

einer ganz anderen ›Religion‹ zu stehen. Ihr Läuten bietet sich ihm dar als eine Art ›Lobgesang‹ auf das vergöttlichte Leben:

Ma ora quelle campane le odo non piú dentro di me, ma fuori, per sé sonare, che forse ne fremono di gioia nella loro cavità ronzante, in un bel cielo azzurro pieno di sole caldo tra lo stridío delle rondini o nel vento nuvoloso [...]. (ebd.)

Pirandello hat nur in wenigen Werken seine Lebenskonzeption so konsequent weitergeführt wie in *Uno, nessuno e centomila*. Eine ähnliche Wendung findet sich in der Theatertrilogie der *Miti*, in welchen Pirandello, wie Michael Rössner festgestellt hat, den »toten, erstarrten Mythen« eine andere Art von »Mythos« entgegensetzt. Diese »mythenstürzerischen Mythen«, welche auf Lebendigkeit, Spiel und Wandel beruhten, widerstünden allem »Mythenstürzen«. ⁸⁵ Hervorzuheben ist hinsichtlich Nietzsches Denken besonders *Lazzaro*, Pirandellos *Mito religioso*, in welchem dem christlichen Glauben als Theologie und Dogma, der gefühlte ›Glaube der Mystiker‹ gegenübergestellt wird. Während der Unfall und die Nahtoderfahrungen des Familienvaters Diego Spina diesen selbst und die Angehörigen am christlichen Versprechen eines Lebens nach dem Tod zweifeln lassen und somit ihren Glauben an Sinn und Wahrheit infrage stellen, bestärkt Diegos Überleben seinen Sohn Lucio gerade darin, sein zuvor niedergelegtes Priestergewand wieder anzulegen. ›Gott‹, so Lucio, sei nicht als abstrakte Transzendenz zu denken, sondern als Synonym des in sich göttlichen Lebens selbst, an welchem unsere Einzelseelen teilhätten. ⁸⁶ Auch Werke ohne explizit religiös-metaphysische Thematik, wie etwa Pirandellos berühmtes Theaterstück *Sei personaggi in cerca d'autore* oder *I giganti della montagna*, sein *Mito dell'arte*, handeln indirekt vom ›Mythos des Lebens‹, der ewig kreisenden Lebenskraft, obgleich nicht in den Bildern der belebten Natur, sondern in jenen der sich wandelnden, subjektiven Fiktionen, welche abwechselnd Realität gewinnen und als solche ausgelebt werden.

3.6 ›Humoristisches‹ Schreiben und die Zersetzung des Romans: Illusionsbrechung und Sprachskepsis zwischen Fiktion und Wirklichkeit

Bereits in *L'umorismo* weist Pirandello darauf hin, dass die ›humoristische‹ Lebensanschauung bzw. Denkweise einen eigenen Stil mit sich bringe, welcher den Regeln der konventionellen Rhetorik und ihrem Anspruch auf Logik, Ordnung und

85 Michael Rössner, *Pirandello Mythenstürzer*, S. 211–324, v.a. S. 276.

86 Luigi Pirandello (1928): *Lazzaro. Mito*, in: ders., *Maschere nude*, vol. secondo (Mailand: Mondadori 1958), 1159–1223.

Kohärenz zuwiderlaufe. »Humoristisches« Denken und Schreiben zergliedert nämlich jene Ordnung, welche uns die menschliche Vernunft vorgebe: »L'umorismo [...] *scompone, disordina, discorda*; quando, comunemente, l'arte in genere, com'era insegnata dalla scuola, dalla retorica, era sopra tutto *composizione* esteriore [...]«. ⁸⁷ Da der Humorist darum bemüht ist, die Scheinhaftigkeit und Konstruiertheit alles Menschlich-Vernünftigen bloßzulegen, muss ihm auch die Kunst als absichtliche Konstruktion von Schein verdächtig sein. Wie alle »costruzioni ideali o illusione« neige sie dazu, das fließende Leben in einem bestimmten Moment festzuhalten. ⁸⁸ Dennoch verwirft Pirandello in seiner Studie zum Phänomen *umorismo* nicht die Möglichkeit der künstlerischen Schöpfung. Seine Rede von der »opera umoristica« zeigt, dass er das »Humoristische« selbst als eine Form der Kunst konzipiert, deren Poetik sich jedoch grundsätzlich von jener des »gewöhnlichen« »Kunstwerks« unterscheidet. ⁸⁹ Der Grundüberzeugung entsprechend, dass dem Leben Kausalität, Ordnung und Kohärenz fremd seien, wird in der »humoristischen« Kunst auf eben diese Darstellungsmittel verzichtet. ⁹⁰ Wie bei Nietzsche ergibt sich somit auch bei Pirandello eine Verschränkung von Lebensanschauung und Ausdruck, Stil und Inhalt:

Vediamo adesso se, per la natural disposizione d'animo di quegli scrittori che si chiamano umoristi e per il particolar modo che essi hanno di intuire e di considerar gli uomini e la vita, questo stesso procedimento avviene nella concezione delle loro opere [...]. ⁹¹

Während der »poeta epico o drammatico« versuche, den Charakter seines Protagonisten oder »Helden« möglichst »kohärent« darzustellen, mache der Humorist, der weder im Leben noch in der Kunst an »Helden« glaube, das Gegenteil: »[...] egli scompone il carattere nei suoi elementi; e [...] si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze.« ⁹² Diese durch Pirandello in *L'umorismo* theoretisch erläuterte »humoristische Poetik« kennzeichnet natürlich Pirandellos eigenes literarisches Schaffen, welches durch Bühnen- und Erzählkunst hindurch danach strebt, die in Leben und Fiktion vorherrschenden Illusionen zu zerbrechen und die Dynamik des natürlichen Lebens nachzuzeichnen. Als Folge ergibt sich – wie bei Nietzsche – ein unrhetorischer, lebendiger Stil:

Perché l'umorismo ha sopra tutto bisogno d'intimità di stile, la quale fu sempre da noi ostacolata dalla preoccupazione della forma, da tutte quelle questioni retori-

87 Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 49

88 Ebd., S. 157.

89 Ebd., S. 126f.

90 Ebd., S. 157.

91 Ebd., S. 127.

92 Ebd., S. 158.

che che si fecero sempre da noi intorno alla lingua. L'umorismo ha bisogno del piú vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere sol quando la forma a volta a volta si crea.⁹³

Pirandello, der die Gattungen Drama und Roman beachtlichen Veränderungen unterziehen sollte, bedient sich in der Tat Darstellungstechniken, welche auch schon Nietzsches Schreiben charakterisierte. Gleich Nietzsche, problematisiert Pirandello in *Uno, nessuno e centomila* im Modus der Autoreflexivität die Möglichkeit eines vernünftigen, auf Kommunikation ausgerichteten Sprechens und Schreibens. Die jeweilige Zuordnung eines eindeutigen Sinns zu den an sich »leeren« Worthülsen sei, wie Pirandello seinen Protagonisten erkennen lässt, aufgrund der Vielzahl subjektiver Sichtweisen und Wertschätzungen kaum möglich. Die Folge seien Missverständnisse oder gegenseitiges Nichtverstehen (S. 1309 u. 1319). Dass dies über die Romangrenzen hinaus gelte, gibt Pirandello durch die simulierte Anrede des Ich-Erzählers an ein nicht näher bestimmtes *voi* zu bedenken. Der Leser wird dadurch aufgerufen, die Erfahrungen und Erkenntnisse des Protagonisten selbst unmittelbar nachzuvollziehen:

Io posso credere a tutto ciò che voi mi dite. Ci credo. Vi offro una sedia: sedete; e vediamo di metterci d'accordo. Dopo una buona oretta di conversazione, ci siamo intesi perfettamente. [...] Ma il guaio è che voi, caro, non saprete mai, né io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi mi dite. [...] Abbiamo creduto d'intenderci; non ci siamo intesi affatto. [...] Ma perché allora, santo Dio, seguitate a fare come se non si sapesse? [...] (S. 1309)

Ein Roman, der inhaltlich um die Nichtexistenz von Wahrheit, Objektivität und Kommunizierbarkeit kreist, entzieht sich – Nietzsches Schreiben hatte sich demselben Problem gestellt – der eigenen Grundlagen. Während der Roman üblicherweise von etwas berichtet oder etwas »erzählt« und somit »Wirklichkeiten« erschafft, betrachtet der »humoristische« Autor solche »Wirklichkeiten« mit Misstrauen. Dadurch zeigt sich die inhaltliche Ebene in *Uno nessuno e centomila*, wenn auch noch nicht, wie in poststrukturalistischen Werken völlig verdrängt, so doch bereits maßgeblich in Mitleidenschaft gezogen. Statt wie üblich Figuren und Handlungsabläufe zu *konstruieren*, d.h. beispielsweise eine durch bestimmte Eigenschaften gekennzeichnete Hauptfigur vor dem Hintergrund bestimmter Konflikte zu beleuchten, *de-konstruiert* der Roman seinen eigenen Gegenstand. Während sich die äußeren Ereignisse des Romans auf die vereinzelter Interaktionen des Protagonisten beschränken, besteht die eigentliche, innere Handlung in der Entwicklung des Ich-Erzählers, im Zuge derer er ausgerechnet seine eigene Auflösung annimmt. Noch immer vorhandene Beschreibungen und Schilderungen, so etwa in der Darstellung

