

3. Luigi Pirandellos *Uno, nessuno e centomila* (1926) und die ›humoristische‹ Zersetzung der ›Monomythen‹ zugunsten des ›Polymythos‹ Natur

Dass Luigi Pirandello (1867-1936) im Jahre 1934 der Nobelpreis für Literatur »für seine kühne und sinnreiche Neuschöpfung von Drama und Bühnenkunst«¹ verliehen wurde, verschleiert auf den ersten Blick die Tatsache, dass Pirandellos Werk eine nicht unwesentliche Zahl von Erzähltexten, Novellen und Romanen umfasst, welche das, was den Kritikern in seiner Bühnenkunst inhaltlich und verfahrenstechnisch als ›kühn‹ und ›neu‹ erscheinen mochte, nicht minder auf narrativer Ebene vorführen. Bei genauerer Betrachtung erweisen sich äußere Gattungszuschreibungen in Pirandellos Werk als im Grunde unerheblich oder nebensächlich. Deutlich wird dies, wenn Erzähltexte, so etwa die Novelle *Il pipistrello*, nicht anders als Pirandellos meist selbstreferenzielle Bühnenwerke, die (durch unterschiedliche Faktoren behinderte) Aufführung eines Theaterstücks und die verschiedenen, fiktionalen und nicht-fiktionalen Interaktionen des Theaterensembles thematisieren, oder wenn über lange Passagen hinweg, Figuren-Dialoge wiedergegeben werden, welche sich umstandslos ins Medium des Dramas transformieren ließen. Umgekehrt weisen Pirandellos Theaterstücke immer wieder narrative Elemente auf, so dass dem Drama *Sei personaggi in cerca d'autore* z.B. ein langes Vorwort des autofiktionalen Autor-Ichs Pirandello vorangestellt ist, oder Regieanweisungen und Figurenreden häufig gleichsam in erzählerische Prosa und theoretische Erörterungen übergehen. Alle Werke Pirandellos lassen dabei eine Lebenskonzeption durchblicken, welche er 1908 in seiner theoretisch-philosophischen Schrift *L'umorismo*, ausgehend von der scheinbar oberflächlichen, sprachwissenschaftlich-stilistischen

1 Krzysztof Ruchniewicz/Marek Zybur: *Die höchste Ehrung, die einem Schriftsteller zuteil werden kann. Deutschsprachige Nobelpreisträger für Literatur* (Dresden: Neisse-Verlag 2007), S. 333. In italienischer Übersetzung »Per l'ardito ed ingegnoso rinnovamento dell'arte scenica e drammatica« (aus dem Schwedischen »För hans djärva och sinnrika nyskapelse av dramat och scenens konst«, 08.11.1934), s. Daniela Marcheschi (Hg.): *Allora di Svevia. Carducci, Deledda, Pirandello, Quasimodo, Montale, Fo. Le motivazioni del Premio Nobel per la Letteratura* (Parma: MUP 2007), S. 86.

Fragestellung nach der Etymologie und Definition des Wortes ›Humor‹ entwickelt. Erst seine späten Werke, die Theatertrilogie der *Miti* (*La nuova colonia*, *Lazzaro* und *I giganti della montagna*) der Jahre 1926 bis 1936, und der Roman *Uno, nessuno e centomila*, den Pirandello nach jahrelanger Überarbeitung 1926 veröffentlicht, führen diese Lebenskonzeption jedoch zu ihrer letzten Konsequenz und lassen bis dahin bereits merkliche Parallelen zwischen Pirandellos und Nietzsches Denken nun unzweideutig zutage treten. Trotz dieser Gemeinsamkeiten kann nicht sicher nachgewiesen werden, inwieweit Pirandello mit Nietzsches Philosophie vertraut war. Dass er sie doch gekannt haben muss, beweist, wie Michael Rössner gezeigt hat,² eine Erwähnung in einem Interview kurz vor seinem Tod. Dort heißt es aus Pirandellos Mund: »Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso, per nascondere. Sono finiti quei tempi. Io le scrollo, invece, per rivelarlo.«³ Der Nietzsche-Kenner wird bemerken, dass Pirandello hier wahrscheinlich auf folgende Stelle aus Nietzsches *Geburt der Tragödie* Bezug nimmt:

Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen. (GT 3, KSA 1, 35)

Während sich Pirandello mit seiner Äußerung von Nietzsches Antike-Bild, wenn nicht gar von Nietzsche selbst, abzugrenzen scheint – »Io le scrollo, invece [...]« (s.o.) – macht der Kontext der Textstelle, welche Pirandello aus dem Kopf zitiert, deutlich, dass Nietzsche die griechische »Traumgeburt der Olympischen« eben nicht, wie dies Pirandello andeutet, als Verstellung oder Unaufrichtigkeit gegenüber den tragisch-dionysischen Seiten des Lebens, sondern, wie er in der *Fröhlichen Wissenschaft* treffend formuliert, als Oberflächlichkeit »aus Tiefe«⁴ betrachtet, d.h. als Möglichkeit, aus der Tragik der Wahrheitsdestruktion oder – in Pirandellos Wortes – des *scrollare* wieder herauszufinden. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit Pirandello und Nietzsche lässt den in Pirandellos Nietzsche-Zitat impliziten Gegensatz somit schnell in sich zusammenstürzen und zeigt die grundsätzliche Übereinstimmung ihrer Denkweise. Dafür sprechen auch die Anfangskapitel von *L'umorismo*, in denen Pirandello, ohne Nietzsche oder die *Geburt der Tragödie* zu nennen, sich nun indirekt Nietzsches Argumentation anschließt und behauptet, nicht nur der moderne, sondern auch der antike Mensch habe die »profonda infelicità degli uomini« bzw. »il dolore« gekannt, und dies vielleicht in einer Art und Weise,

