

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.

»Ma sí! è qui tutto,« pensavo, »in questa sopraffazione. Ciascuno vuole imporre agli altri quel mondo che ha dentro, come se fosse fuori, e che tutti debbano vederlo a suo modo, e che gli altri non possano esservi se non come li vede lui.« (S. 1354)

Obgleich sich Moscarda, wie die meisten Figuren Pirandellos, im Laufe seiner Reflexionen zunehmend als gespalten und »nessuno« (z.B. S. 1320) fühlt, regt sich jenseits aller Rollen und Persönlichkeiten etwas in seinem Inneren – »il punto vivo« –, das trotz der eigenen Zerrissenheit den festen Willen in ihm wachruft, gegen den sozialen Zwang, dem er sich ausgesetzt sieht, zu rebellieren (S. 1378f).⁶³ »[U]n impeto di feroce ribellione« lässt ihn den Plan fassen, zunächst die jeweiligen auf ihn projizierten Fremdbilder seiner Mitmenschen zu erkennen, und sie dann »a uno a uno« zu »zerstören«, indem er sich als das Gegenteil von dem zeigen wolle, was der jeweils andere in ihm sehe (S. 1323, vgl. S. 1301). In *L'umorismo* hatte Pirandello das Verhältnis von »sentimento« und »riflessione« mit jenem von »Körper« und »Schatten« verglichen: Wie der »Schatten« dem »Körper«, so folge die »riflessione« Schritt für Schritt dem »sentimento«. Der »Schatten« steht hier nicht nur für die Relativität und Infragestellung des menschlichen Wissens, sondern allgemein für alles, was das menschliche Selbstverständnis und das damit verbundene Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit bedroht. Er stellt damit das Hauptaugenmerk des »Humoristen« dar: »[L']umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo [...] Quanto valga un'ombra l'umorista sa bene [...]«.⁶⁴ Das Bild des »Schattens« wird in *Uno, nessuno e centomila* aufgegriffen, wenn sich Moscarda von einer Vielzahl von »Schatten« verfolgt sieht – »quelle centomila ombre che mi rappresentavano in centomila modi« – und er den Plan fasst, diese ihm fremden »Schatten« seiner selbst zu zerstören (S. 1345). Nicht jedoch, um zu seinem etwaigen »Ich« zurückzukehren – darüber ist Moscarda längst hinaus –, sondern um die jeweilige Sichtweise seiner Mitmenschen als begrenzt und engstirnig zu enttarnen und sich selbst vom Zwang der Fremdzuschreibungen zu befreien (vgl. ebd.). Seinen Mitmenschen und deren starren Formen steht Moscarda zunehmend mit einem Gefühl von Ekel und Widerwillen gegenüber, welches sich in regelrechten Ausbrüchen des Wahnsinns oder der Gewalt entlädt. Immer wieder versucht er, die Realität seiner Mitmenschen durch auffällige Verhaltensweisen und Fragen ins Wanken zu bringen. Vor seinem Notar kann er sich gerade noch zurückhalten, Grimassen zu schneiden oder ihm die Zunge herauszustrecken, während er ihn durch insistierende Fragen bezüglich eines im Raum befindlichen Kanarienvogels bereits sichtlich verunsichert (S. 1347f). Ein Blick (»due occhi«), ein »Wort« oder

63 Pirandello gehe, so Michael Rössner, von einer jenseits aller Masken im Innersten des Menschen vorhandenen Persönlichkeitsschicht aus, welche unter den ihr auferlegten Masken leide und gegen sie rebelliere, s. Michael Rössner, »Nietzsche und Pirandello«, S. 15f.

