

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?‹ –

Lebewesen, erlange der Mensch aufgrund der »macchinetta infernale« seines Verstandes, welchen Pirandello meist »logica« nennt,²⁸ das Bewusstsein seiner eigenen Existenz: »A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta [...]«. ²⁹ Der rational begabte Mensch beginne, sich selbst und seine Umwelt zu hinterfragen, versuche, Erklärungen für das ihm Unbekannte zu finden, und schaffe sich auf diese Weise seine eigene, jedoch rein subjektiv-menschliche Welt. Den Prometheus-Mythos aufgreifend, nach welchem der Titan Prometheus der Menschheit die Wissenschaft schenkte, indem er den Göttern unter anderem das Feuer stahl,³⁰ setzt Pirandello den menschlichen Verstand der »favilla prometèa«, dem prometheischen Lichtfunken gleich. Dieser umgebe den Menschen zwar mit einem hellen »Lichtkreis«, mache jedoch auch dunkle, angsteinflößende »Schatten« sichtbar, welche die »Finsternis« des Unbewussten unbemerkt in sich eingeschlossen hatte:

Orbene, il sentimento che noi abbiamo della vita è appunto questa favilla prometèa favoleggiata. Essa ci fa vedere sperduti su la terra; essa proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se la favilla non fosse accesa in noi [...].³¹

Das »Licht« des Verstandes bringe somit – Nietzsche und Pirandello sind sich darin einig – zugleich die Furcht vor dem Unbekannten, Unbeherrschbaren (versinnbildlicht durch die »Schatten«) sowie das Gefühl der Machtlosigkeit und des Leidens mit sich. Um diesen »Schatten« möglichst entgegenzuwirken, errichte sich der Mensch eine künstliche Welt aus festen Wesenheiten, Richtlinien und Grenzen, und unterscheide zwischen Wahrheit und Lüge. Nietzsche und Pirandello haben auf sehr ähnliche Weise dem tragischen Konflikt zwischen dem menschlichen Bedürfnis nach Sinn und Ordnung und dem sinnfreien Lebensfluss der Natur Ausdruck verliehen. Beide Autoren betrachten das Einsetzen der Begrifflichkeit dabei als jenes einschneidende Ereignis, durch welches sich der Mensch von der Natur entfernte:

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 Begriffsdomes gelingt; freilich, um auf solchen Fundamenten Halt zu finden, muss es ein Bau, wie aus Spinnfäden sein, so

war eine Frage ohne Antwort; [...] er wusste sich selbst nicht zu rechtfertigen, zu erklären, zu bejahen, er litt am Probleme seines Sinns. Er litt auch sonst, er war in der Hauptsache ein krankhaftes Thier [...].«

28 Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 154.

29 Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, S. 397.

30 Grant, Michael/Hazel, John: »Prometheus«, in: dies., *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, übers. von Holger Fließbach (München: dtv 2001), S. 353.

31 Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 155.

zart, um von der Welle mit fortgetragen, so fest, um nicht von dem Winde auseinander geblasen zu werden. Als Baugenie erhebt sich solcher Maassen der Mensch weit über die Biene: diese baut aus Wachs, das sie aus der Natur zusammenholt, er aus dem weit zarteren Stoffe der Begriffe, die er erst aus sich fabriciren muss. (WL 1, KSA 1, 882)³²

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate [...] Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci.³³

Moscarda stellt der freien Natur, wie man sie noch auf dem »Land« (S. 1312) vorfindet, daher die »konstruierte« Welt des Menschen (»[il] mondo costruito«, S. 1313) gegenüber. Durch diese mache sich der Mensch die Natur sowohl konkret, durch die Nutzung von Rohstoffen, als auch abstrakt, durch die Einformung in Begriffe und Kategorien, zu eigen (S. 1310-1317). Wie in *L'umorismo* erscheint die Eigenschaft des beständigen Konstruierens und Formgebens dabei als menschlich-kognitives Muster, welches zuallererst im sprachlichen Zeichensystem erkennbar sei (der Protagonist gibt zu bedenken, dass Wörter wie »nuvola« oder »vento« in der Natur keinerlei Bedeutung hätten, S. 1313) und die Grundlage des Denkens bilde: »Possiamo conoscere soltanto quello a cui riusciamo a dar forma.« (S. 1316f). Nicht zuletzt gebe der Mensch auch sich selbst eine »Form«, an welcher er im Laufe seines Lebens trotz der gelegentlichen Einsicht in die Heterogenität seines Ichs³⁴ mehr oder weniger festhalte: »L'uomo piglia a materia anche se stesso, e si costruisce, sissignori, come una casa. Voi credete di conoscervi se non vi costruite in qualche modo?« (S. 1316). Pirandello geht dagegen, nicht anders als Nietzsche, davon aus, dass das menschliche Ich in Wirklichkeit das »bewegliche« »Gleichgewicht« eines inneren »Kampfes« verschiedener »Einzelseelen« darstelle, in dessen Verlauf einmal die eine, einmal die andere die Oberhand gewinne.³⁵ Auch die »Vernunft« selbst führt Pirandello, ähn-

