Sohnes wird uns zunächst aus dem Gespräch des Priesters mit Donna Fiorina, der Schwester der Donna Anna, bekannt, und zu welchem erschütternden Dasein erweckt die auf jeden äußerlichen Schmuck und Tand verzichtende, ganz auf Wahrheit und Charakteristik bedachte Kunst Maria Mayers diese unscheinbare Nebenfigur. Ihr stummes Auftreten, dieses Nach-Worten-Tasten, dieses Nicht-Weinen-Können eines von dem ungeheuren Erlebnis des Todes wie gelähmten Frauengemütes versetzt uns sogleich in die Mitte des Stückes. Und wie mannhaft fest in seinen Schuhen steht neben diesem armseligen Familienaschenbrödel, dieser immer hilfsbereiten, immer unbedankten Schwester der Heldin, Heine als

Don Giorgio, jeder Zoll ein Mann, ein Priester — und ein Italiener. Vortrefflich stellen auch Fräulein *Wagener* und Herr *Lohner* — der nur seine Schweizer Mundart zügeln müsste — im zweiten Akt ein junges Paar auf die Beine, das, mit der Handlung des Stückes ganz unverbunden, auf eigene Faust lebt, und Frau *Bleibtreu*, als Donna Anna, ist durchaus, was sie nach einer Regievorschrift des Dichters sein soll: „ein lebendiges Grabmal“. Fügen wir hinzu, ein italienisch-beredtes, aus dessen weißem Marmor Wolter-Töne brechen. Leider ist die große Szene des zweiten Aktes durch Frau *Pünkösdy* als Lucia stark beeinträchtigt, deren unleugbare Begabung von problematischen Beimengungen sich nie ganz freizuhalten vermag. Ihre Natürlichkeit, in der Absicht lobenswert, will immer noch etwas natürlicher sein als natürlich und wirkt dann leicht roh und maßlos: auch ihre Stimmbehandlung stört zuweilen, zumal wenn die junge Künstlerin, wie im gegebenen Falle, eine Dame von Erziehung darzustellen hat. In volkstümlichen Rollen behauptet sie sich ungleich besser, und unvergeßlich ist ihre Leistung in einem vergessenen Stück, dem „Paketboot Tenacity“, die vielleicht zur Richtschnur für ihre Beschäftigung dienen müßte. Übrigens fehlt es neben der naturalistischen Übertreibung auch nicht an der gegenteiligen, von deren Vorwurf man Frau *Witt* als Lucias Mutter nicht ganz freizusprechen vermag. Frau *Witt* spielt hier zum erstenmal mit Entschlossenheit eine vorgerückte Mutterrolle. Die Entschlossenheit ist zu loben, aber die grollende Pathetik, in die sie sich verwandelt, bildet eine Gefahr. Man muß das ältere Fach ernst, aber nicht zu ernst nehmen. Es ist ja am Ende ein Fach wie ein anderes, und eines, in das die Jugend noch sichtbar hereingrößt.

R.A.

Feuilleton.

Burgtheater.

„Das Leben, das ich dir gab“ von Luigi Pirandello.
Deutsch von Hans Jakob.

Pirandellos dichterische Zauberformel: daß nur, was nicht ist, ist, und folglich, was ist, eigentlich nicht ist: dieser dramatische Illusionismus, der eine Zeit beherrscht, die sich keine Illusionen macht, kommt auch in dem neuen Stück zum Ausdruck, dessen Aufführung im Burgtheater sich nur aus dem nun einmal tonangebenden herrschenden „Pirandellismo“ erklären läßt. Es heißt „Das Leben, das ich dir gab“, ein Schauspiel in drei Akten.

Donn' Anna, eine Frau in reifen Jahren, sieht sich durch den Tod ihres einzigen Sohnes beraubt. Aber sie nimmt diesen seinen Tod nicht zur Kenntnis, sie „statuiert“ ihn nicht, wie Goethe sagte, und sie hat auch Gründe, dies nicht zu tun. Der Sohn, längst erwachsen, blieb seit sieben Jahren ihrem Hause fern. In diesen sieben Jahren hat er sich, traurig verändert, ganz an eine Liebesgeschichte verloren, die ihn auch dem Herzen der Mutter entfremdet hat, so zwar, daß sie seinen Verlust eigentlich schon seit sieben Jahren beklagt. Da er aber für sie schon so lange tot ist, was hindert sie, ihn jetzt, nachdem er wirklich und nicht nur figürlich starb, in dem Zustand, in dem er sich vor sieben Jahren befand, weiterleben zu lassen? Nichts

kann widernatürlicher sein als diese spitzfindige Vernünftelei eines noch frischen Mutter Schmerzes; und wenn trotzdem eine gewisse, den ersten Akt erwärmende Nührung von ihr ausgeht, so hat diese ihren tiefsten Grund darin, daß sie uns nicht überzeugt. Der Schmerz, den Donn' Anna empfindet, erscheint uns wichtiger als alles, was sie darüber äußert. Mag die gute Frau, die Trauerkleidung verschmähend, uns versichern: Mein Sohn lebt! — wir trauern mit ihr um den so jäh Entschwundenen.