64 Luigi Pirandello, *L'umorismo*, S. 160.

ein »Tonfall« genüge, so Moscarda, um seinem Gegenüber die Sicherheit zu nehmen und ihm vor Augen zu führen, dass er mit seiner Sicht- und Handlungsweise vielleicht allein sei (S. 1373). Wie häufig im Werk Pirandellos fungiert auch in *Uno, nessuno e centomila* der Wahnsinn als »Evasionsmöglichkeit« aus der als zwanghaft empfundenen »objektiven« Welt und Wirklichkeit.⁶⁵ Moscarda, dessen Verhalten nach außen tatsächlich Züge des Wahnsinns erkennen lässt, weist Firbo, den Teilhaber der Bank, als dieser ihn »pazzo« nennt (S. 1353), mit scharfen Ton zurecht, er und der Rest der Welt sollte vor den »sogenannten Verrückten«, so etwa Firbos psychisch kranker Frau, auf den Knien liegen, statt sich in überheblicher Weise von ihnen abzugrenzen: »[D]avanti a tua moglie, capisci? dovresti star così! E io, e lui, e tutti quanti, davanti ai così detti pazzi, così!« (S. 1355). Eine ähnlich positive Wertung des Attributs »pazzo« findet sich gegen Ende des Romans, als Moscarda im Gespräch mit Bischof Partanna, vom Fenster aus sehnsüchtig zu einem Mann hinübersieht, der gleich einem »Verrückten«, mit einer roten Decke über dem Rücken an einer Brüstung steht und offensichtlich im Glauben zu fliegen, sich vom Wind peitschen lässt. Auf die Bemerkung des Bischofs »Ah, sí: è un povero pazzo che sta lí«, kann Moscarda gerade noch ein »Quel pazzo che vuol volare sono io« unterdrücken, während ihm wenig später, als der Bischof noch einmal das Verhalten des Mannes kommentiert, ein »Come me« entschlüpft (S. 1402). Wie in anderen Werken Pirandellos führt das Leiden unter der Form auch in *Uno, nessuno e centomila* mitunter bis hin zu gewalttätigen Ausbrüchen des Protagonisten gegen seine Umwelt.⁶⁶ Moscarda, der die Blicke seiner Mitmenschen nicht mehr erträgt, tritt so nach seinem unschuldigen Hund, nur weil dieser zu ihm aufschaut: »Il calcio poc'anzi sparato alla povera bestiolina perché mi guardava, Dio me lo perdoni, mi veniva di spararlo a tutti quanti.« (S. 1371). Und ein weiteres Mal verliert Moscarda die Beherrschung, als seine Frau Dida, statt ihm beizustehen, über ihn lacht, und so endgültig unter Beweis stellt, wie wenig ernst sie ihren »Gengé« nimmt. Besonders die Tatsache, auch von seiner Frau missverstanden zu werden, lässt ihn außer sich geraten, so dass er sie mit den Worten »Finiscila tu, col tuo Gengé che non sono io, non sono io, non sono io! Basta con codesta marionetta!« (S. 1381) an den Handgelenken packt und sie auf ihren Sessel zurückwirft. Nicht nur mit der Realität des dümmlichen »Gengés«, welche seine Frau und sein Schwiegervater auf ihn projizieren, möchte Moscarda aufräumen, sondern auch mit dem Ruf des Wucherers, welchen er, ohne eigentlich in die Machenschaften der Bank und ihrer Teilhaber eingebunden zu sein, unter seinen Mitbürgern innehat. Sein Vorgehen besteht dabei darin, die ihm jeweils übertragene und als solche erkannte Identität in seinem

65 Michael Rössner: *Pirandello Mythenstürzer. Fort vom Mythos. Mit Hilfe des Mythos. Hin zum Mythos* (Wien [u.a.]: Böhlau 1980), S. 152f.