32 Vgl. a. Za III: Von alten und neuen Tafeln 8, KSA 4, 252: »Wie? sagen die Tölpel, Alles wäre im Flusse? Balken und Geländer sind doch *über* dem Flusse!« »Über dem Flusse ist Alles fest, alle die Werthe der Dinge, die Brücken, Begriffe, alles »Gut« und »Böse«: das ist Alles *fest!*« [...]«

33 Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 151.

34 Vgl. ebd., S. 150: »E tante e tante cose, in certi momenti eccezionali, noi sorprendiamo in noi stessi, percezioni, ragionamenti, stati di coscienza, che son veramente oltre i limiti relativi della nostra esistenza normale e cosciente. [...] E appunto le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale. Come affermarla *una*, difatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili [...]«

35 Ebd., S. 150f. Auch Nietzsche spricht bezüglich des menschlichen Bewusstseins von einem »Kampf«, einem »Hin- und Wegtreiben«, einem »Aufwiegen und Niederdrücken von Ge-

lich wie Nietzsche, auf unbewusste, physiologische Wirkmechanismen, »impulsi affettivi« und »oscure tendenze« zurück.³⁶ Die Verstellung des Einzelnen spiegle sich dabei in jener der Gesellschaft, in ihren Geboten, Gebräuchen, Werten und Rollen. Bestimmte Ansichten, d.h. in Pirandellos Worten »Illusionen« oder »Lügen«, verfestigten sich hier auf Gruppenebene zu gültigen »Wahrheiten«.³⁷ Das soziale Leben beruhe daher – Pirandellos Formulierungen scheinen jene Nietzsches fast wörtlich aufzugreifen –³⁸ auf Lüge und Schein und komme einer unbewussten »Maskerade« bzw. einem »Schauspiel« gleich:

Eppure si mentisce psicologicamente come si mentisce socialmente. E il mentire a noi stessi [...], è un effetto del mentire sociale. [...] [E] come dominano nel mondo sociale la simulazione e la dissimulazione, tanto meno avvertite quanto più sono divenute abituali, così simuliamo e dissimuliamo con noi medesimi [...] E niente è vero! Vero il mare, sí, vera la montagna [...] ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: bello, buono, grazioso, generoso, infelice, ecc. ecc.³⁹

Vor diesem Hintergrund enthüllt sich auch der Titel von Pirandellos Dramensammlung »Maschere nude« und der Überbegriff »teatro nel teatro« für seine

wichttheilen.«: »[...] – und diess wäre der eigentliche »Kampf der Motive«: – etwas für uns völlig Unsichtbares und Unbewusstes.« (M: Zweites Buch 129, KSA 3, 119).

- 36 Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 149. Bei Nietzsche sei auf folgenden Abschnitt verwiesen: »[...] ebenso wenig ist »Bewusstsein« in irgend einem entscheidenden Sinne dem Instinktiven entgegengesetzt, – das meiste bewusste Denken eines Philosophen ist durch seine Instinkte heimlich geführt [...]. Auch hinter aller Logik und ihrer anscheinenden Selbstherrlichkeit der Bewegung stehen Werthschätzungen, deutlicher gesprochen, physiologische Forderungen zur Erhaltung einer bestimmten Art von Leben.« (JGB: Erstes Hauptstück 3, KSA 5, 17).

- 37 Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 146f.