2 Michael Rössner, »Nietzsche und Pirandello. Parallelen und Differenzen zweier Denk-Charaktere«, S. 11.

3 Giovanni Cavicchioli, »Introduzione a Pirandello«, S. 22.

4 FW: Vorrede zur zweiten Ausgabe 4, KSA 3, 352: »Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu leben: dazu thut Noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe!«

welche die Frequenz des modernen Leidens durch »Intensität« kompensiert habe: »[...] soffriamo noi per questo veramente di più? No: perché questo accrescimento, se mai, è a scapito dell'intensità.«⁵ Auch in Pirandellos frühem Roman *Il fu Mattia Pascal* (1904), in welchem die grundlegenden Gedanken von *L'umorismo* bereits enthalten sind, erinnern bestimmte Passagen an Überlegungen Nietzsches, so etwa, wenn es um die Konsequenzen der kopernikanischen Wende für das menschliche Selbstverständnis geht:

Copernico, Copernico [...] ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni; [...] Storie di vermucci ormai, le nostre.⁶

In irgend einem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Thiere das Erkennen erfanden. (WL 1, KSA 1, 875)

Ach, der Glaube an seine Würde, Einzigkeit, Unersetzlichkeit in der Rangabfolge der Wesen ist dahin, – er ist Thier geworden, Thier ohne Gleichnis, [...] er, der in seinem früheren Glauben beinahe Gott [...] war...Seit Kopernikus scheint der Mensch auf eine schiefe Ebene gerathen [...]. (GM: Dritte Abhandlung 25, KSA 5, 404)

Geht man davon aus, dass diese Parallelen nicht zufällig sind und sich Pirandello mit Nietzsche tatsächlich schon vor der Niederschrift von *Il fu Mattia Pascal* (1904) und *L'umorismo* (1908) beschäftigt hatte, so gibt es für diese Hypothese zwei Möglichkeiten. Entweder Pirandello war mit Nietzsche über die ersten, seit 1898 existierenden italienischen Übersetzungen und die bereits vor diesem Zeitpunkt verbreiteten Nietzsche-Rezensionen und -Artikel⁷ in Berührung gekommen, oder er hatte ihn während seines Studienaufenthaltes in Bonn von 1889 bis 1891 – Nietzsche war bereits geistig umnachtet –, über Originalausgaben oder deutschsprachige Artikel und Vorlesungen kennengelernt. Monika Schmitz-Emans hat diesbezüglich darauf aufmerksam gemacht, dass in Bonn seit den Sechzigerjahren des 19. Jahrhunderts nicht nur Schopenhauer gelehrt wurde, sondern dass zur Zeit von Pirandellos Aufenthalt mehrere Vorlesungen stattfanden, die möglicherweise auch Nietzsches

-
- 5 Luigi Pirandello (1908): *L'umorismo*, in: *ders., Saggi, poesie, scritti vari* (Mailand: Mondadori 1960), S. 25–33, hier v.a. S. 32.
 - 6 Luigi Pirandello (1904): *Il fu Mattia Pascal*, in: *ders., Tutti i romanzi* (Mailand: Mondadori 1957), 268f.
 - 7 Domenico Fazio, »Nietzsche in Italien«, S. 304–309.

Philosophie einbezogen, so etwa im Wintersemester 1887/88 »Ueber den modernen Pessimismus in Philosophie und Dichtung«, oder im darauffolgenden Wintersemester zur »Geschichte der neueren Philosophie seit Kant«.⁸

Anhand der Analyse des 1926 veröffentlichten Romans *Uno, nessuno e centomila*, an welchem der Autor seit der Entstehung von *L'umorismo* arbeitete, soll nun gezeigt werden, wie Pirandello, direkt oder indirekt, Nietzsches gedanklichen Weg von der Destruktion der absoluten Wahrheiten hin zu einer naturmystischen Anschauung nachzeichnet.

