

Johannes Thomas (Hrsg.)

Pirandello-Studien

Akten des I. Paderborner Pirandello
Symposiums

Ferdinand Schöningh

Paderborn · München · Wien · Zürich

M. 2. 4. 1982

Universitäts-
Bibliothek
München

Kurzbiographie

Johannes Thomas

geb. 1941 in Aachen; 1961–1967 Studium der Romanischen und Klass. Philologie und der Philosophie in Köln, Bonn, Mainz, Lüttich und Genua; 1967 Prom. Dr. phil. in Köln; 1967–1968 Ref. für intern. Hochschulangelegenheiten bei der WRK; 1968–1974 Wiss. Ass am Inst. für Roman. Phil. an der RWTH Aachen; 1974 Habilitation für Romanische Philologie; 1974 Ernennung zum Doz. und 1976 zum Wiss. Rat u. Prof. an der RWTH; seit 1977 Lehrstuhl für Roman. Phil. (Literaturwissenschaft) an der Univ. Paderborn.

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Pirandello-Studien:

Akten d. 1. Paderborner Pirandello-Symposiums /
Johannes Thomas. — Paderborn; München; Wien; Zürich:
Schöningh, 1984

(Schriften der Gesamthochschule Paderborn:
Reihe Sprach- und Literaturwissenschaften; Bd. 3)
ISBN 3-506-78453-6

NE: Thomas, Johannes [Hrsg.]; Paderborner
Pirandello-Symposium 01, 1982 ; Universität
Paderborn : Schriften der Gesamthochschule Paderborn /
Reihe Sprach- und Literaturwissenschaften

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen und Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 1984 by Ferdinand Schöningh at Paderborn. Printed in Germany.

ISBN 3-506-78453-6

[2. 8. 82] 90 100

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
 <i>1. Themen deutscher Philosophie bei Pirandello</i>	
– Michael Rössner : Nietzsche und Pirandello. Parallelen und Differenzen zweier Denk-Charaktere	9
– Monika Schmitz-Emans : Das gespaltene Ich. Pirandellos Theorie des Subjekts und ihre Korrespondenzen zu philosophischen Konzeptionen Schopenhauers und Nietzsches	27
 <i>2. Gattungs- und Strukturfragen</i>	
– Dieter Ingenschay : Die „nackte Maske“. Zur Modernität der „modernistischen“ Figur bei Pirandello	45
– Dorothea Stewens : Appunti sui generi letterari nella creazione poetica di Pirandello	57
 <i>3. Rezeption und Interpretation</i>	
– Johannes Hösl : Leonardo Sciascia und Luigi Pirandello	69
– Hans Ludwig Scheel : Wie steht es mit der Präsenz Luigi Pirandellos auf deutschsprachigen Bühnen nach dem Zweiten Weltkrieg? Provisorische Überlegungen und Präliminarien für eine Dokumentation	77
– Johannes Thomas : Aspekte deutscher Pirandello-Rezeption – mit einem längeren, teilweise „nachphilosophischen“ Exkurs zum magischen Theater sowie zum Humor bei Moscarda, den „Riesen“ und beim „Steppenwolf“	95

Michael Rössner

NIETZSCHE UND PIRANDELLO

Parallelen und Differenzen zweier Denk-Charaktere

Gleich zu Beginn sei vor diesem Thema gewarnt: Der Parallelisierung Pirandellos mit einem Philosophen – mit welchem auch immer – ist die allergrößte Vorsicht entgegenzubringen. Der ewige Versuch der Einordnung unseres Autors in den Karteikasten neuzeitlicher Philosophie ist, neben dem überragenden Theatererfolg der „Sechs Personen“, wahrscheinlich einer der Hauptgründe dafür, daß man von Pirandello heute, sechsundvierzig Jahre nach seinem Tod, im deutschen Sprachraum noch immer einen nur sehr summarischen Begriff hat. Die Schockwirkung der formalen Neuerungen Pirandellos (etwa der leeren Probestühne in den „Sechs Personen“) ist angesichts der viel weitergehenden Experimente des modernen Theaters verbraucht, und die angeblich von ihm für die Bühne in eine Readers' Digest-Version übertragene Philosophie ist nicht mehr modern, so daß man sie, wenn überhaupt, doch lieber gleich beim Philosophen selbst nachliest.