66 Vgl. Michael Rössner, *Pirandello Mythenstürzer*, S. 123.

Gegenüber wachzurufen, um sich dann als ihr Gegenteil zu zeigen. Zum Opfer seines Hauptexperiments werden ihm Marco di Dio und dessen Frau Diamante (»le prime mie vittime [...] designate all'esperimento della distruzione d'un Moscarda«), in welchen Moscarda mehr als in allen anderen, seiner Person gegenüber ein Gefühl des Ressentiments wahrzunehmen glaubt. Während die mittellosen Eheleute Moscardas Vater, der sich ihnen über Jahre großzügig gezeigt hatte (unter anderem hatte er ihnen eine kostenlose Unterkunft zur Verfügung gestellt), eigentlich zu Dank verpflichtet wären, nehmen sie ihm nicht nur die plötzliche Verweigerung dieser Großzügigkeit übel, sondern machen ihn, wie nun seinen Sohn, allgemein für ihr Scheitern verantwortlich. Als Rache verbreiten sie das Gerücht, Moscarda sei, gleich seinem Vater, ein »Wucherer«. Ohne irgendjemanden im Voraus in seine Pläne einzuweißen, erscheint Moscarda, der sich bislang nie in die Geschäfte seines Vaters eingemischt hatte, im Hauptsitz der Bank, wo er die Teilhaber und Geschäftsführer Firbo und Quantorzo anherrscht, er habe erfahren, dass Marco di Dio keine Miete bezahle, was er unmöglich dulde. Mit den Worten »Il padrone sono io, e comando io.« (S. 1357) entkräftet er die Einwände der verblüfften Geschäftsführer und verkehrt im Nu deren gesamtes Weltbild. Hatten sie Moscarda bislang als passiven und manipulierbaren Inhaber gekannt, der wortwörtlich all ihre Entscheidungen blind unterschrieb (S. 1331), stellt er durch sein bestimmtes Auftreten unter Beweis, dass er durchaus einen eigenen, von seinem Vater und allen anderen unabhängigen Willen besitze und somit weniger teilnahmslos sei, als bisher erwartet (S. 1357). Im Folgenden ordnet Moscarda die komplette Räumung der Wohnung der Di Dios an, welche wenige Tage später vor den Augen versammelter Schaulustiger in Moscardas Anwesenheit vollzogen wird. Während die erzürnte Menge noch »Morte! Abbasso! [...] Usurajo! Usurajo!« (S. 1361) ruft, verkündet ein Abgesandter des Notars Stampa, mit welchem Moscarda zuvor verhandelt hatte – der Leser wird über Moscardas Vorhaben bis dahin im Unklaren gelassen –, die Schenkung einer geräumigen Wohnung inklusive eines Geldbetrags für die Einrichtung einer Werkstatt, in welcher Di Dio seiner künstlerischen Tätigkeit nachgehen könne (S. 1361f). Vor dem inneren Auge aller Beteiligten verkehrt sich dadurch das Bild des »Wucherers« in sein genaues Gegenteil. Während Moscardas Tat eigentlich darauf abzielt, seine Mitmenschen davon zu überzeugen, sich in ihm geirrt zu haben,⁶⁷ ruft sie allseits Fassungslosigkeit, wenn nicht Angst hervor, so etwa in Marco di Dio, der selbst dem Wahnsinn nahe, halb lachend, halb weinend auf Moscarda zustürzt und dabei »Pazzo! Pazzo! Pazzo!« (S. 1362) schreit, oder später in Dida und Quantorzo, die sich mit bleichen Gesichtern ratlose Blicke zuwerfen:

67 »Perché avevo voluto dimostrare, che potevo, anche per gli altri, non essere quello che mi si credeva.« (S. 1362).

Dida mi guardò subito incerta, poi guardò Quantorzo; poi di nuovo me; e infine domandò, con apprensione: – Ma insomma, che hai fatto? [...] [Quantorzo] mi parve pallidissimo. [...] Quantorzo, allora, rimasto come a mezz'aria, vagellò [...] Ora Dida, seguitando a guardare accigliata un pò me e un pò Quantorzo, dava a vedere chiaramente che non sapeva più che pensare così di lui come di me. [...] (S. 1374ff)

Statt ihm Verständnis entgegenzubringen, erklärt ihn jedermann, seine Frau eingeschlossen, schlichtweg für verrückt: »Dev'essersi impazzito!« (S. 1357), so das allgemeine Urteil. Während Dida zunächst versucht, die Vorkommnisse einem »momentaneo capriccio da innocuo sciocco« (S. 1364) zuzuschreiben, stellt Moscarda bald klar, dass er mehr ist als die Figur des dümmlichen, willensschwachen Ehemanns: »Basta con codesta marionetta! Voglio quello che voglio; e come voglio sarà fatto!« (S. 1381). Dass sich Dida in dem Augenblick von ihm abwendet, in welchem er sich von Didas Gengé-Bild entfernt, ist Moscarda ein Beweis für die Richtigkeit seiner Theorie, dass sich Partner im Grunde fremd bleiben, d.h. dass Dida nicht eigentlich ihn, sondern ihr eigenes Bild von ihm geliebt habe (S. 1384). Als Moscarda schließlich zur Bestürzung aller, die Liquidation der Bank veranlasst (S. 1378f), ist er am Ende seines Plans angelangt. Schrittweise ist es ihm gelungen, sich aus den zwanghaften Formen zu lösen, ja diese zu zerstören, um endlich frei von all jenen Blicken leben zu können, die ihn in der einen oder anderen Weise beurteilten oder festschrieben. Die nietzscheanische Destruktion oder Dekonstruktion von Wahrheit wird in *Uno, nessuno e centomila* somit »erzählt« und konkret bis in ihre möglichen lebenswirklichen Konsequenzen durchgespielt. Analog zu Nietzsche »stürzt« Pirandello im Laufe seines Werks, wie Michael Rössner festgestellt hat, die »Kernmythen« des »logischen Bewusstseins«. ⁶⁸ Wahrheit, Wirklichkeit, das Subjekt, soziale Konventionen und Rollen sowie die Kirche als Institution und Dogma werden der Reihe nach infrage gestellt und als menschliche Kunstprodukte entlarvt. Der Buchtitel *Pirandello Mythenstürzer* lässt dabei erkennen, dass Michael Rössner mit jenem weiten Mythosbegriff arbeitet, der alle menschlichen Hervorbringungen, d.h. neben der im engeren Sinne mythischen, auch die wissenschaftlich-metaphysische Anschauungsweise als »mythisch« betrachtet. Da auch Rössners Argumentation – wie der Untertitel seiner Arbeit *Fort vom Mythos. Mit Hilfe des Mythos. Hin zum Mythos* zeigt – darauf abzielt, Pirandellos Bewegung von den »toten, erstarrten Mythen« ⁶⁹ oder Dogmen, hin zu ursprünglichen Naturmythen nachzuzeichnen, scheint es zur Differenzierung der beiden Mythos-Typen hilfreich, Marquards begriffliche Unterscheidung von »Monomythen« und »Polymythen« heranzuziehen. ⁷⁰ Moscardas Auflehnung gegen die »Formen« des sozialen Miteinanders, aus welchen er sich sukzessive löst, entspricht demnach dem Kampf gegen die Vorherrschaft