3.1 Die Bewusstwerdung: Vitangelo Moscardas Körper und die Entdeckung der doppelten/unendlichen Wahrheit

Die Eingangsszene des Romans, mit welcher der tragische Konflikt des Protagonisten seinen Lauf nimmt, scheint unbedeutend bzw. banal: Vitangelo Moscarda steht vor dem Spiegel und untersucht seine Nase. Er verspüre, so erklärt er seiner Frau Dida, welche sich im selben Raum befindet, einen leichten Schmerz und wolle der Ursache nachgehen. Spöttisch, ohne auch nur im Geringsten die Folgen ihrer Bemerkung zu errahnen, entgegnet in diesem Moment die Ehefrau: »Credevo ti guardassi da che parte ti pende.« (S. 1285).⁹ Die Vorstellung, zeit seines Lebens niemals bemerkt zu haben, dass seine Nase schief sei, während ihn seine Umwelt »schiefnasig« wahrnehme, erschüttert den Protagonisten im Innersten. Seine Frau, die seine Verunsicherung nicht versteht und ihn auslacht, gibt ihm zu bedenken, dass auch er nicht makellos sei, und macht ihn auf weitere physische »Mängel« aufmerksam. Die scheinbar belanglose Episode steht am Anfang eines inneren Prozesses, im Laufe dessen der Protagonist schrittweise die Gesamtheit seines bisherigen Lebens infrage stellt. Zunächst ist es allein die unterschiedliche Wahrnehmung seines Körpers, welche ihm das Problem der Identität bewusst macht: »Per il momento pensai al corpo soltanto [...]« (S. 1288). Als ein Freund Moscarda die ihm durch seine Frau zugeschriebenen physischen Attribute bestätigt, und Moscarda seinem Freund umgekehrt äußerliche Merkmale enthüllt, von denen dieser nichts zu wissen schien, gelangt er zu der ersten Erkenntnis, dass sich der Einzelne selbst grundsätzlich anders wahrnehme als alle anderen ihn wahrnehmen:

8 Monika Schmitz-Emans: »Das gesplante Ich. Pirandellos Theorie des Subjekts und ihre Korrespondenzen zu philosophischen Konzeptionen Schopenhauers und Nietzsches«, in: *Pirandello-Studien. Akten des I. Paderborner Pirandello Symposiums*, hg. von Johannes Thomas (Paderborn [u.a.]: Schöningh 1984), S. 44.

9 Die in Klammern gesetzten Seitenzahlen beziehen sich auf folgende Ausgabe des Romans: Luigi Pirandello (1926): *Uno, nessuno e centomila*, in: ders., *Tutti i romanzi* (Mailand: Mondadori, 1957), 1283-1416.

[...] possibile? – non conoscevo bene neppure il mio stesso corpo, le cose mie che più intimamente m'appartenevano [...] Mi si fissò [...] il pensiero ch'io non ero per gli altri quel che finora, dentro di me, m'ero figurato d'essere. (S. 1287f)

Statt nach dieser Einsicht zu seiner ›Realität‹ zurückzukehren, ist es Moscarda unmöglich, die zugleich erschreckende und anziehende Vorstellung eines anderen, ihm bis dahin unbekannten Ichs zu vergessen. Häufig überkommt ihn nun das Bedürfnis, allein zu sein – abseits seiner Frau Dida und all jener, die ihn ihrem Fremdbild aussetzen, aber auch abseits von sich selbst. Und so versucht er, sobald seine Frau Dida das Haus verlässt, diesen Unbekannten vor dem Spiegel aufzuspüren, indem er sich vornimmt, sich wie einen Fremden zu beobachten:

Io volevo esser solo in un modo affatto insolito, nuovo. Tutt'al contrario di quel che pensate voi: cioè *senza me* e appunto *con un estraneo attorno*. (S. 1292)

Mit geschlossenen Augen vor dem Spiegel stehend, geht er zunächst von zwei Varianten seines Ichs aus – er, wie er sich selbst kenne, sein Inneres, und jenes Ich des Spiegelbildes als das Fremdbild der anderen: »Finché tengo gli occhi chiusi, siamo due: io qua e lui nello specchio« (S. 1297). Schnell begreift er dabei die Unmöglichkeit, sich selbst im Spiegel so zu sehen wie die anderen ihn sehen würden, denn jedes Mal, wenn er seine Augen öffnet, weicht das fremde Ich dem bekannten, und das lebende dem statischen:

Quando mi ponevo davanti a uno specchio, avveniva come un arresto in me; ogni spontaneità era finita, ogni mio gesto appariva a me stesso fittizio o rifatto. Io non potevo vedermi vivere. (S. 1293)

Die proleptische Andeutung des Ich-Erzählers, sein damaliger Glaube an die Existenz lediglich zweier Ichs – »uno solo per tutti, come uno solo credevo d'esser io per me« (S. 1294) – habe sich bald als Trugschluss erwiesen, bestätigt sich noch im *Libro Primo* des Romans, als er vor dem Spiegel verschiedenste Pantomimen vorführend, schließlich realisiert, dass die Deutung eines bestimmten Gesichtsausdrucks allein vom Betrachter abhängt und damit in unendlichen Varianten existiert:

L'espressione di quella mia rabbia, ad esempio, non sarebbe stata la stessa per uno che l'avrebbe temuta, per un altro disposto a scusarla, per un terzo disposto a riderne, e così via. (S. 1295)

