

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 ›Apolinischem‹ 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 zunicht-

temache.⁷⁹ Schon zu Beginn des Romans lädt Moscarda den Leser dazu ein, dem »mondo costruito« zu entfliehen und in die Natur hinauszufahren (S. 1312f). Wie Nietzsche geht Pirandello davon aus, dass die menschliche Verstandestätigkeit auf künstlichen Begrenzungen und Gegensätzen beruhe⁸⁰ und daher die unbegrenzte kosmische »vita universale, eterna« nur in Ausschnitten wiedergebe. Mit dem Tod und dem Erlöschen des menschlichen Bewusstseins würde der Mensch, so Pirandello in *L'umorismo*, mit eben dieser »vita universale, eterna« eins werden, welche ihn bereits während seines Lebens umgebe, ohne dass er sich ihrer gewahr werde.⁸¹ *Uno, nessuno e centomila* beschreibt das Wonnegefühl, welches den Menschen befällt, sobald es ihm, wenn auch nur für Augenblicke, gelingt, sich inmitten der Natur dem Vergessen aller Konstrukte und Zeitkategorien hinzugeben und so Teil der »fließenden« Natur zu werden:

Vi sentite sciogliere, vi abbandonate. [...] Ah, non aver piú coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta! Non ricordarsi piú neanche del proprio nome! Sdrajati qua sull'erba, con le mani intrecciate alla nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole [...] udire il vento che fa lassú, tra i castagni del bosco, come un fragor di mare. Nuvole e vento. (S. 1313)

Ohne wie in dem bereits zitierten Interview vorsokratische Lehren zu nennen, evokiert Pirandello an dieser Stelle die milesisch-heraklitesche Vorstellung des zyklischen Durchlaufens der Aggregatzustände von Wasser, welches zum Symbol des kosmischen Lebensflusses schlechthin wird: »[...] voi potete, cari miei, pensare anche alla vicenda dell'acqua [...] che divien nuvola per divenir poi acqua di nuovo [...]« (S. 1314). Als Moscarda in die Archive der Bank eindringt, fühlt er sich durch die plötzliche Eingebung eines Erinnerungsbildes aus seiner Kindheit bestärkt:

[...] udivo come da una infinita lontananza, nel vento che doveva essersi levato fuori, il lamentoso chiocciare d'una gallina che aveva fatto l'uovo, e che quel chioccolío mi richiamò a una mia campagna, dove non ero piú stato fin dall'infanzia [...] (S. 1359)

Die freie Natur wird hier zum Gegenmodell der konstruierten Welt der »Formen«, welcher Moscarda zu entfliehen bestrebt ist. Jenseits aller Vernunft erwacht in ihm ein naturwüchsiges Prinzip des Lebens, »il punto vivo«, welches ihn gegen jede

79 S. Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 151: »La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi [...]. Ma dentro di noi stessi [...] il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo [...]. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente [...]«. S.a. *Uno, nessuno e centomila*, S. 1316: »Troppo spesso la natura si diverte a buttare all'aria tutte le nostre ingegnose costruzioni.«

80 Nietzsche definierte die platonisch-christliche Metaphysik als das »Denken in Gegensätzen«.

81 Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 155f.

Art von Begrenzung und Unterordnung aufbegehren lässt. Pirandello entwirft in *Uno, nessuno e centomila* einen Naturmythos, welcher sich – um in Marquards Begrifflichkeiten zu sprechen – von den ›monomythischen‹ Dogmen und Wahrheiten abgrenzt und stattdessen auf Pluralität und Wandel beruht. Dieser ›Polymythos‹ als die eigentlich mythische Denkweise entspricht Nietzsches apollinisch-dionysischem Lebenskreislauf, welcher in der ›ewigen Wiederkehr des Gleichen‹ resultiert. Ähnlich Nietzsches ›ewiger Wiederkehr‹ präsentiert sich Pirandellos ›Polymythos‹ als eine gleichsam mystische Ontologie. Das ›Metaphysische‹ dieser Ontologie wird dabei in Pirandellos Neologismus des »Dio di dentro« deutlich, welcher als das »innere« »Gottesgefühl« mit dem »punto vivo« jedes Einzelnen identifiziert wird (S. 1399). Wie bei Nietzsche erscheint ›Gott‹ somit nicht als eine dem Sein transzendente und unabhängige Größe, sondern als ein alles lebendige Sein durchflutendes göttliches Prinzip. Nicht nur die ›fließende‹ Natur als die »vita [che] si muove di continuo« (S. 1406) ist daher ›göttlich‹, sondern auch der sich in einem Akt der Selbstbesinnung als Teil der Natur fühlende Einzelmensch: »Quel punto vivo che s'era sentito ferire in me [...] era Dio senza alcun dubbio: Dio che s'era sentito ferire in me [...]« (S. 1399). Dieser ›Gott‹ in Moscarda erweist sich als »nemico di tutte le costruzioni« (S. 1402) und strebt stattdessen nach Freiheit und Bewegung. Er ist der ›Gott‹ des nietzscheanischen ›Zusammenfalls aller Gegensätze‹, welchen zuerst Nikolaus von Kues gelehrt hatte. Am Ende gelingt es Moscarda nicht nur, sich von allen äußeren Formen seines bisherigen Lebens zu lösen, sondern auf Dauer eine Daseinsform zu finden, die es ihm erlaubt, ganz mit dem Naturkreislauf zu verschmelzen. Immer mehr gewinnt Moscarda dabei Züge des in sich ruhenden ›jesuanischen Übermenschen‹, welcher alles Leid überwunden hat und sich und die Welt im Zustand eines zeitenthobenen Glücks erlebt. Mit einer grünen Wolldecke auf den Knien, über welche er sanft streicht, den Blick aus dem Fenster gerichtet, wobei er ihn über das Blau des Himmels und die weiten Felder schweifen lässt, überfällt Moscarda das Gefühl, selbst ein Teil der Natur zu werden und dabei alle Gedanken und Erinnerungen hinter sich zu lassen (S. 1412). Als ihn in diesem Zustand der Richter überrascht und ihm Fragen zu seiner Lebensanschauung stellt, gibt ihm Moscarda leicht spöttisch zu bedenken, er tue, um sein Amt und sein auf künstlichen »Grenzen« und »Dämmen« beruhendes Leben nicht zu gefährden, gut daran, sich vor dieser Anschauung zu hüten. Jene ›Grenzen‹ und ›Dämme‹ könnten nämlich einbrechen und alles mit sich reißen,⁸² dies wisse er selbst aus Erfahrung:

- 82 »È bene che lei si turi gli orecchi per non udire il terribile fragore d'una certa rapina sotto gli argini, oltre i limiti che lei, da buon giudice, s'è tracciati e imposti per comporre la sua scrupolissima coscienza. Possono crollare, sa? in un momento di tempesta [...]« (S. 1412); vgl. dazu Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 151f.

Io lo so. Tutto sommerso, per me, signor giudice! Mi ci sono buttato e ora ci nuoto, ci nuoto. E sono, se sapesse, già tanto lontano! Quasi non la vedo piú. Si stia bene, signor giudice, si stia bene! (S. 1413)

Während der entgeisterte Richter natürlich nicht im Geringsten versteht, wovon Moscarda spricht, beschreibt Moscardas Bild des ›in der Flut Schwimmenden‹ sein persönliches Befinden nach dem Verlust aller Wahrheiten und Sicherheiten. Statt in der ›Flut‹ des reißenden Lebens unterzugehen, d.h. sich der Verzweiflung hinzugeben, nimmt er dieses an und verschmilzt mit ihm. In diesem Sinne lässt sich auch das Ende des Romans verstehen: Moscarda fristet seine Tage, aller materiellen Dinge, Erinnerungen, wie auch seines Namens entblößt, unter den Armen des Armenhauses. Der Protagonist erlebt dies jedoch nicht als Bürde, vielmehr kann sein geplagter Geist erst jetzt zur Ruhe kommen. Inmitten der Natur, in der das Armenhaus gelegen ist, frei von allen äußeren und inneren ›Formen‹ und Zwängen des Verstandes, findet er schließlich seine Erlösung und sein Glück: Die rastlose Suche nach seinem Ich und das damit verbundene Leiden hat Moscarda endgültig überwunden, wie Nietzsches ›jesuanischer Übermensch‹ lebt er von nun an in einem Zustand der permanenten, dionysischen Fusion⁸³ und erfährt sein Dasein als ständiges Sterben und Wiedergeborenwerden, ohne dauerhaft eine Form oder Identität anzunehmen. Ein solches Leben setzt, wie Nietzsche dies besonders im Hinblick auf Jesus Christus als den idealen ›Übermenschen‹, bemerkt hat, die Aufhebung aller Gegensätze und das Vergessen als das Auslöschen aller rationalen Gedankenkonstrukte⁸⁴ voraus. Selbst Leben und Tod erscheinen demnach nicht mehr als Gegensätze, sondern als die zwei, sich bedingenden Facetten des ewigen, kosmischen Seins:

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 [...]. Tutto fuori, vagabondo. [...] Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni. [...] Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho piú questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non piú in me, ma in ogni cosa fuori. (S. 1416)

Die Kirchenglocken als Residuum des christlichen Dogmas, welche Moscarda, weitab von der Stadt, von ferne vernimmt, scheinen ihm nun im Zusammenhang

83 Wie Nietzsches ›Übermensch‹ hat Moscarda die dionysischen »Leiden der Individuation« (GT 10, KSA 1, 72) überwunden und erlebt das »Zerbrechen des principii individuationis« als nahezu »wonnevoll« (GT 1, ebd., 28).

84 Zur Bedeutung des ›Vergessens‹ bei Nietzsche, vgl. UB II 1, KSA 1, 250; bzw. GM: Zweite Abhandlung 1, KSA 5, 291f.

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.