- 38 S. z.B. FW: Viertes Buch 301, KSA 3, 540: »Diese von uns erfundene Dichtung wird fortwährend von den sogenannten practischen [sic!] Menschen (unsern Schauspielern wie gesagt) eingelernt, eingeübt, in Fleisch und Wirklichkeit, ja Alltäglichkeit übersetzt.«; s.a. FW: Fünftes Buch 352, ebd., 588: »[...] es scheint, wir Europäer können jener Maskerade durchaus nicht entbehren, die Kleidung heisst. Sollte aber die Verkleidung der »moralischen Menschen«, ihre Verhüllung unter moralische Formeln und Anstandsbegriffe [...] nicht seine ebenso guten Gründe haben?«; FW: Fünftes Buch 356, ebd., 595: »[...] fast alle Europäer verwechseln sich in einem vorgerückten Alter mit ihrer Rolle, sie selbst sind die Opfer ihres »guten Spiels« [...]«; WL 1, KSA 1, 876: »Im Menschen kommt diese Verstellungskunst auf ihren Gipfel: hier ist die Täuschung, das Schmeicheln, Lügen und Trügen [...], das Maskirtsein, die verhüllende Convention, das Bühnenspiel vor Anderen und vor sich selbst [...] so sehr die Regel und das Gesetz, dass fast nicht unbegreiflicher ist, als wie unter den Menschen ein ehrlicher und reiner Trieb zur Wahrheit aufkommen konnte.«

- 39 Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 148f u. S. 153.

berühmte Theater-Trilogie⁴⁰: Nicht nur auf der Bühne mit vorgehaltener Maske ›spiele‹ der Mensch, vielmehr entspreche das öffentliche Leben (ohne sichtbare Maske) selbst einem ›Rollenspiel‹. »Il teatro non può morire. Forma della vita stessa, tutti ne siamo attori; aboliti o abbandonati i teatri, il teatro seguirebbe nella vita, insopprimibile [...]«, so Pirandello auf einem Kongress, zwei Jahre vor seinem Tod.⁴¹ Das unbewusste, der Kunst und dem Leben gleichermaßen zugrunde liegende ›Rollenspiel‹ aufzudecken, wird Pirandello zum Ziel seines gesamten literarischen Schaffens. Seine Erzähltexte und Theaterstücke stellen daher meist metafiktionale Werke dar, welche selbstreflexiv ihre eigenen Grundlagen, so etwa ihre Konzeption, Inszenierung, Inhalte und Technik thematisieren und problematisieren. Pirandello gelingt es dadurch, die Wirklichkeitsillusion zu durchbrechen und die Fiktionalität bloßzulegen, welche nicht nur die Kunst als Spiegel der Wirklichkeit, sondern auch letztere selbst bestimme. Wie Nietzsche macht Pirandello dabei das Vergessen bzw. die Gewohnheit dafür verantwortlich, dass subjektive Wertschätzungen zur gesellschaftlichen Normalität und Regel würden.⁴² Der sicherheitsbedürftige Mensch – mit Nietzsches Worten der ›Herdenmensch‹⁴³ halte an dieser ›Normalität‹ getreu fest, ohne sie jemals infrage zu stellen. Moscarda, dessen nietzscheanische Skepsis oder ›riflessione‹ (S. 1286) ihn gerade an der Gewohnheit zweifeln lässt, fühlt sich unter seinen Zeitgenossen, »che vivevano ciechi e sicuri nella pienezza abituale dei loro sentimenti« (S. 1380), zunehmend als fremd, unverstanden, oder in Nietzsches Terminologie als ›Unzeitgemäßer‹. Die

40 Diese bestehend aus *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Questa sera si recita a soggetto* und *Ciascuno a suo modo*, vgl. Willi Hirdt: »Luigi Pirandello. Auf dem Weg zu einem neuen Theater«, in: ders., *Europas Weg in die Moderne* (Berlin [u.a.]: Bouvier 1991), S. 93.

41 Luigi Pirandello (1934): »Discorso d'apertura al convegno ›Volta‹ sul teatro drammatico« (08.10.1934), in: ders., *Saggi e interventi* (Mailand: Mondadori Meridiani 2006), S. 1437.

42 S. z.B. WL 1, KSA 1, 878: »Nur durch Vergesslichkeit kann der Mensch je dazu kommen zu wähen: er besitze eine Wahrheit [...]«; Pirandello weist darauf hin, dass unser Bewusstsein das Ergebnis eines stillschweigenden Übereinkommens zur »Art« des »Urteilens«, »Fühlens« und »Handelns« sei, s. Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 149.