In Übereinstimmung mit Nietzsches (später durch strukturalistische und poststrukturalistische Denker wiederholter) These, dass der ›Sinn‹ einer Sache dieser in der Natur niemals vorgängig sei, sondern ihr erst durch den menschlichen Intellekt nachträglich zugeordnet werde,¹⁰ lässt Pirandello seine Romanfigur schon am

10 Man erinnere sich beispielsweise an folgende Textstelle: »Was nur Werth hat in der jetzigen Welt, das hat ihn nicht an sich, seiner Natur nach, – die Natur ist immer werthlos: – sondern

Ende des ersten Großkapitels zur Einsicht gelangen, dass der menschliche Körper (die Analogie zum linguistischen Zeichenkörper drängt sich auf) immer erst durch den subjektiven Blick ›Identität‹ bzw. ›Realität‹ werde:

[...] che, come me lo prendevo io, questo mio corpo, per essere a volta a volta quale mi volevo e mi sentivo, così se lo poteva prendere qualunque altro per dargli una realtà a modo suo; [...] che infine quel corpo per se stesso era [...] niente e [...] nessuno [...]. (S. 1301)

Was zunächst auf körperliche Äußerlichkeiten beschränkt zu sein scheint, weitet Moscarda auf immer weitere Bereiche des Lebens aus: Schnell zeigt sich nicht nur, dass physische Zuschreibungen stets subjektiv konnotiert sind, sondern dass auch Gegenstände, Situationen und Zusammenhänge von jedem Einzelnen individuell und daher unterschiedlich beurteilt werden. Sukzessive wird der Protagonist so aus dem Zustand der sorglosen Passivität gerissen, in welchem er weder sich selbst noch sein Umfeld hinterfragte, und zum Bewusstsein der unendlichen Perspektiven und Wahrheiten geführt.

Dieses Bewusstsein bildete den Ausgangspunkt von Nietzsches Kritik am platonisch-christlichen Dogma. Es ließe sich daher behaupten, Nietzsches philosophische Infragestellung von Wahrheit erscheine in *Uno, nessuno e centomila* narrativiert in der Geschichte des Vitangelo Moscarda. Die den Protagonisten marternde »riflessione«, ¹¹ welche ihn die Grundfesten seiner Existenz anzweifeln lässt, findet dabei in Nietzsches Darstellung des skeptischen Geists ihre Entsprechung. Hatte auch Nietzsche von der Annahme Abstand genommen, ›Wahrheit‹ sei von Anfang an gegeben, unveränderlich und für alle gleich, erfährt Moscarda ›Wahrheit‹ als subjektives und höchst fragiles *Kon-strukt*, wobei er im ›Konstruieren‹ – wörtlich als das Errichten von konkreten oder abstrakten ›Realitäten‹ – ¹² einen typisch menschlichen Zug erkennt:

Ah, voi credete che si costruiscono soltanto le case? Io mi costruisco di continuo e vi costruisco, e voi fate altrettanto. E la costruzione dura finché non si sgretoli il materiale dei nostri sentimenti e finché duri il cemento della nostra volontà. (S. 1317)

dem hat man einen Werth einmal gegeben, geschenkt, und *wir* waren diese Gebenden und Schenkenden!« (FW: Viertes Buch 302, KSA 3, 540).

11 Die Rede ist etwa von »abissi di riflessioni e considerazioni che mi scavavano dentro e buche-ravano giù per torto e su per traverso lo spirito, come una tana di talpa« (S. 1286), s.a. S. 1288: »[...] il primo germe del male aveva cominciato a metter radice nel mio spirito e non potei consolarmi con questa riflessione.«

12 Wie Pirandello spricht Nietzsche metaphorisch vom ›Bauen‹ von Wahrheiten, Realitäten und Moralgesetzen, s. z.B. WL 1, KSA 1, 882: »Man darf hier den Menschen wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser das Aufthürmen eines unendlich complicirten [sic!] Begriffsdomes gelingt [...].«

Ein und derselbe Gegenstand werde so etwa von verschiedenen Betrachtern, je nach ihrer persönlichen Geschichte, ihrem Geschmack oder Charakter unterschiedlich, ja gegensätzlich bewertet (vgl. S. 1335f), und ein und derselbe Mensch, gezeichnet durch den Zeitpunkt und die Umstände seiner Geburt, seinen Namen, seine Geschichte und sein Äußeres (vgl. S. 1323-1327), erlange durch den Blick seiner Mitmenschen unterschiedliche Identitäten:

Conosco Tizio. Secondo la conoscenza che ne ho, gli dò una realtà: per me. Ma Tizio lo conoscete anche voi, e certo quello che conoscete voi non è quello stesso che conosco io, perché ciascuno di noi lo conosce a suo modo e gli dà a suo modo una realtà. [...] Il che vuol dire che Tizio è realmente uno con me, uno con voi, un altro con un terzo, un altro con un quarto e via dicendo, pur avendo l'illusione anche lui, anzi lui specialmente, d'esser uno per tutti. (S. 1333)