68 Michael Rössner, »Nietzsche und Pirandello«, v.a. S. 17.

69 Michael Rössner, *Pirandello Mythenstürzer*, S. 276.

70 Odo Marquard, »Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie«, S. 226–238.

der ›Monomythen‹ sowie schließlich ihrer Zerstörung und Verabschiedung. Der in Nietzsches und Pirandellos Denken gleichermaßen vorhandene Drang, gegen bestehende Konventionen aufzubegehren und den Menschen neu zu erschaffen, ist, wie Michael Rössner richtig erkannt hat, »der Punkt, an dem beide Gedankenwege in den Faschismus einmünden können.«⁷¹ Pirandello, der Mussolini 1924 öffentlich um die Aufnahme in die faschistische Partei Italiens bittet, erklärt in einem kurzen Artikel bereits ein Jahr zuvor, Mussolini habe wie er die »tragedia della vita« und den Konflikt zwischen ›Form‹ und ›Leben‹ verstanden und das Revolutionäre seiner Partei bestehe in der Umsetzung dieser »concezione della vita«.⁷² Nicht anders als bei Nietzsche ergibt sich dadurch auch bei Pirandello die paradoxe Situation, dass eine dem Nonkonformismus und dem Kampf gegen Dogma, Zwang und Gewalt entspringende Lebenskonzeption in der Praxis ausgerechnet selbst in Dogma und Gewalt umzuschwenken vermag. Wie bei Nietzsche folgt auf Pirandellos Wahrheitsdestruktion und die zeitweilige Befreiung von Zwang und sozialer Unaufrichtigkeit das ganze Ausmaß der tragischen Erkenntnis. Obgleich Pirandello's Figuren das Wissen um die Nichtexistenz absoluter Wahrheiten und den steten Wandel allen Seins der sozialen Lüge vorziehen, erleben sie es dennoch als äußerst schmerzhaft. Als sich Moscarda zum Entsetzen seiner Geschäftspartner, Zugriff zu den für die Schenkung notwendigen Akten verschafft, überfällt ihn so etwa das Gefühl, zum Dieb seiner selbst zu werden. Sein bisheriges ›Ich‹ wird zum Opfer eines anderen, welches sein Inneres spaltet. Gleich dem durch Nietzsche beschriebenen ›dionysischen Menschen‹, welcher mit der grauenhaften Erfahrung des »Zerbrechens seines principii individuationis« (GT 1, KSA 1, 28) konfrontiert wird, erfasst Moscarda ein Schaudern, als er sich bewusst wird, dass sein Tun seine bisherige Existenz vollständig auslöschen wird.⁷³ Nachdem er öffentlich zum Ausdruck gebracht hat, wer und was er sein möchte und was nicht, erfüllt ihn zunächst ein Gefühl der Erleichterung: »Sono libero! Se n'è andata via!« (S. 1384), entfährt es ihm, als er begreift, dass ihn seine Frau verlassen hat. Schnell wird er sich jedoch der tragischen Konsequenz seiner Handlungen bewusst. Moscarda muss einsehen, dass ihn das Aufbegehren gegen die herrschenden ›Formen‹ sowohl seiner Familie, seines sozialen Standes und aller Sicherheit beraubt hat: »[...] mi gettavano in un mare d'incertezze senza fine su ciò che sarebbe stato di me, spogliato di tutto, senza più né stato, né famiglia.« (S. 1404). Von allen ihm nahestehenden Personen verlassen, muss er sich nun in erster Linie der mit der Schließung der Bank einhergehenden existenziell-finanziellen Problematik stellen. Während er die Möglichkeit

