

Menschen entspringende Kraft. Moscarda setzt den »Dio di dentro« einem »punto vivo« gleich, welcher sein Innerstes zusammenhält (z.B. S. 1399). Dieser »punto vivo« hatte ihn dazu bewogen, sich zu verteidigen, aufzubegehren und sich zur Wehr zu setzen, und lässt ihn nach der Zerstörung der »Monomythen« schließlich auch die Trauer und tragische Erkenntnis spüren. Besonders schmerzhaft empfindet Moscarda dabei die Trennung von seiner Frau, die er trotz aller vorhandenen Unstimmigkeiten und Verständnisschwierigkeiten als Teil dieses »punto vivo« in ihm liebt (S. 1383). Da, wie der erste große Teil der vorliegenden Arbeit zeigen konnte, auch Nietzsche das Leiden des Menschen eindringlich behandelt, und zwar sowohl als Ausgangspunkt als auch als Folge der Wahrheitsdestruktion,⁷⁶ soll hier davon ausgegangen werden, dass Nietzsche und Pirandello weniger »Differenzen« trennen, als sie Michael Rössner in seinem Vergleich der beiden »Denk-Charaktere« zu erkennen glaubt. Die Meinung, Nietzsches »Übermensch« lasse sich, im Unterschied zu Pirandellos Figuren, nicht auf eine eigentlich »authentische Rolle« zurückführen, denn er verwirkliche sich allein nach dem Wertmesser der höchsten »Macht« immer wieder aufs Neue, bzw. der »Überwindung« der »Herden-Moral« bei Nietzsche stehe das »Leid« des »authentischen Menschen« bei Pirandello gegenüber,⁷⁷ lässt außer Acht, dass Nietzsches gedanklicher Weg nicht nur wie jener Pirandellos aus dem Leid am Nihilismus der modernen Gesellschaft hervorgeht, sondern dass sich das »Übermenschliche« bei Nietzsche gerade dadurch auszeichnet, das Leiden zuzulassen, es jedoch zu überwinden und es schließlich in sein Gegenteil, das Glück, zu verkehren. Wenn auch Nietzsches Rhetorik immer wieder den Anschein der Härte vermittelt, lässt sich in seinem Denken jenseits aller Beteuerungen und »Masken«, wie in jenem Pirandellos, etwas zutiefst Menschliches erkennen.

3.4 Vitangelo Moscarda als tragikomischer Held

Hatte bereits Nietzsches Philosophie in Form der »Parodie« tragische und komisch-heitere Aspekte miteinander verknüpft, so beruht auch Pirandellos Konzept des »Humors« auf einer Verquickung von Komik und Tragik. Die durch die *riflessione* ausgelöste Erheiterung zeigt sich bei Pirandello aufgrund des zugleich einsetzenden *sentimento* als verhaltenes Lachen. Obgleich es in *Uno, nessuno e centomila* streng genommen Moscarda ist, der mithilfe seiner *riflessione* die vorherrschenden

nung« (EH: Morgenröthe 2, KSA 6, 330) den entscheidenden Wesenszug des mystischen »Übermenschen«.

76 Vgl. Textstellen, die sich mit dem »Schatten« und »Wanderer« befassen (s. z.B. FW: Viertes Buch 309, KSA 3, 545; Za IV: Der Schatten, KSA 4, 340f.) bzw. die Beteuerungen der Härte, mit denen der »Übermensch« sich und sein Leid immer wieder zu überwinden versucht.