Während jeder Einzelne seine Wahrheit für *die* Wahrheit hält, da er ihren subjektiv-fiktiven Charakter ausblendet oder vergisst – Nietzsche hat auf diesen Irrtum immer wieder aufmerksam gemacht –¹³, existieren neben seiner eigenen, eine Vielzahl anderer, nicht minder ›realer‹ Wahrheiten. Für das sogenannte ›Individuum‹ bedeutet das, dass es sich in Wirklichkeit aus unzähligen Fremd- und Selbstzuschreibungen zusammensetzt.¹⁴ Wie Nietzsche zeigt Pirandello, dass die von außen eindringenden, starren Zuschreibungen im Betroffenen nicht selten Verärgerung und Leiden hervorrufen.¹⁵ Moscarda etwa erlebt die Fremdprojekti-

13 S. z.B. WL 1, KSA 1, 880f: »[...] die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind [...]« bzw. FW: Viertes Buch 301, KSA 3, 540: »Wir erst haben die Welt, die den Menschen Etwas angeht, geschaffen! – Gerade dieses Wissen aber fehlt uns, und wenn wir es einen Augenblick einmal erhaschen, so haben wir es im nächsten wieder vergessen [...]«.

14 Auch Nietzsche betont das Subjektiv-Fiktionale jeder scheinbaren ›Identität‹, s. z.B. JGB: Fünftes Hauptstück 192, KSA 5, 114: »[...] wir erdichten uns [...] und sind kaum dazu zu zwingen, nicht als »Erfinder« irgend einem Vorgange zuzuschauen. Dies Alles will sagen: wir sind von Grund aus, von Alters her – an's Lügen gewöhnt. [...] In einem lebhaften Gespräch sehe ich oftmals das Gesicht der Person, mit der ich rede, je nach dem Gedanken, den sie äussert, oder den ich bei ihr hervorgerufen glaube, so deutlich und feinbestimmt vor mir, dass dieser Grad von Deutlichkeit weit über die Kraft meines Sehvermögens hinausgeht: – die Feinheit des Muskelspiels und des Augen-Ausdrucks muss also von mir hinzugedichtet sein. Wahrscheinlich machte die Person ein ganz anderes Gesicht oder gar keins.«

15 Bei Nietzsche erscheint diese Überlegung meist eingebettet in eine allgemeine Kritik an Dogma und Metaphysik. Der ›freie Geist‹, der die Relativität aller Urteile und Wahrheiten erkannt hat, leidet unter den als künstlich empfundenen Normen und Gesetzen und der Unaufrichtigkeit und Scheinheiligkeit der modernen Gesellschaft, s. z.B. AC 38, KSA 6, 209: »Der Mensch von heute – ich ersticke an seinem unreinen Athem...«. An anderen Stellen veranschaulicht Nietzsche konkret, wie Werturteile den Einzelnen bestimmen bzw. bedrängen: »Was Andere von uns wissen. – Das, was wir von uns selber wissen und im Gedächtniss haben, ist für das Glück unseres Lebens nicht so entscheidend, wie man glaubt. Eines Tages stürzt

nen, denen er sich durch sein Umfeld ausgesetzt sieht, als »orribile sopraffazione« (S. 1350), denn nicht nur erkennt er sich in diesen nicht wieder,¹⁶ sondern er erlebt sie geradezu als Gewaltakt gegen seine Person. Als besonders erniedrigend empfindet er neben dem Ruf des Wucherers, den er als Bankierssohn in den Augen seiner Mitmenschen innehat, das verzerrte Bild, welches ihm seine Ehefrau Dida täglich vermittelt. Vergegenständlicht ist die dümmliche, gutmütige Version Moscardas, welche Dida für seine einzige Realität hält, mit welcher er sich selbst jedoch nicht identifizieren kann, in der Verniedlichung seines Vornamens Vitangelo zu »Gengé«¹⁷. Das Gefühl, von seiner Frau missverstanden zu werden, steigert sich dabei bis zur Eifersucht, denn Moscarda sieht ein, dass Dida nicht eigentlich ihn, sondern ihren »Gengé« liebt:

Ma sfido ch'ella conosceva quel suo Gengé più che non lo conoscessi io! Se l'era costruito lei! [...] Perché quel suo Gengé esisteva, mentre io per lei non esisteva affatto, non ero mai esistito. La realtà mia era per lei in quel suo Gengé ch'ella s'era foggiato, che aveva pensieri e sentimenti e gusti che non erano i miei [...]. [...] v'assicuro che difficilmente potrebbe immaginarsi una creatura più sciocca di questo caro Gengé di mia moglie Dida. [...] non ostanti i dispiaceri che le cagionava, le sciocchezze che diceva, Gengé era molto amato da mia moglie Dida [...] E io [...] cominciai a divenire terribilmente geloso [...] non di me stesso, signori, ma di uno che non ero io, di un imbecille che s'era cacciato tra me e mia moglie [...]. (S. 1317-1321)