Aber Donn' Anna geht noch einen Schritt weiter, einen logischen, einen dramatischen Schritt. Da ihr Sohn für sie noch immer lebt, bringt sie auch einen von ihm angefangenen, an seine Geliebte gerichteten Brief zur Abiendung, in dem er diese, eine verheiratete Frau mit zwei Kindern, beschwört, ihm nicht nachzureisen. Donn' Anna schreibt den Brief in gleichem Sinne zu Ende — „ich habe dieselbe Handschrift!“ sagt sie — und scheidet ihn ab. Was sie damit bezweckt, macht ihrem Herzen alle Ehre: sie will den geliebten Toten auch für seine Geliebte am Leben erhalten. „Sie soll ihn in ihrem Herzen lebendig erhalten und auf seine Rückkehr von hier warten, wie ich auf seine Rückkehr von dort!“ Allein Lucia beschließt es anders; sie lehrt sich nicht an den brieflich ausgedrückten Wunsch ihres Freundes und kommt trotzdem. Und Donn' Anna hat das Herz nicht, ihr, der völlig Ahnungslosen, die Wahrheit zu sagen. So entwickelt sich eine Szene, die nun allerdings von Sardou sein könnte: Während die Mutter lügt, daß ihr Sohn für ein paar Tage verreist sei, gesteht ihr die Tochter — schon nennt sie die Unglückliche ihre

Tochter —, daß sie ein Kind von ihrem Sohn unterm Herzen trage. Wie der Verzweifelten unter dieser Voraussetzung sagen, daß er tot ist? Donn' Anna geleitet sie vielmehr in sein Zimmer und läßt sie im Bett des Sohnes übernachten, in dem dieser erst vor wenigen Tagen als erkaltender Leichnam ruhte. Und Lucia weiß es nicht.

Mit dieser ausgeklügelten Gräßlichkeit schließt, theatralisch effektvoll, der zweite Akt. Der dritte, der am nächsten Morgen spielt, bringt die Lösung, eine Tränenlösung. Donn' Anna, die ihren Sohn am Leben erhielt, als er starb, läßt ihn nun, da er in Lucias Schoß zu neuem Leben erwacht, folgerichtig sterben, und sie fühlt sich von seinem posthumen Tod beinahe etwas erleichtert. Lucia aber wird, den Mahnungen ihrer unter Bewünschungen herbeigeeilten eigenen Mutter Rechnung tragend, in ihre Ehe zurückkehren (ihr Mann ist in Paris und weiß von nichts, was die geringste Unwahrscheinlichkeit ist) und wird in dieser Ehe, an dieser Ehe sterben. Donn' Anna selbst rät ihr dazu mit milden Worten. „Was soll ich denn dort noch?“ fragt die ganz verzweifelte Lucia; und sie darauf: „Und ich hier? — Erst das ist der Tod, mein Kind. — Dinge tun, ob man will oder nicht . . . und Dinge sagen . . . Nehm einen Fahrplan nachschlagen . . . dann den Wagen zur Bahn . . . Reisen . . . Wir sind die armen, geschäftigen Toten . . . Sich martern . . . sich trösten . . . sich beruhigen — Erst das ist der Tod.“ An diesen bewegten Schlußworten pflegt man, daß Pirandello ein Dichter ist.

Man spürt es auch sonst an mancher zarten Stelle im Dialog, der, wo er von Schmerzen spricht, manke seine Wendung findet. Nur die philosophische Problematik, derentwegen man ihn auf die Bühne bringt — ein Mißverständnis der Zeit — streift manchmal hart an der Grenze der Lächerlichkeit vorbei, etwa, wenn Pirandello, sich bei Ausmalung des Zimmers des Toten, das schweigend im Mondlicht auf Lucias Ankunft wartet, zu der Regiebemerkung versteigt: „Wer weiß, welche Dinge im Dunkel eines verlassenen Zimmers, in dem jemand gestorben ist, geschehen, ohne daß jemand sie sieht?“ . . . Allerdings, wer weiß es, wer kann es wissen? Veranlaßt ist diese irrealer Bemerkung übrigens durch einen realen Spukvorgang, dessen Zeugen wir wurden. Während die Bühne — es geschieht im zweiten Akt — ver-

lassen daliegt, beginnt plötzlich der Schreibfessel des Verstorbenen sich langsam zu drehen, die Fenstervorhänge schweben auseinander, und die Erscheinung eines mondlichtigen Gärtners — oder ist es der Gärtner in Person? — wird im Fensterrahmen sichtbar. Hier schlägt Pirandello im Mondschein eine gespenstische Brücke zu Zacharias Werner, der freilich schon vor hundert Jahren gelebt und gedichtet hat. Aber was sind hundert Jahre für den philosophischen Geist? Eine Illusion, nichts weiter. Zacharias Werner lebt und dichtet noch immer.