43 Nietzsche beschreibt den ›Herdenmenschen‹ als einen schwachen, mittelmäßigen Menschen, der aus Sorge um das eigene Fortbestehen vorgegebene Richtlinien streng befolge, ohne diese jemals anzuzweifeln, s. dazu z.B. FW: Fünftes Buch 347, KSA 3, 581: »Die Gläubigen und ihr Bedürfniss nach Glauben. – Wie viel einer Glauben nöthig hat, um zu gedeihen, wie viel ›Festes‹, an dem er nicht gerüttelt haben will, weil er sich daran hält, – ist ein Gradmesser seiner Kraft (oder, deutlicher geredet, seiner Schwäche). [...]«; JGB: Fünftes Hauptstück 199, KSA 5, 120: »Auf der anderen Seite giebt sich heute der Heerdenmensch in Europa das Ansehn, als sei er die einzig erlaubte Art Mensch, und verherrlicht seine Eigenschaften, vermöge deren er zahm, verträglich und der Heerde nützlich ist, als die eigentlich menschlichen Tugenden: also Gemein Sinn, Wohlwollen, Rücksicht, Fleiss, Mässigkeit, Bescheidenheit, Nachsicht, Mitleiden.«; bzw. ebd. 201, ebd., 123: »[...] die billige, bescheidene, sich einordnende, gleichsetzende Gesinnung, das Mittelmaass der Begierden kommt zu moralischen Namen und Ehren.«

bizarren Verhaltensweisen, welche mit seinem inneren Geistesprozess einhergehen, stoßen unter seinen Mitmenschen, so vor allem bei Dida und den Teilhabern seiner Bank auf Unverständnis: »Non compresero, naturalmente, che cosa intendessi dire [...]« (S. 1372). Überzeugt von ihrem jeweiligen Standpunkt,⁴⁴ halten sie Moscardas Verhalten schlichtweg für Wahnsinn oder Dummheit. Teils kritisch-spöttisch, teils mit einem Anklang von Eifersucht,⁴⁵ verleiht der Ich-Erzähler immer wieder seiner Verwunderung über die unerschütterliche Selbstsicherheit seiner Mitmenschen Ausdruck:

[...] figuratevi in quale risata fragorosa mi veniva di prorompere nel vedermelo davanti serio serio, poverino, quel signor notaro Stampa, senza il minimo sospetto ch'io potessi per me non essere quale mi vedeva lui, e sicurissimo d'esser lui per me quello stesso che ogni giorno nell'annodarsi la cravattina nera davanti allo specchio si vedeva, con tutte le sue cose attorno. S. 1347)

Besonders sein Schwiegervater erweckt in seiner äußerlichen Stimmigkeit und Glätte bei Moscarda den Eindruck einer perfekten Schauspielpuppe, welche mit ihrer Rolle so sehr verwachsen scheint, dass sie ihr eigenes »Spielen« nicht mehr bewusst wahrnimmt: »[...] non poteva non fare una stranissima impressione, tanto pareva finto, ripeto: fantoccio da sarto e testa da vetrina di barbiere« (S. 1386). Fast beiläufig lässt Pirandello seine Figur den bei Nietzsche zentralen Gedanken aufgreifen, dass der Glaube an das vernünftige Ich, seine Urteils- und Entscheidungsmacht, durch jenen an Gott als Garanten für Sinn und Ordnung verbürgt sei:

Sapete invece su che poggia tutto? Ve lo dico io. Su una presunzione che Dio vi conservi sempre. La presunzione che la realtà, qual è per voi, debba essere e sia ugualmente per tutti gli altri. (S. 1304)

Trotz aller Kritik am metaphysisch-dogmatischen Denken kommen Pirandello und Nietzsche jedoch darin überein, dass der perspektivische Schein bzw. die »Lüge« für den Menschen lebensnotwendig sei. Pirandello begründet das »Bedürfnis nach gegenseitiger Täuschung« (»il bisogno del reciproco inganno«) mit der »lotta per la vita«, in welcher der Mensch seine »Schwäche« erkenne,⁴⁶ und Nietzsche erklärt den »Schein« und das »Perspektivische« zur Voraussetzung des Lebens (GT: Versuch