Pirandellos unglückseliger Satz in dem Vorwort zu „Sechs Personen suchen einen Autor“: „Io ho la disgrazia di appartenere a . . . gli scrittori di natura piú propriamente filosofica“¹ hat das Pirandello-Bild als „Übersetzer philosophischer Gedanken in die leichtfaßlichere Version des Dramas“ geprägt.²

Mir scheinen hierbei zwei Grundfehler zu walten: Man vergißt zum ersten den Zusammenhang der Pirandello-Äußerung – sie dient ihm in diesem Vorwort eben zur Rechtfertigung seiner fiktiven „Ablehnung“ der „Sechs Personen“, die bei ihm vorstellig werden, um ihre Geschichte aufschreiben zu lassen. Der Autor Pirandello jedoch findet zu wenig universalen Gehalt darin, er will nicht nur um des Erzählens willen erzählen und schickt sie fort, so daß sie schließlich bei dem armen Capocomico ihr Glück versuchen müssen, der durch sie einen ganzen Probestag verliert. Es ist jedoch klar, daß dieser Ich-sagende Autor des Vorworts (A2) in hohem Maße Bestandteil der Fiktion des Kunstwerks ist – und es erscheint daher sehr fraglich, ob man es auch als Selbstdefinition Pirandellos (A1) lesen darf. Der zweite Grund hängt bereits mit dem Effekt des Philosophen-Verdikts

Die Nietzsche-Texte werden nach folgender Ausgabe zitiert:

ed. Giorgio Colli-Mazzino Montinari: Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, dtv-de Gruyter, München – Berlin – New York 1980. (=KSA)

Die Pirandello-Texte werden nach der Mondadori-Gesamtausgabe zitiert, wobei folgende Abkürzungen verwendet werden:

MN I und II: Maschere nude I und II, Milano⁷, 1978

NA I und II: Novelle per un anno I und II, Milano¹⁰, 1977

TR I und II: Tutti i romanzi I und II, ed. G. Macchia, Milano 1975

SPSV: Saggi, Poesie e Scritti vari, ed. Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano⁴, 1977.

¹ In MN I, p. 36.

² So meint zuletzt Karl-August Ott in der Rezension meines „*Pirandello Mythenstürzer*“ (RJB 31/1980, p. 243), bei Pirandello handle es sich um die „literarische Form“ des erkenntnistheoretischen Pessimismus Schopenhauers.

zusammen: Man kennt Pirandello kaum, man liest nur die „Sechs Personen . . .“, und man kommt daher gar nicht dazu, diese Äußerung des fiktiven Autors A2 mit den theoretischen Äußerungen des Essayisten Pirandello (A1) oder auch mit den Reflexionen seiner *ragionatore*-Figuren wie etwa Vitangelo Moscarda aus „Uno, nessuno e centomila“ zu konfrontieren, hinter denen sich natürlich wieder ein Pirandello (A3) verbirgt. Täte man dies, würde man Pirandellos Ablehnung der theoretischen, spekulativen Philosophie erkennen (übrigens eine Abneigung, die auch in manchen Äußerungen Nietzsches, wenngleich mit anderem Hintergrund, zutage tritt).