Moscarda gelingt es nach dieser Einsicht nicht, zu seinem bisherigen Leben zurückzukehren. Der ihn von außen bedrängende, über ihn urteilende und ihn fest-schreibende Blick der anderen wird ihm zunehmend unerträglich: »[Moscarda zu seinem Hund] Vuoi sapere perché sia venuto a nascondersi qua? Eh, Bibì, perché la gente mi guarda. Ha questo vizio, la gente, e non se lo può levare. [...] Io non posso più vedermi guardato. [...]« (S. 1367). Die Handlung des Romans konzentriert sich daher auf die Destruktion der dem Protagonisten durch seine Mitmenschen aufoktroyierten Identitäten, durch welche sich dieser unvollständig und gewalt-sam eingegrenzt sieht. Nicht umsonst hat Michael Rössner die größte Gemeinsamkeit zwischen Nietzsche und Pirandello in ihrer »Erkenntniskritik« bzw. – Rössner nimmt Bezug auf Pirandellos Nietzsche-Zitat – »in der Aktion des scrollare«, ¹⁸ des

Das, was *Andere* von uns wissen (oder zu wissen meinen) über uns her – und jetzt erkennen wir, dass es das Mächtigere ist [...].«

16 S. z.B. S. 1317: »[...] che io non mi riconosco nella forma che mi date voi, né voi in quella che vi do io [...].«

17 S. Fußnote S. 1290: »Mia moglie, da Vitangelo che purtroppo è il mio nome, aveva tratto questo nomignolo, e mi chiamava così; non senza ragione, come si vedrà.«

18 Michael Rössner, »Nietzsche und Pirandello. Parallelen und Differenzen zweier Denk-Charaktere«, S. 12.

Umstoßens von Schein und der zugleich erschreckenden und anziehenden Entschleierung einer auf Ambivalenz und Widersprüchlichkeit beruhenden Welt festgestellt. Wie bei Nietzsche folgt jedoch auch auf Pirandello's Erkenntniskritik nicht unmittelbar ein Zustand der Gelöstheit, wenn sie auch zunächst von der als Lüge empfundenen Realität befreit. Die Einsicht in die Unbestimmbarkeit von ›Wahrheit‹ und ›Sinn‹, besonders jedoch in die Gespaltenheit, ja in die Nicht-Existenz des eigenen Ichs, führt wie bei Nietzsche zunächst zu neuem Leiden und lässt Pirandello's Figuren, so auch Moscarda, die ganze Tragik des Lebens spüren. So muss dieser bald begreifen, dass sich die Wahrnehmung seiner Mitmenschen nicht nur von seiner eigenen unterscheidet, sondern dass letztere selbst einem steten Wandel unterworfen ist. Moscarda folgert daraus, dass sich der Einzelne auch selbst gegenüber fremd sei, d.h. verschiedene Seelen in sich vereine, von denen zeitweise die eine, zeitweise die andere die Oberhand gewinne. Bewusst werde dem Menschen dies immer dann, wenn er sich beispielsweise in vergangenen Handlungen nicht wiedererkenne:

Quando avete agito così? Jeri, oggi, un minuto fa? E ora? Ah, ora voi stesso siete disposto ad ammettere che forse avreste agito altrimenti. [...] Riconoscete forse anche voi ora, che un minuto fa *voi eravate un altro*? Ma sí, ma sí, mio caro, pensateci bene: un minuto fa, prima che vi capitasse questo caso, voi eravate un altro; non solo, ma voi eravate anche cento altri, centomila altri. [...] Vedete piuttosto se vi sembra di poter essere così sicuro che di qui a domani sarete quel che assumete di essere oggi. (S. 1310)¹⁹

Nicht einmal sein eigenes Ich, das ihm in seiner Zerrissenheit entweder als »nessuno«²⁰ oder »centomila«²¹ erscheint, kann dem Protagonisten daher vor den Blicken seiner Mitmenschen einen sicheren Zufluchtsort bieten. Auch für sich, jenseits aller Fremdzuschreibungen, gelingt es ihm nicht, seine Identität klar zu bestimmen. Als besonders bitter zeigt sich ihm dabei die Einsicht, dass sein wechselndes Selbstbild wiederum durch die Projektionen gesteuert zu sein scheint, welche ihm die anderen von ihm vermitteln (bzw. welche er sich durch sie vermittelt *glaubt*), ja dass

19 Auffällig ist hier die Ähnlichkeit zu folgendem Gedanken Nietzsches: »Jetzt erscheint dir Etwas als Irrthum, das du ehemals als eine Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit geliebt hast: du stößt es von dir ab und wähnst, dass deine Vernunft darin einen Sieg erfochten habe. Aber vielleicht war jener Irrthum damals, als du noch ein Anderer warst – du bist immer ein Anderer –, dir ebenso nothwendig wie alle deine jetzigen »Wahrheiten« [...]. Dein neues Leben hat jene Meinung für dich getödtet, nicht deine Vernunft [...]« (FW: Viertes Buch 307, KSA 3, 544f).