44 S. z.B. S. 1331: »Che dici? – ripeté lei [Dida], dalla solidità certa della sua vita [...]«.

45 Vgl. Nietzsche, der zwar den »Herdenmenschen« vom elitären Standpunkt des skeptischen Denkers kritisiert (z.B. JGB: Fünftes Hauptstück 203, KSA 5, 127), andererseits dieses Denken jedoch zu seinem größten Feind erklärt, s. z.B. Za II: Von den berühmten Weisen, KSA 4, 134: »Geist ist das Leben, das selber in's Leben schneidet: an der eignen Qual mehrt es sich das eigne Wissen, – wusstet ihr das schon?«

46 Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 148.

einer Selbstkritik 5, KSA 1, 18).⁴⁷ Den Zusammenhang zwischen Bewusstsein und dem Bedürfnis nach Schein hatte Pirandello nicht erst in *L'umorismo* hergestellt. Die Lichtmetapher für den menschlichen Intellekt sowie die damit verbundenen philosophischen Erörterungen erscheinen bereits in *Il fu Mattia Pascal*, in der sogenannten »laterninosofia«, der »Laternenphilosophie« des Signor Anselmo,⁴⁸ aus welcher in *L'umorismo* Abschnitte fast wörtlich übernommen werden. Anders als in *L'umorismo*, wo die Anfänge des Menschseins inhaltlich mit dem Prometheus-Mythos verknüpft werden, wird in *Il fu Mattia Pascal* der Verstand einer »kleinen Laterne« gleichgesetzt, welche jeder Einzelne in sich trage und welche die Art und Weise bestimme, wie er die Welt wahrnehme.⁴⁹ Sowohl in *L'umorismo* als auch in *Il fu Mattia Pascal* wird dabei der Tod schlicht als der »Hauch« (»il soffio«) beschrieben, welcher das »Licht« unseres Verstandes, seine Gedankenkonstruktionen und Ängste (versinnbildlicht durch die »Schatten« des »Lichts«) auslösche und uns schließlich mit der unbegrenzten »vita universale, eterna« verschmelzen ließe. Von dieser seien wir im Leben durch das Bewusstsein und das mit diesem einhergehende »sentimento di esilio« abgetrennt.⁵⁰ Hatte auch *L'umorismo* die illusorische Täuschung vorrangig als soziales Phänomen beschrieben, so zeigt sich in *Il fu Mattia Pascal* der soziale Aspekt in die »Laternenallegorie« integriert: Unter den vielfältigen möglichen Perspektiven – in Anselmos Darstellung versinnbildlicht durch verschiedenfarbige »Laternen« – herrsche zu bestimmten Zeiten eine »Farbe« in Bezug auf »Wahrheit«, »Tugend«, »Schönheit« etc. vor, welche sich in »periodi che son detti di transizione« in eine andere verwandle: »Il lume d'una idea comune è alimentato dal sentimento collettivo«.⁵¹ Nietzsche hatte die Durchsetzung und die Umkehr einer kollektiv gültigen Wertetafel auf den dem Leben inhärenten »Willen zur Macht« zurückgeführt, welcher sich und seine Werte und Wahrheiten immer wieder selbst überwinde und so jedes Mal durch einen neuen »Willen zur Macht« ersetzt werde.⁵² Übertragen auf Pirandellos »Laternenphilosophie«, entspricht der Übergang von einem kollektiven »Willen zur Macht« zum anderen, dem Wechsel der die individuellen »Laternen« dominierenden Farbe. Davon in besonderer Weise betroffen ist die Religion, welche als normatives Dogma und Praktik unter den

47 S.a. JGB: Zweites Hauptstück 34, KSA 5, 53; WL 1, KSA 1, 876: »Der Intellekt, als ein Mittel zur Erhaltung des Individuums, entfaltet seine Hauptkräfte in der Verstellung; denn diese ist das Mittel, durch das die schwächeren, weniger robusten Individuen sich erhalten [...]«.

48 Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, S. 397-401 (XIII. Kapitel des Romans unter dem Titel »Il lanternino«).

49 Ebd., S. 397.

50 Ebd., S. 399f; bzw. Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 155.

51 Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, S. 398.