Aber man tut es nicht, und Pirandello gilt weiter als Fortsetzung der Philosophie mit anderen Mitteln, wird daher von den Philosophen als zu seicht belächelt und von den Literaturkritikern als „cerebralista“ und „intellettualista“ abgelehnt. Enzo Lauretta ist es zu danken, daß er in seinem neuen Buch „Storia di un personaggio ‚fuori di chiave‘“ im Kapitel „La lente Pirandello“ die Distanzierung Pirandellos von der Philosophie anhand von Zitaten aus den Essays aufgezeigt hat.³

Diese Studie versteht sich also keineswegs als ein weiterer Beitrag zur Katalogisierung Pirandellos unter einer philosophischen Rubrik. Zudem wäre auch die Rubrik zweifelhaft: Bisher pflegte man Pirandello meist mit der Lebensphilosophie im allgemeinen und Bergson im besonderen, gelegentlich auch mit Schopenhauer⁴ und (bei Franz Rauhut)⁵ mit der Existenzphilosophie in Verbindung zu bringen. Nur in meinem „Pirandello Mythenstürzer“ findet sich im Schlußkapitel der Hinweis, Pirandello und Nietzsche seien „über weite Strecken den gleichen Weg gegangen“, worauf sich dann durch einen Vergleich der beiden meine These von Pirandellos „liebenswürdiger Inkonsequenz“ stützt.⁶ Mittlerweile ist allerdings auch in zwei neueren italienischen Arbeiten⁷ Pirandello mit Nietzsche in Beziehung gesetzt worden, und das in einer Weise, die eine genauere und kritische Betrachtung des Verhältnisses der beiden Autoren notwendig erscheinen läßt: Es wird dort nämlich impliziert, daß Pirandello Nietzsche gekannt habe und wesentlich von ihm beeinflusst sein könnte. Nun herrscht ja überhaupt in der italienischen Pirandello-Kritik aufgrund von Pirandellos Studienzeit in Bonn (1889–1891) bisweilen ein geradezu legendenhafter Glaube an seine „deutsche Bildung“ – den unser Autor allerdings auch durch ein sehr häufiges und mitunter auch recht oberflächliches Zitieren von Namen in seinen Essays provoziert. Es läßt sich natürlich leicht nachrechnen – wie das schon Rauhut angedeutet hat –, daß der Student Pirandello, der ohne Kenntnis der deutschen Sprache 1889 nach Bonn kam, in den zwei Jahren, die er dort verbrachte, außer Deutsch lernen, sein Studium abschließen, einer Dissertation in deutscher Sprache abfassen, Goethes „Römische Elegien“ übersetzen, „Pasqua di Gea“ und „Elegie Renane“ sowie diverse Artikel niederschreiben und dazu eine sehr intensive, glückliche Zeit der Liebe zu Jenny Schultz-Lander erleben, nicht auch noch die gesamte neuere deutsche Literatur und Philosophie im Original lesen konnte, wenigstens nicht, soweit sie nicht für die Pflichtprüfung in Philosophie an der Bonner Universität erforderlich war – und das trifft auf Nietzsche 1891 bestimmt noch nicht zu.

³ Enzo Lauretta: *L. Pirandello. Storia di un personaggio ‚fuori di chiave‘*, Milano 1980, pp. 136–159.

⁴ Vgl. K.-A. Ott in Anm. 2, weiters.: Mario Wandruszka, *Luigi Pirandello*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 28/1954, pp. 234–247.

⁵ Franz Rauhut, *Der junge Pirandello*, München 1964, weist diese Nähe schon im Untertitel aus: „... oder das Werden eines existentiellen Geistes“.

⁶ Michael Rössner, *Pirandello Mythenstürzer*, Wien–Graz–Köln 1980 (Junge Wiener Romantistik), p. 326.

⁷ Vico Faggi, *Diario acritico*, in „Sipario“, Nov. 1978, p. 26, und Graziella Corsinovi, *Pirandello e l'espressionismo*, Genova 1979, insbesondere pp. 24–28.