20 S. z.B. S. 1372: »[...] l'orrore di vedere il proprio corpo per sé come quello di nessuno.«

21 S. z.B. S. 1294: »[...] la scoperta dei centomila Moscarda ch'io ero non solo per gli altri ma anche per me.«

somit das eigene Bewusstsein letztlich niemals für sich allein, sondern immer nur in Abhängigkeit von anderen existiert:

[...] dovetti riconoscere che nei miei occhi non c'era veramente una vista per me [...] e che dunque i miei occhi, per sé, fuori di questa vista degli altri, non avrebbero più saputo veramente quello che vedevano. [...] Ove la vista degli altri non ci soccorra a costituire comunque in noi la realtà di ciò che vediamo, i nostri occhi non sanno più quello che vedono; la nostra coscienza si smarrisce; perché questa che crediamo la cosa più intima nostra, la coscienza, vuol dire *gli altri in noi*; e non possiamo sentirci soli. (S. 1369f)

In dem Maße, wie der Protagonist realisiert, dass ›Wahrheit‹ in vielen gleichwertigen,²² jedoch inkompatiblen Varianten existiert, erschließt sich ihm die absolute Einsamkeit des Menschen:

[...] sí, dicevo »io«; ma a chi lo dicevo? e per chi? Ero solo. In tutto il mondo, solo. Per me stesso, solo. E nell'attimo del brivido, che ora mi faceva fremere alle radici i capelli, sentivo l'eternità e il gelo di questa infinita solitudine. (S. 1384)

Die Beobachtung seiner Ehe führt ihm dabei vor Augen, dass es auch zwischen nahestehenden Personen keine Kongruenz der Gefühle und Gedanken gibt. Für das gegenseitige Unverständnis macht er die Unzulänglichkeit der sprachlichen Zeichen verantwortlich:²³

Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé, sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto d'intenderci; non ci siamo intesi affatto. (S. 1309)

Als Ergebnis eines sprachlich bedingten Missverständnisses beschreibt Moscarda so etwa die Frisur seiner Frau, welche diese im Glauben, sie entspreche dem Geschmack ihres Mannes, unbeirrbar trägt, obwohl die Frisur, wie sich herausstellt,

22 Moscarda gesteht der ›Wahrheit‹ der anderen das gleiche Recht wie seiner eigenen zu, s. z.B. S. 1395: »Ma tutto ciò che di noi si può immaginare è realmente possibile, ancorché non sia vero per noi. Che per noi non sia vero, gli altri se ne ridono. È vero per loro. Tanto vero, che può anche capitare che gli altri [...] possono indurvi a riconoscere che più vera della vostra stessa realtà è quella che vi danno loro.«

23 Vgl. Nietzsches wiederholte, dem linguistischen Zeichenmodell vorgreifende These, dass die Zordnung eines Zeicheninhalts zu einem Zeichenkörper auf Konvention beruhe und daher Verschiebungen und Wandlungen unterworfen sei, welche Missverständnisse begünstigten, s. WL 1, KSA 1, 879. S. v.a. jedoch den bereits mehrfach zitierten Abschnitt JGB: Neuntes Hauptstück 268, KSA 5, 221: »Es genügt noch nicht, um sich einander zu verstehen, dass man die selben Worte gebraucht: man muss die selben Worte auch für die selbe Gattung innerer Erlebnisse gebrauchen, man muss zuletzt seine Erfahrung mit einander *gemein* haben.«

weder Moscarda noch ihr selbst gefällt: »[...] e si pettinava in quell'altro modo che piaceva né a lei né a me. Ma piaceva al suo Gengé; e lei si sacrificava.« (S. 1321). Dida meint außerdem, im Verhalten ihres Mannes, der selbst völlig ahnungslos und sich keiner Schuld bewusst ist, eine heimliche Liebe zu ihrer besten Freundin Anna Rosa zu erkennen, wohingegen Anna Rosas Verhalten gegenüber Moscarda, wiederum durch Didas Geständnis gelenkt wird.²⁴ Zunehmend enthüllt sich dem Protagonisten dabei die tragische Einsicht, dass sich selbst Liebespaare im Grunde fremd sind, denn Didas ›Gengé‹ erweist sich wie Moscardas ›Dida‹ jeweils als Trugbild:

Voi non lo avete mai provato, quest'orrore, lo so; perché avete sempre e soltanto stretto fra le braccia tutto il vostro mondo nella donna vostra, senza il minimo avvertimento ch'ella intanto si stringe in voi il suo, che è un altro [...] che gli occhi di lei, mentre voi la guardate, non vedono in voi, e come i vostri, le cose quali voi le vedete [...]. (S. 1365f)

Dies hat zur Folge, dass sich Dida tatsächlich von Moscarda abwendet, sobald er nicht mehr ihrem ›Gengé‹ entspricht. Und auch Moscarda erschrickt, als ihm Anna Rosa Seiten seiner Frau schildert, die ihm gänzlich fremd sind (S. 1397). Den Gedanken einer auf subjektiven Konstruktionen beruhenden ›Liebe‹ hatte Nietzsche in erstaunlicher Übereinstimmung mit Pirandello, in der Parabel »Wahrscheinlich und unwahrscheinlich« zum Ausdruck gebracht, in welcher sich ein Mann und eine Frau aus der Ferne anhimmeln und lieben, am Tag des lang ersehnten Zusammentreffens jedoch erkennen, dass sie sich in Illusionen gewiegt haben. Die Frau fasst in Worte, was sie nach einem Moment des »Stillschweigens« und »einiger Besinnung« realisieren:

Darauf hob die Frau an, mit erkälteter Stimme: »aber es ist ja ganz klar! wir sind Beide nicht Das, was wir geliebt haben! Wenn du Das bist, was du sagst und nicht mehr, so habe ich mich umsonst erniedrigt und dich geliebt; der Dämon verführte mich so wie dich.« (M: Viertes Buch 379, KSA 3, 247)

Der abschließende, den Titel der Parabel aufgreifende Appell an den Leser – »Diese sehr wahrscheinliche Geschichte kommt nie vor, – weshalb?« (ebd.) – deutet an, dass zwar jede menschliche Interaktion auf »perspektivischen Schätzungen«²⁵ beruhe, dass sich die Mehrzahl der Menschen dies jedoch nicht eingestehe und so

24 S. S. 1394f: »Perché Gengé, signori miei, quello stupidissimo Gengé di mia moglie Dida, cova, senza ch'io ne sapessi nulla, una bruciante simpatia per Anna Rosa. Se l'era messo in testa Dida. [...]«.

25 Nietzsche verwendet die Formulierung in *Jenseits von Gut und Böse*: »[...] es bestünde gar kein Leben, wenn nicht auf dem Grunde perspektivischer Schätzungen und Scheinbarkeiten; und wollte man [...] die ›scheinbare Welt‹ ganz abschaffen, [...] so bliebe mindestens dabei auch von eurer ›Wahrheit‹ nichts mehr übrig!« (JGB: Zweites Hauptstück 34, KSA 5, 53).

lebe, als ob es nur eine ›Wahrheit‹ gebe. Was Nietzsche als »unwahrscheinlich« bezeichnet, die Einsicht in die unbegrenzten Deutungsmöglichkeiten des Lebens, das nimmt in Pirandellos Figur Gestalt an. Didas Verhalten dagegen entspricht dem, was Nietzsche zufolge, im Alltag viel häufiger eintritt: Ohne jede Spur von Selbstzweifel glaubt sie ausschließlich an *ihre* Version der Wahrheit und schiebt alles, was von dieser ›Wahrheit‹ abweicht, schlichtweg auf den Wahnsinn und die Unvernunft ihrer Mitmenschen. Die Aporie einer zielführenden, zwischenmenschlichen Kommunikation führt sich der Protagonist während einer Unterredung mit seiner Frau und Quantorzo, einem Teilhaber der Bank seines Vaters, bildlich vor Augen, denn statt drei sich unterhaltende Personen, meint er neun bzw. acht – »visto che io – per me stesso – ormai non contavo più« (S. 1372) – vor sich zu sehen. Da jeder der drei, so der Ich-Erzähler, nämlich automatisch nicht nur ein subjektives Bild von sich selbst, sondern jeweils auch von seinen Gesprächspartnern in sich trage, ergebe die Multiplikation der drei Personen mit ihren jeweils drei vorhandenen Wirklichkeitsbildern die Zahl neun, abzüglich jedoch seiner eigenen Person, da er selbst nicht mehr beanspruche, ›jemand‹ zu sein (ebd.).

3.2 Logik, Gesellschaft, Form und Leiden

Ausgehend von der Entdeckung, dass Wahrheit in einer Vielzahl von Varianten existiert, lässt Pirandello seinen Protagonisten schon bald zu philosophischen Erörterungen zur Natur des Menschen im Allgemeinen übergehen, wodurch an Gedanken aus seiner Schrift *Lumorismo* (1908) und seinem frühen Roman *Il fu Mattia Pascal* (1904) angeknüpft wird. Kern von Pirandellos Wahrheitskritik, zu deren Sprachrohr Moscarda wird, ist wie bei Nietzsche die Überzeugung, dass ›Wahrheit‹ bzw. ›Sinn‹ in der Natur nicht vorhanden sei, sondern erst durch den Menschen geschaffen werde:

[...] induce a riflettere che la vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio [...].²⁶

Des Menschen Leiden sowie sein Bedürfnis nach Sinn und Geborgenheit führt Pirandello wie Nietzsche auf die menschliche Verstandestätigkeit zurück. Durch diese erweise sich der Mensch gegenüber der Tier- und Pflanzenwelt als ›krank‹: »[L'] uomo è una bestiolina piccola, sí, che ha però in sé qualche cosa che voi non avete« (S. 1311), spricht Moscarda zu den Bäumen.²⁷ Im Unterschied zu anderen

26 Luigi Pirandello, *Lumorismo*, S. 138.

27 Vgl. z.B. GM: Dritte Abhandlung 28, KSA 5, 411: »[...] so hatte der Mensch, das *Thier* Mensch bisher keinen Sinn. Sein Dasein auf Erden enthielt kein Ziel; ›wozu Mensch überhaupt?‹ –