52 S. z.B. GM: Zweite Abhandlung 12, KSA 5, 314: »Aber alle Zwecke, alle Nützlichkeiten sind nur Anzeichen davon, dass ein Wille zur Macht über etwas weniger Mächtiges Herr geworden ist und ihm von sich aus den Sinn einer Funktion aufgeprägt hat [...]«.

menschlichen ›Konstruktionen‹ eine außerordentliche Stellung einnimmt. Nietzsche hatte das religiöse Dogma so bereits als »Philosophen-Bauwerk« und »grossen Stil der Baukunst« (JGB: Vorrede, KSA 5, 11f) bezeichnet. Die Dogmatisierung des Gottesgefühls bringt Pirandello in *Uno, nessuno e centomila* im Begriff des »Dio di fuori« zum Ausdruck. Dieser bedürfe im Gegensatz zum »Dio di dentro« äußerlicher Manifestationen, wie eines Gotteshauses, einer Schrift, Schmuck oder öffentlicher Würdenträger:

Gli uomini, vedi? hanno bisogno di fabbricare una casa anche ai loro sentimenti. Non basta loro averli dentro, nel cuore, i sentimenti: se li vogliono vedere anche fuori, toccarli; e costruiscono loro una casa. (S. 1399)

Eine Vielzahl von Pirandellos Figuren, so auch Moscarda, empfinden die vorgeschriebenen Schemen, Konventionen und Werturteile als Zwang und Einengung, zumal sie sich selbst alles andere als einheitlich und konform wahrnehmen. In *L'umorismo* beschreibt Pirandello das Gefühl, sich in der vorgegebenen ›Form‹ nicht wiederzuerkennen. Der Einzelne erscheint zu vielschichtig, um lebenslänglich in der Form eines immer gleichen Körpers (»il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili«) oder einer immer gleichen sozialen Rolle zu verharren:

Vi sono anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di rappersersi, d'irrigidirsi in questa o in quella forma di personalità. Ma anche per quelle più quiete, che si sono adagate in una o in un'altra forma, la fusione è sempre possibile: il flusso della vita è in tutti.⁵³

Nicht zu übersehen ist hier der bei Nietzsche und Pirandello gleichermaßen zentrale Gedanke, dass das natürliche Leben nur in einem Zustand des steten Fließens und Werdens bestehe und in dem Moment absterbe, sobald das Fließen zum Stillstand gebracht werde: »E la vita non conclude. Non può concludere. Se domani conclude, è finita.« (S. 1335). Die Natur betrachtet Moscarda daher als jene rauschende Lebenskraft, welche die menschlichen ›Konstruktionen‹ immer wieder zum Einstürzen bringe, während der Mensch für sie Dauerhaftigkeit beanspruche: »Tropo spesso la natura si diverte a buttare all'aria tutte le nostre ingegnose costruzioni. Cicloni, terremoti...« (S. 1316). Erstarre das Leben in einer festen ›Form‹, komme es zum Tod: »Perché ogni forma è una morte«, heißt es in der Novelle *La carriola*.⁵⁴ Pirandellos Hauptinteresse gilt dabei natürlich dem Menschen selbst, dessen Lebendigkeit er mit dem Zwang der sozialen Rollen und Formen im Widerstreit sieht. Moscarda erlebt so z.B. bereits seinen Körper und Namen als zwanghafte Begrenzung seines Seins, welches er selbst als fließend und wandelbar

53 Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 152.

54 Luigi Pirandello (1917): »La carriola«: ders., *Novelle per un anno*, Bd. 2 (Mailand: Mondadori 1958), S. 718.

wahrnimmt.⁵⁵ Besonders sein Name erscheint ihm als ›tote‹ Form, unfähig, dem fließenden Leben in ihm Ausdruck zu verleihen:

Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. (S. 1415f)

In jenem bereits erwähnten Interview, in welchem Pirandello Nietzsche das einzige Mal explizit nennt, vertritt er, wobei er interessanterweise auf die Vorsokratiker Parmenides und Heraklit Bezug nimmt, die These, dass das Leben auf einer »duplice contraddittoria necessità« beruhe: »[...] essa deve consistere e nello stesso tempo, fluire«. Während das Leben einerseits nur auf der Grundlage fester Wesenheiten oder ›Formen‹ bestehe (Pirandello verweist auf Parmenides als »filosofo dell'ente immobile, dell'Uno«), dürfe sein Fließen und Werden – »il divenire« (Pirandello deutet auf Heraklit als »proclamatore della trasformazione, della instabilità, dell'eterno fluire« hin) – diesen Formen nicht zum Opfer fallen.⁵⁶ Wie Nietzsche dringt Pirandello daher auf ein Gleichgewicht zwischen ›Form‹ – Nietzsche würde vom ›Apollinischen‹ sprechen – und Lebensfluss, d.h. Werden und Wandel. In dem Moment, in dem der Einzelne die äußere ›Form‹ seines Lebens wie eine ›Hülle‹ vor sich sehe, so Pirandello, sei das Leben aus ihr gewichen und das Leben müsse, wolle es nicht durch die ›tote‹ Form erstickt werden, zu neuen ›Formen‹ übergehen.⁵⁷ Wer dagegen lebe – und Leben bedeute stets die Einbettung in die eine oder andere ›Form‹ –, der sehe sich nicht, sondern lebe:

Ma se possiamo vederla, questa forma, è segno che la nostra vita non è più in essa: perché se fosse, noi non la vedremmo: la vivremmo, questa forma, senza vederla, e morremmo ogni giorno di più in essa, che è già per sé una morte, senza conoscerla. Possiamo dunque vedere e conoscere soltanto ciò che di noi è morto. Conoscersi è morire.⁵⁸

55 S. z.B. S. 1323ff: »Il nome, sia: brutto fino alla crudeltà. Moscarda. [...] sempre c'erano per gli altri impliciti il mio nome e il mio corpo. [...] per quanto potesse parermi stupido e odioso essere bollato così per sempre e non potermi dare un altro nome, tanti altri a piacere, che s'accordassero a volta a volta col vario atteggiarsi de' miei sentimenti e delle mie azioni [...] Ma come quel corpo non me l'ero fatto io, come non me l'ero dato io quel nome, e nella vita ero stato messo da altri senza mia volontà; così, senza mia volontà, tant'altre cose m'erano venute sopra dentro, intorno, da altri [...]«

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

57 Der Übergang von einer Scheinrealität zur anderen entspricht bei Nietzsche dem sich selbst überwindenden ›Willen zur Macht‹, welcher das Leben der ›ewigen Wiederkehr des Gleichen‹ unterwirft.

58 Vgl. Luigi Pirandello, »La carriola«, S. 718; s.a. *Uno, nessuno e centomila*, S. 1406: »La vita si muove di continuo, e non può mai veramente vedere se stessa. [...] Quando uno vive, vive e non si vede.« Folglich betrachtet Moscarda das eigene, durch einen Spiegel oder eine Kamera reflektierte Spiegelbild als ›tote‹ Form, s. S. 1405f: »[Moscarda zu Anna Rosa] Perché bisogna

Die Diskrepanz zwischen Form und Leben hat Nietzsche ausgerechnet im Bild des »fertig« »gebauten« »Hauses« eingefangen. So schreibt er in *Jenseits von Gut und Böse*: »Wenn man sich sein Haus fertig gebaut hat, merkt man, unversehens Etwas [...], das man schlechterdings hätte wissen *müssen*, bevor man zu bauen – anfieng. Das ewige leidige ›Zu spät! Die Melancholie alles *Fertigen!*...« (JGB: Neuntes Hauptstück 277, KSA 5, 228f). Ähnlich wie bei Pirandello erscheint das ›Fertige‹, Vollendete oder Geordnete als das blasse, kränkliche Abbild des rauschenden, niemals stillstehenden Lebens. Nietzsche verdeutlicht dieses Missverhältnis am Beispiel von Sprache und Gedankenwelt:

[...] wir Verewiger der Dinge, welche sich schreiben *lassen*, was vermögen wir denn allein abzumalen? Ach, immer nur Das, was eben welk werden will und anfängt, sich zu verriecken! [...] Wir verewigen, was nicht mehr lange leben und fliegen kann, müde und mürbe Dinge allein! (ebd. 296, ebd., 239f)