Es darf also angenommen werden, daß Pirandellos Kenntnisse auf dem Gebiet der Philosophie eher lückenhaft waren. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt es besondere Bedeutung, daß im „Umorismo“, dem kritisch-essayistischen Paradestück Pirandellos, der Name Nietzsches trotz der häufigen Erwähnungen deutscher Philosophen und Dichter kein einziges Mal vorkommt, obgleich sich eine Erwähnung manchmal geradezu aufdrängt, wie etwa, wenn er sagt: „D'altra parte, nessuno più si sogna di negare che anch'essi gli antichi avessero l'idea della profonda infelicità degli uomini.“⁸ Hätte Pirandello damals wenigstens die „Geburt der Tragödie“ gekannt, auf die er in einem Interview aus dem Todesjahr 1936 anspielt (der „Umorismo“ stammt von 1908), so hätte er Nietzsche doch sicher zitiert, zumindest in der gleichen lockeren Art, in der er zuvor auf einer Seite Schlegel, Tieck, Fichte, Hegel und Schiller in einer eher oberflächlichen Diskussion der romantischen Ironie Revue passieren läßt.

Aufgrund dieser Feststellungen darf die Behauptung Graziella Corsinovis

„... è logico supporre che Pirandello trovandosi in Germania nel biennio 1889–1891, possa avere avuto contatto non marginale con l'opera di Nietzsche, che conosceva allora il momento di maggior diffusione nei paesi nordici“⁹

(Was an sich schon auf einem Mißverständnis beruhen dürfte) mit begründeter Skepsis aufgenommen werden, zumal die Feststellung Corsinovis „Il nome di Nietzsche compare spesso nelle opere di Pirandello“¹⁰ schlichtweg falsch ist: Von den vier Beispielen aus dem Werk, die sie anführt, ist eines, wenigstens in der Version des „Saggi, Poesie e Scritti Vari“-Bandes der Mondadori-Ausgabe, unrichtig: In Pirandellos Rezension von D'Annunzios „Le vergini delle rocce“ von 1895 kommt Nietzsches Name eben nicht vor, obschon man ihn erwarten sollte; das zweite Beispiel (der Artikel „Gli occhiali“ von 1897) ist in dem genannten Band der Gesamtausgabe zwar nicht enthalten, dürfte aber nur eine Vorform des dritten Beispiels „Un critico fantastico“ sein, der eben mit der von Pirandello häufig verwendeten „occhiali per leggere“-Anekdote beginnt; die beiden letzten Beispiele schließlich zeigen den Namen Nietzsche eher als Symbol eines von Pirandello attackierten modischen Intellektualismus: als „Nietzsche biconcavo in un occhio, Ibsen biconvesso nell'altro“¹¹ bezogen auf die Brillen der Imitation, die allzu viele moderne Literaten aufsetzten („Un critico fantastico“ (1905)) und als Modeautor der oberflächlichen intellektuellen „Schickeria“ Roms, die in „Suo marito“ (1909–1911) karikiert wird: Dora Barmis empfiehlt dort Giustino Roncella als Lektüre für seine Frau, die aufstrebende Schriftstellerin Silvia Roncella, „un po' di Nietzsche, un po' di Bergson“, wozu in der späteren Überarbeitung noch „un po' di Freud“¹² kommt. Daraus einen Nietzsche-Einfluß, oder auch nur eine Kenntnis seiner Schriften ableiten zu wollen, scheint sehr gewagt. Bleibt also nur das bereits erwähnte Nietzsche-Zitat in Pirandellos Interview vom Oktober 1936.¹³ Die beiden wesentlichen Sätze lauten:

„Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso, per nascondarlo. Io le scrollo invece, per rivelarlo.“

Die Nietzsche-Stelle, die diesem „ungefähren“ Zitat Pate gestanden haben dürfte, findet sich zu Beginn der „Geburt der Tragödie“:

⁸ SPSV, pp. 31/32.

⁹ Corsinovi, l.c., pp. 25/26.

¹⁰ ibidem, p. 26.

¹¹ SPSV, p. 367.

¹² TR I, p. 659, für die spätere Version: p. 1085.

¹³ Giovanni Cavacchioli, *Introduzione a P.*, Termini (Fiume), Okt. 1936, pp. 22–23.