71 Michael Rössner, »Nietzsche und Pirandello«, S. 21.

72 Luigi Pirandello, »La vita creata«, S. 1249.

73 S. S. 1358f: »[...] e la vista delle mie mani che aprivano gli sportelli di quello scaffale mi diede un brivido alla schiena. Serrai i denti [...] che *mi vidi* – e n'ebbi un brivido. Ladro! Rubavo. Rubavo veramente. [...]«.

neuer beruflicher Realisierungen abwägt, wird er sich schnell darüber klar, dass der Wechsel seiner Profession bzw. seiner Identität seinen inneren Konflikt nicht lösen, sondern fortschreiben würde. Auch ein neues Leben würde ihn Zwingen und Fremdurteilen aussetzen, welche er – dessen ist sich Moscarda sicher – nicht mehr ertragen könnte:

Sapevo [...] che a mettermi in nuove condizioni di vita, a rappresentarmi agli altri domani da medico, poniamo, o da avvocato o da professore, non mi sarei ugualmente ritrovato né uno per tutti né io stesso mai nella veste e nelle atti di nessuna di quelle professioni. Troppo ero già compreso dall'orrore di chiudermi nella prigione d'una forma qualunque. (S. 1389)

Moscarda verlangt es nach einem Leben jenseits aller Festschreibungen und Zuweisungen oder mit Nietzsches Worten, nach einem Leben »jenseits von Gut und Böse«. Als er von Anna Rosa erfährt, dass seine Frau, sein Schwiegervater und seine ehemaligen Geschäftspartner ihn für wahnsinnig und somit für unmündig zu erklären beabsichtigen, um die Bank und ihre eigene finanzielle Existenz zu retten (S. 1336f), begreift Moscarda, dass sein Verhalten einer auf gesellschaftlicher Ebene akzeptablen Rechtfertigung bedürfe, welche ihn vor dem Irrenhaus und dem Verlust der eigenen Selbstbestimmung bewahre. Auf den Rat Anna Rosas hin, wendet er sich daher Hilfe suchend an Bischof Partanna, welcher zwar Repräsentant des von Moscarda kritisch betrachteten »Dio di fuori«, der katholischen Kirche als Dogma und Institution ist, welcher als solcher jedoch zu der allein auf rationalen Gesichtspunkten basierenden Gesellschaft ein gewisses Gegengewicht bildet. Indem Moscarda einwilligt, mit den aus der Liquidation der Bank hervorgehenden Geldmitteln ein Armenhaus zu gründen, in welchem er ohne Familie und aller Reichtümer entblößt, selbst leben werde, kann er seine Tat als ein Beispiel der »Reue« und der »Entsagung« darstellen (S. 1414). Mithilfe der verwissenschaftlichten Religion der »Baukunst« (»il Dio di fuori«, S. 1399) gelingt es ihm, seinen inneren Konflikt auch auf gesellschaftlicher Ebene einer Lösung zuzuführen.⁷⁴ Dem durch Bischof Partanna vertretenen »Dio di fuori« stellt er den »Dio di dentro« (S. 1399), das »innere« Gottesgefühl gegenüber. Dieser »Dio di dentro« entspricht bei Pirandello weniger der Vorstellung eines persönlichen Gottes, als vielmehr dem im Innersten jeder noch so zersplitterten Persönlichkeit verborgenen Ich-Gefühl, welches als etwas Heiliges zu erkennen und zu erfahren, Nietzsches ganzes Anliegen war.⁷⁵ Wie Nietzsche begreift Pirandello das »Göttliche« daher letztlich als eine dem

74 S. S. 1402f: »Il Dio, a cui ero venuto a ricorrere per ajuto e protezione, era appunto quello che costruiva. Mi avrebbe dato, sí, una mano per farmi riavere il danaro, ma a patto ch'esso servisse alla costruzione di almeno una casa [...]. Monsignore, al termine del nostro colloquio, mi domandò con aria solenne se non volevo questo. Dovetti rispondergli che volevo questo.«

75 Nietzsche erkennt in der »Selbstsucht« (z.B. EH: Warum ich so klug bin 9, KSA 6, 293), dem »Selbstgefühl« (GD: Streifzüge eines Unzeitgemässen 37, KSA 6, 138) und der »Selbstbesin-

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.