77 Michael Rössner, »Nietzsche und Pirandello«, v.a. S. 16, 20 u. 22.

»Monomythen« als Lügen durchschaut, ist der Protagonist zu sehr persönlich involviert, als dass seine Einsichten in ihm Heiterkeit hervorrufen. Das »Humoristische« des Romans erschließt sich daher eher dem Leser, welcher den Kontrast zwischen Moscardas Verhalten (als Folge seiner philosophischen Erkenntnisse) und dem allgemeinen *bon sens* bzw. zwischen Moscardas tiefgründigen Überlegungen und deren praktisch-lebenswirklichen Konsequenzen erkennt. Moscarda selbst kann vor diesem Hintergrund als tragikomischer (Anti-)Held bezeichnet werden. Während seine Einsichten eigentlich tragischer Natur sind, gewinnen die Verhaltensweisen, welche diese in ihm auslösen, dem »Zuschauer«⁷⁸ nicht selten ein Schmunzeln ab. Komisch wirkt so etwa bereits der Anfang des Romans, als Moscardas Weltverständnis durch eine scheinbare Kleinigkeit, die Entdeckung eines körperlichen Mangels, ins Wanken gerät, woraufhin er beginnt, sein jeweiliges Gegenüber mit beharrlichen Fragen bezüglich seines Körpers zu bedrängen (vgl. S. 1287ff) bzw. vor dem Spiegel bizarre Experimente zu vollführen. Moscardas Erkenntnis der inneren Gespaltenheit des Subjekts wird zum Ausgangspunkt verschiedener absurder Situationen, so etwa als Moscarda seinem Spiegelbild, in welchem er sich während eines plötzlichen Niesanfalls für einen Moment als Fremden erhascht, »Gesundheit« zuruft (S. 1300), oder als ihn der Gedanke, dass die Liebe seiner Frau ausschließlich ihrem »Gengé« gilt, der im Grunde niemand anderer als er selbst ist, mit Eifersucht erfüllt (S. 1321). Dies erklärt auch, warum Moscarda das Gefühl befällt, sich selbst zu bestehen, als er sich Akten des Bankarchivs bemächtigt, welche ihm rechtmäßig zustehen (S. 1358f), und warum er mit den Worten »Eccoci qua!« den Raum betritt, wobei Dida und Quantorzo natürlich nicht verstehen, dass er sich mit seiner Äußerung nicht auf die Gesamtheit der anwesenden Personen, sondern auf die verschiedenen in ihm vereinten Persönlichkeiten bezieht (S. 1372). Den Effekt des Komischen erzielen auch um Objektivität bemühte Schilderungen des Ich-Erzählers, welcher angesichts der Einsicht in die Unbestimmbarkeit von Wahrheit und die Schwierigkeit der gegenseitigen Verständigung, an den wenigen, greifbaren Konstanten des Lebens, wie etwa bestimmten Begriffen, Orts- und Zeitangaben festzuhalten versucht: »Dico »azzurri«; anche voi dite »azzurri«, non è vero? D'accordo. [...] »verde« eh? per voi e per me »verde«: diciamo così, che c'intendiamo a meraviglia [...].« (S. 1312, vgl. a. S. 1332 u. 1346). Der absurde Kontrast zwischen Moscardas Lebensanschauung »jenseits von Gut und Böse« und der bürgerlich-rationalen Denkweise wird besonders deutlich in den Szenen, in denen Moscarda auf Notar Stampa und später auf den nicht näher benannten Richter trifft. Weder der Notar noch der Richter begreifen von der Warte ihres vernünftigen Lebens aus, was Moscarda mit seinen insistierenden Fragen und Anspielungen bezweckt. Während Moscarda beabsichtigt, seinem Gesprächspartner die gewohnte Sicherheit zu nehmen, erweckt sein Auftreten nach außen den Anschein des Wahnsinns,

78 Dies sowohl im Leser als auch in den übrigen Figuren.

so etwa, als Moscarda Stampa fragt, wie er ihn laufen sehe und daraufhin einen Monolog über Pferde hält (S. 1349f) oder als er den Richter immer wieder auf seine grüne Wolldecke aufmerksam macht (S. 1412f). Komisch wirkt schließlich auch das Ende des Romans, als Moscarda, der ehemalige Bankierssohn, im Armenkittel und in Holzschuhen – die Analogie zu Nietzsches Jesusdarstellung drängt sich auf – vor die ihn verlachende Menge tritt (S. 1415). Sein freiwilliger, materieller und affektiver Verzicht scheint dabei in keinem Verhältnis weder zu christlich-religiösen Motiven (wie die Menge annimmt), noch zu seinen philosophischen Überlegungen zu stehen. Dass das Heitere jedoch stets mit der Tragik der Wahrheitserkenntnis verbunden bleibt und daher nicht eigentlich ›Komik‹, sondern wenn überhaupt ›Humor‹ ist, das sollte der Leser, so der Ich-Erzähler, am eigenen Leib erfahren. Wie viele andere Male zielt der Roman auch hier darauf ab, den Leser der realen Lebenswirklichkeit in die Fiktion zu transponieren:

E sono contento che or ora, mentre stavate a leggere questo mio libretto col sorriso un po' canzonatorio che fin da principio ha accompagnato la vostra lettura, due visite, una dentro l'altra, siano venute improvvisamente a dimostrarvi quant'era sciocco quel vostro sorriso. (S. 1337f)

Trotz dieser grundsätzlichen Parallelen sind Pirandellos ›Humor‹ und Nietzsches Tragikomik nicht völlig identisch. Dass das heitere Element bzw. das ›Lachen‹ bei Nietzsche überschwänglicher ausfällt, findet seine Ursache wahrscheinlich in der Umkehr des pirandellianischen Humor-Konzepts. Während Pirandello das Heitere durch das Traurige getrübt sieht, somit das weinende Auge dem lachenden nachfolgt, betrachtet Nietzsche die »Heiterkeit« als den »Lohn für einen langen, tapferen, arbeitsamen und unterirdischen Ernst« (GM: Vorrede 7, KSA 5, 255), so dass das ›Lachen‹ schließlich über das Traurige triumphiert.

3.5 Lösung von der Form und dionysisches Verschmelzen mit der Natur

Nicht anders als Nietzsches Denken verharret auch jenes Pirandellos nicht in der auf den Verlust von Wahrheit und Sinn folgenden Tragik und Verzweiflung, sondern setzt dieser ein Sein entgegen, in welchem der existenzielle Schmerz von Formgebung und -auflösung (in Nietzsches Terminologie der Wechsel von ›Apollinischem‹ und ›Dionysischem‹) endgültig überwunden wird. *Uno, nessuno e centomila* greift dabei den bereits in *L'umorismo* herausgearbeiteten und an mythisch-vorsokratische Vorstellungen erinnernden Entwurf des rauschenden Lebensflusses erneut auf, welcher die Konstrukte des menschlichen Intellekts periodisch zuniche-