„Der Grieche kannte und empfand die Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, mußte er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen.“¹⁴

Die Umwandlung, die diese Stelle in Pirandellos Mund erfährt, verweist aufgrund des Vokabulars zugleich auf den Anfang von Pirandellos Schaffen, an dessen Ende das genannte Interview steht: schon 50 Jahre zuvor hat der 19-jährige Pirandello an seine Schwester Lina einen Brief geschrieben, in dem er das Bild des „abisso nero“ als Definition für „meditazione“ verwendet. Von der Parallelität zu Nietzsche, die eben in dieser Aktion des „scrollare“ liegt, sagt Pirandello nichts. Gerade die spärlichen Vorkommen von Nietzsches Namen in seinem Werk bzw. in diesem Interview scheinen also weiter zu untermauern, was wir oben folgerten: Pirandello hat Nietzsches Werk, wenn überhaupt, erst sehr spät und oberflächlich kennengelernt. In Pirandellos Bibliothek in der römischen via A. Bosio, die freilich nicht in der ursprünglichen Vollständigkeit erhalten ist, findet sich auch tatsächlich kein einziger Nietzsche-Band.¹⁵

Das ist jedoch lediglich ein Argument gegen die Einfluß-These, keines gegen eine grundlegende Parallelität des Denkens. Es ist klar, daß diese Parallelität in vielen Belangen einfach mit der gemeinsamen lebensphilosophischen Grundlage zusammenfällt. Aber wie Nietzsche nicht einfach ein Lebensphilosoph unter vielen ist, so ist Pirandello nicht einfach die Übersetzung der allgemeinsten Grundsätze der Lebensphilosophie ins Literarische. Die Parallelen gehen weiter, und sie sind besonders stark in bezug auf die Erkenntniskritik, die in der Tradition von Berkeley und den Idealisten Voraussetzung jedes lebensphilosophischen Denkansatzes ist, bei Nietzsche und Pirandello – bei jedem auf seine Weise – jedoch zur Kernfrage wird.

Man könnte als oberflächlichste Parallele zwischen den beiden Erscheinungen Pirandello und Nietzsche einfach anführen, daß sie, jeder für sich, die engen Grenzen des jeweiligen Bereiches, Philosophie bzw. Literatur, überschreiten; daß Nietzsche also, der sich selbst als „Nur Narr! Nur Dichter!“ beklagt, Gedichte und eine Hymnendichtung wie den Zarathustra verfaßt, und daß Pirandello, der sich, wie zu Beginn erwähnt, als eher philosophischer Schriftsteller bezeichnet, in seinen Essays selbst bzw. in seinen Dramen und Erzählwerken durch seine Personen „ragionamenti“ über philosophische Fragen vorführt.

Aber damit wäre *diese* Parallele auch schon zu Ende. Denn natürlich sieht Nietzsche seinen „Zarathustra“ in erster Linie als philosophisches Werk an (Philosophieren heißt bei ihm eben etwas anderes als in der deutschen akademischen Tradition), und natürlich verteidigt sich Pirandello, wie eingangs erwähnt, heftig gegen jene Kritiker, die philosophische Kriterien an sein Werk anlegen.¹⁶

Trotz der „Doppelnatur“ also, und obgleich beide ursprünglich denselben Brotberuf ausüben (Universitätsprofessoren der Philologie), sind die ihnen adäquaten und von ihnen intendierten Ausdrucksformen ihrer intellektuellen Unruhe wesensverschieden.

Wir müssen die wahren Parallelen also wohl in den Inhalten suchen. Hier läge es natürlich viel näher, Nietzsche mit einem anderen italienischen Schriftsteller derselben Epoche in Verbindung zu bringen, der fast immer mit ihm in einem Atemzug genannt wird: mit Pirandellos Antagonisten und Intimfeind Gabriele D’Annunzio.¹⁷ Nur Nietzsches Doppel-

¹⁴ Nietzsche, KSA 1, p. 35.

¹⁵ Für diese Auskunft bin ich Herrn Professor Alfredo Barbina, dem Leiter des römischen Pirandello-Zentrums, zu großem Dank verpflichtet.

¹⁶ „Teatro nuovo e teatro vecchio“ (1922), in SPSV, p. 237.