93 Ebd., S. 53.

Marco di Dios und seiner Frau, werden dabei nicht selten durch den Erzähldiskurs reflektiert oder infrage gestellt, wobei unterstrichen wird, dass es sich ausdrücklich um subjektive Einschätzungen handle:

Marco di Dio e sua moglie Diamante [...] Ma con quale diritto ne parlo? con qual diritto do qui aspetto e voce ad altri fuori di me? [...] Li vedo da fuori, e naturalmente quali sono per me, cioè in una forma nella quale certo essi non si riconoscerebbero. [...] (S. 1332)⁹⁴

Zwischen Ernst und Selbstironie schwankend, vergewissert sich der den Leser ansprechende Ich-Erzähler angesichts der Subjektivität aller Wahrheit und der damit verbundenen Verständigungsproblematik immer wieder, ob man ihm auch folge, wobei er sich demonstrativ auf scheinbar unumstößliche, allgemein anerkannte Fakten und Begrifflichkeiten stützt:⁹⁵

Dico »azzurri«; anche voi dite »azzurri«, non è vero? D'accordo. E questo qua vicino, col bosco di castagni: castagni, no? vedete, vedete come c'intendiamo? [...] »verde« eh? per voi e per me »verde«: diciamo così, che c'intendiamo a meraviglia [...] (S. 1312)

Mi recai dapprima nello studio del notaro Stampa, in Via del Crocefisso, numero 24. [...] (eh, questi sono sicurissimi dati di fatto) [...] Ci stai ancora? Al numero 24? Lo conoscete tutti il notaro Stampa? Oh, e allora possiamo essere sicuri di non sbagliare. [...] (S. 1346).⁹⁶

Wie Nietzsche optiert Pirandello für ein Schreiben, welches die Spontaneität des Lebens nachzubilden versucht. Bei beiden Autoren lässt sich daher ein spielerischer, fließender Stil feststellen. Hatte bereits Nietzsche durch das beständige Eingehen auf ein fiktives Gegenüber den Effekt der Lebendigkeit erzielt, so simuliert auch Pirandello in *Uno, nessuno e centomila* eine Sprechsituation zwischen dem Ich-Erzähler Moscarda und einem *voi*, welches für den Durchschnittsleser zu stehen scheint und die Funktion einer Gegenposition zu Moscardas Lebensanschauung

94 Vgl. a. die Formulierung »Com'erano per me Marco di Dio e sua moglie Diamante«, wobei der Ich-Erzähler hinzufügt »Dico »erano«; ma forse sono in vita ancora.« (S. 1340); bzw. die Darstellung Quantorzos: »Guardai di traverso Quantorzo; mi parve pallidissimo. (Ma oh, badiamo, dico sempre quello mio; perché forse il Quantorzo di Dida, no; che seppure anche a Dida sarà parso che il suo impallidisse, avrà forse creduto per isdegno e non per paura, com'io del mio avrei potuto giurare.)« (S. 1375).

95 Der Ich-Erzähler gibt zu bedenken, dass im Grunde selbst »Fakten« unterschiedlich bewertet würden und daher im Grunde keine objektiven Wertmesser seien, s. S. 1335: »Dati di fatto, dite voi. E vorreste desumerne la mia realtà? Ma questi stessi dati che per sé non dicono nulla, credete che importino una valutazione uguale per tutti?«

96 Vgl. a. S. 1332 u. 1340.

erfüllt. Während letzterer als nietzscheanischer Skeptiker sich selbst und die Welt erbarmungslos in Zweifel zieht, vertritt der in der zweiten Person Plural Angesprochene – dessen Anrede in der Schwebe lässt, ob es sich um eine Person⁹⁷ oder die breite Masse der Anderen⁹⁸ handelt – den vernünftig-wissenschaftlichen Bürger. Ohne dass sich dieser selbst jemals zu Wort meldet, nimmt der Ich-Erzähler dessen kritische oder spöttische Einwände vorweg,⁹⁹ um sie im Voraus zu entkräften und ihm so seine auf Vernunft und Wirklichkeitssinn gründende Selbstsicherheit zu nehmen. Wie Nietzsche bindet Pirandello den Leser auf diese Weise in sein Schreiben ein und macht ihn zu einem Teil der Fiktion. Er ist dazu aufgefordert, wie der Romanheld sein alltägliches Leben zu hinterfragen, sich der Relativität von Wahrheit, Sprache und Sinn bewusst zu werden (vgl. S. 1307f, 1309 u. 1337f) und dabei nicht vor persönlichen oder sozialen Experimenten zurückzuschrecken:

E insomma, lo volete fare anche voi, sí o no, questo esperimento con me, una buona volta? dico, di penetrare lo scherzo spaventoso che sta sotto alla pacifica naturalezza delle relazioni quotidiane, di quelle che vi pajono le piú consuete e normali, e sotto la quieta apparenza della cosí detta realtà delle cose? (S. 1346f)

Sein Lachen (»voi avete voglia di ridere!«, S. 1321) würde vor diesem Hintergrund schnell verstummen (vgl. S. 1337f). Pirandello gelingt es dergestalt, wie auch in anderen Werken, sein Prinzip der Illusionsbrechung über die Textgrenze hinaus, bis in die Realität des Lesers hinein wirken zu lassen, welche sich so schließlich selbst als Fiktion entlarvt. Die Simulation mündlicher Rede dient Pirandello dabei auch zur Strukturierung seines Erzähldiskurses, wodurch sich ein fließender Stil ergibt. Ein Abschnitt trägt so etwa den Titel »E allora?«, woraufhin der Satz »Ve lo dico io« der ersten Zeile, eine Antwort einzuleiten scheint, – unterbrochen durch das erneute Eingehen auf den fiktiven Gesprächspartner »Dite di no? Guardate.« (S. 1304). Die noch äußerlich vorhandene Einteilung in Kapitel wird durch dieses Verfahren zunehmend untergraben, Kapitelüberschriften und die auf sie folgenden Abschnitte greifen vorherige Abschnitte gedanklich auf und führen sie fort,

97 S. z.B. S. 1309: »Ma il guaio è che voi, caro, non saprete mai [...]«; bzw. S. 1312: »Siete già sudato? Eh, bello grasso, voi [...]«.

98 S. z.B. S. 1291: »Signori, vuol dire che non capite come volevo esser solo. [...]« bzw. S. 1292: »Sì, cari miei, v'assicuro che è un bel modo d'esser soli, codesto!«

99 S. z.B. 1286: »Si vede, – voi dite, – che avevate molto tempo da perdere.«; S. 1291: »Ma perché non vi chiudevate in camera, magari con due turaccioli negli orecchi? Signori, vuol dire che non capite come volevo esser solo. [...]«; S. 1292: »Vi sembra già questo un primo segno di pazzia? Forse perché non riflettete bene.«; S. 1302: »Mi si può opporre: – Ma come mai non ti venne in mente, povero Moscarda, che a tutti gli altri avveniva come a te, di non vedersi vivere [...] ecc. ecc.? Rispondo: Mi venne in mente. Ma scusate, è proprio vero che sia venuto in mente anche a voi? [...]«; S. 1308: »Voi socchiudete gli occhi, vi stringete nelle spalle; sospirate: –Gusti! Perché vi pare che sia propriamente questione di gusti, o di opinioni, o d'abitudine; e non dubitate minimamente della realtà delle care cose [...]«.

so dass diese ineinander übergehen. Auf den letzten Satz »Vi dirò poi come e perché« des Kapitels »Fissazioni« folgt so ein Kapitel mit dem Titel »Anzi ve lo dico adesso«, welches einen Exkurs über die menschliche ›Baukunst‹ darstellt. Diese Thematik wird im nächsten Kapitel bereits in der Überschrift »Che c'entra la casa?« wieder aufgenommen (S. 1310f). Dass Pirandello wie Nietzsche das Schreiben als Spiegel des ›fließenden‹ Lebens konzipiert, das verdeutlicht die doppeldeutige Kapitelüberschrift »Non conclude«, welche inhaltlich sowohl für das Leben als auch für den Text steht (S. 1415). Paradoxerweise endet dadurch der Roman mit einem Kapitel, welches dessen Unendlichkeit oder Ewigkeit heraufbeschwört. In der Aufzählung der Naturelemente, mit denen Moscarda am Ende seines inneren Prozesses verschmilzt, erscheint daher nicht zufällig auch das ›Buch‹:

La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trèmulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. [...] (S. 1416)