Diese ganze Philosophie des geistreichen Italieners, die auf die lächerlichste Weise überhöht wird, läuft ja auf eine Blattheit hinaus, insofern sie überhaupt auf etwas hinausläuft und nicht nur tiefsinnig tuend mit Worten spielt. Nimmt man sie ernst, so muß man sagen, daß die Behauptung, die Dinge existierten nicht wirklich, sondern nur in unserer Vorstellung, das ewige Problem der Philosophie umschreibt, das als solches die selbstverständliche Voraussetzung aller ihrer Bemühungen seit Jahrtausenden bildet. Will man lachen, so mag man sich bei diesem Versuch, das Leben in Tod und den Tod in Leben umzulügen, an jenen griechischen Weisen erinnern, der in längerer Rede einem Schüler gegenüber die Behauptung verfocht: Tod und Leben wäre im Grunde ein und dasselbe. „Warum tötest du dich dann nicht?“ fragte der wißbegierige Schüler. „Weil es dasselbe ist.“ erwiderte der Weise.

Auf dem Theater wird am Ende aus jeder Philosophie ein Stück und aus der Realität eine Vorstellung. Gegen das Stück sträubte sich der gesunde Sinn des Wiener Publikums zumal im dritten Akt, der in einem Tränenbad untergeht und deutlich abgelehnt wurde. Die Vorstellung als solche verdient alle Anerkennung. Gleich die Sterbezimmerstimmung des ersten Aktes, die ganz ohne Regiekunststücke aus dem Talent der Schauspieler heraus entsteht, ist eine Glanzleistung bester Burgtheaterkunst, die immer eine Ensemblekunst war und zu deren Vorrechten es von altersher gehört, in schwachen Stücken am stärksten aufzuleuchten. Das Ableben des Sohnes wird uns zunächst aus dem Gespräch des Priesters mit Donna Fiorina, der Schwester der Donna Anna, bekannt, und zu welcher einem erschütternden Dasein erweckt die auf jeden äußerlichen Schmuck und Tand ver-

zichtende, ganz auf Wahrheit und Charakteristik bedachte Kunst Maria Mayers diese unscheinbare Nebenfigur. Ihr stummes Auftreten, dieses Nach-Worten-Tasten, dieses Nicht-Weinen-Können eines von dem ungeheuren Erlebnis des Todes wie gelähmten Frauengemütes verfehlt uns so gleich in die Mitte des Stückes. Und wie mannhaft fest in seinen Schuhen steht neben diesem armseligen Familienaschenbrödel, dieser immer hilfsbereiten, immer unbedankten Schwester der Gelbin, Heine als Don Giorgio, jeder Zoll ein Mann, ein Priester — und ein Italiener. Vortrefflich stellen auch Fräulein Wagener und Herr Lohner — der nur seine Schweizer Mundart zügeln mußte — im zweiten Akt ein junges Paar auf die Beine, das, mit der Handlung des Stückes ganz unverbunden, auf eigene Faust lebt, und Frau Bleibtreu, als Donna Anna, ist durchaus, was sie nach einer Regievorricht des Dichters sein soll: „ein lebendiges Grabmal“. Fügen wir hinzu, ein italienisch-beredtes, aus dessen weißem Marmor Wolter-Löne brechen. Leider ist die große Szene des zweiten Aktes durch Frau Pünkösdy als Lucia stark beeinträchtigt, deren unleugbare Begabung von problematischen Beimengungen sich nie ganz freizuhalten vermag. Ihre Natürlichkeit, in der Absicht lobenswürdig, will immer noch etwas natürlicher sein als natürlich und wirkt dann leicht roh und maßlos; auch ihre Stimmbildung stört zuweilen, zumal wenn die junge Künstlerin, wie im gegebenen Falle, eine Dame von Erziehung darzustellen hat. In volkstümlichen Rollen behauptet sie sich ungleich besser, und unvergeßlich ist ihre Leistung in einem vergessenen Stück, dem „Bakelboot Tenacito“, die vielleicht zur Richtschnur für ihre Beschäftigung dienen müßte. Uebrigens fehlt es neben der naturalistischen Uebertreibung auch nicht an der gegenteiligen, von deren Vorwurf man Frau Witt als Lucias Mutter nicht ganz freizusprechen vermag. Frau Witt spielt hier zum erstenmal mit Entschlossenheit eine vorgerückte Mutterrolle. Die Entschlossenheit ist zu loben, aber die grollende Pathetik, in die sie sich verwandelt, bildet eine Gefahr. Man muß das Ältere nach ernst, aber nicht zu ernst nehmen. Es ist ja am Ende ein Fach wie ein anderes, und eines, in das die Jugend noch sichtbar herein-grüßt.