Erst am Ende von *L'umorismo* schließt sich der Kreis, welcher mit Pirandellos einleitender Frage nach der Bedeutung des Wortes ›Humor‹ seinen Ausgang genommen hatte. Schon die ersten Seiten hatten durchblicken lassen, dass sich Pirandellos Begriffsverständnis von der geläufigen Bedeutung einer heiteren, scherzhaften Geisteshaltung unterscheiden werde.⁵⁹ Die etymologische Abstammung des Wortes *umorismo* von *umore* in der deutschen Bedeutung ›Feuchtigkeit‹ oder ›Flüssigkeit‹ setzt Pirandello dem ›Boden‹ oder der Vorbedingung des ›humoristischen‹ Denkens und Schreibens gleich: »L'opera d'arte è il germe che cadrà in questo terreno, e sorgerà, e si svilupperà nutrendosi dell'umore di esso [...]«. Zu dieser zählt Pirandello überraschenderweise »un'amara esperienza della vita«, »una innata« oder »ereditata malinconia« sowie einen bestimmten Grad an »Pessimismus« und »Skeptizismus«. ⁶⁰ Der Kern der ›humoristischen‹ Auffassung besteht dabei in der bereits erläuterten Einsicht, dass das natürliche Leben entgegen aller menschlichen Wünschbarkeit in sich keinen Sinn oder Zweck aufweise, dass daher alles, was uns als Sinn, Ziel, Wahrheit und Wert gelte, rein menschlichen Ursprungs sei. Anders als die meisten Menschen kennzeichne sich der Humorist durch einen ausgeprägten Skeptizismus, welcher ihn sich und die Welt beständig infrage stellen lasse. Wie Nietzsche, der sich im Zuge seiner Kritik an Ratio und Wissenschaft paradoxerweise selbst rational-wissenschaftlicher Mittel bedient, entwirft Pirandello den ›Humoristen‹ als einen Menschen, der die Produkte des Verstandes gerade mithilfe seiner skeptischen Verstandestätigkeit entlarvt. Anders ausgedrückt entspringt die ›humoristische‹ Kritik derselben inneren ›favilla prometèa‹ oder ›lanterna‹,

che lei fermi un attimo in sé la vita, per vedersi. Come davanti a una macchina fotografica. Lei s'atteggia. E atteggiarsi è come diventare statua per un momento.«

59 Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 20f.

60 Ebd., S. 17 u. S. 133-137.

welche die zu kritisierenden Illusionen primär erschafft. Pirandello kann Kopernikus, der das bis dahin gültige geozentrische Weltbild als Illusion bloßlegte, daher als einen der größten ›Humoristen‹ bezeichnen: »Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta«. ⁶¹ ›Humor‹ definiert Pirandello nun als das Zusammentreffen von »riflessione« und »sentimento«, welche in der »perplexità tra il pianto e il riso« ineinander verschlungen seien. Im Modus der »riflessione« nehme der ›Humorist in einem ersten Schritt einen Widerspruch zwischen der »vita reale« und einem bestimmten »ideale umano« wahr (»avvertimento del contrario«). Dieser bringe ihn zum Lachen. In einem weiteren jedoch gehe er diesem offensichtlichen Gegensatz auf den Grund und stoße dabei auf die Tragik des menschlichen Lebens. Ein plötzliches Gefühl des Mitleids durchfahre ihn und verwandle sein Lachen in ein verhaltenes Lächeln. Das »avvertimento del contrario« werde dadurch zum »sentimento del contrario«. Das ›humoristische‹ Schwanken zwischen Komik und Tragik veranschaulicht Pirandello am berühmten Beispiel der »vecchia signora«, welche sich auf unwürdige Weise wie ein junges Mädchen zurechtmacht:

[...] e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre [...] ecco che io non posso più riderne come prima [...] Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico. ⁶²

Zum Paradebeispiel eines ›Humoristen‹, der die Illusionen seiner Gesellschaft durchschaut und gegen die ›Lüge‹ aufbegehrt, lässt Pirandello in *Uno, nessuno e centomila*, wie sich nun zeigen wird, seine Romanfigur Moscarda werden.

3.3 Die Auflehnung gegen die ›Form‹ und ihre Zerstörung

Indirekt führt Pirandello in *Uno, nessuno e centomila* die möglichen Auswirkungen der nietzscheanischen Infragestellung von Wahrheit auf das soziale Leben vor. So sehr fühlt sich der Protagonist durch die auf ihn einwirkenden Fremdbilder bedrängt, dass er sich nicht allein mit der Erkenntnis der Relativität aller Wahrheit zufriedengeben kann. Die Borniertheit, mit welcher seine Umwelt die jeweils eigene Realität nicht nur für die einzig wahre hält, sondern diese ihrem jeweiligen Gegenüber gewaltsam aufzwingt, löst in ihm ein Gefühl von Wut und Aggression aus:

⁶¹ Ebd., S. 156.

⁶² Ebd., S. 123-127, v.a. S. 127.