¹⁷ Zu den Parallelen Nietzsche – D’Annunzio stehe u.a. Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano 1962; Hans Hinterhäuser, *D’Annunzio e la Germania*, in: „L’Arte di G. D’Annunzio“, *Atti del convegno internazionale di studio Venezia-Gardone Rivera-Pescara 1963*, Milano

wesen – Leiden und Zweifel auf der einen, Euphorie und Hymnus der Kraft auf der anderen Seite – kann die Parallelität mit beiden Extremen des Gegensatzpaares italienischer Dichtung des frühen 20. Jahrhunderts erklären. D’Annunzio, der sich allerdings wirklich an Nietzsches Schriften inspiriert hat, tritt in Italien das Erbe des Erfinders des „Übermenschen“, des Hymnensängers, des „Genesenen“, aber auch des „Verkünders“ Nietzsche (man beachte in diesem Zusammenhang die Etymologie des Pseudonyms D’Annunzio), und bisweilen sogar das des an den Größenwahn rührenden „Weltregenten“ von eigenen Gnaden an. Der leidende, zweifelnde radikale Skeptiker Nietzsche hingegen findet sein Abbild in D’Annunzios Gegenspieler Pirandello.

Der Skeptiker . . . und der Moralist Nietzsche – wie nicht anders zu erwarten bei einem so ausgeprägten Personenzeichner wie Pirandello, der gleich Nietzsche Menschliches, Allzumenschliches zu seinem Thema gemacht hat. Es kommt nicht von ungefähr, daß sich z.B. in Rauhuts Untersuchung zum „jungen Pirandello“ die Titel der einzelnen Abschnitte unter dem Kapitel „Themen und Motive – Psychologie“ wie Überschriften aus Nietzsches „Menschliches-Allzumenschliches“ lesen: „Unzulängliche Sprache“ – „Selbstlosigkeit ist unbewußte Geltungssucht, eine gespielte Rolle“ – „Das Individuum ist keine Einheit“ – „Unedles Motiv für edles Tun“, usw. Allerdings – und hier muß man Vico Faggis allzu oberflächlicher Parallelisierung in seinem jüngst erschienenen kleinen Aufsatz widersprechen¹⁸ – zieht Pirandello nicht wie Nietzsche aus der moralistischen Entlarvung menschlicher Heuchelei den einer „componente aristocratico-conservatrice“ entsprechenden Schluß der notwendigen Herrschaft der Starken über die Schwachen, der Zähmung der der Herdenmoral unterworfenen Massen durch aristokratische Herrscher, die die Lüge als bewußtes Mittel im Machiavellischen Sinne einsetzen, sondern zeigt Verständnis für menschliche Schwachheit; ja, der Gedanke der Herrschaft über andere Menschen tritt bei Pirandello, wenn überhaupt, nur negativ konnotiert auf.

Gemeinsam scheint mir beiden Denkern aber jener Drang zu sein, den Pirandello gerade in dem obenstehenden „Nietzsche-Zitat“ ausgedrückt hatte, und den ich – von demselben Zitat ausgehend – als „Mythenstürzen“ bezeichnet habe: ein bisweilen unwillkürliches, durch nichts aufzuhaltendes Bestreben, alles in Frage zu stellen, ein Skeptizismus, der – wenigstens bei Pirandello – mehr als Leiden-schaffende Wesensart des Autors und seiner Personen (Hegel spricht im Zusammenhang mit dem Skeptizismus ja auch von „unglücklichem Denken“)¹⁹ denn als bewußt gewählte Denkmethode erscheint.

Nietzsche steht diesem Drang – in der Vorrede zu „Ecce homo“ – bewußter und zugleich positiver gegenüber, wenn er ähnlich dem „scollar le bianche statue“ oder unserem „Mythenstürzen“ formuliert:

„Von mir werden keine neuen Götzen aufgerichtet; die alten mögen lernen, was es mit tönernen Beinen auf sich hat. Götzen (mein Wort für „Ideale“) umwerfen – das gehört schon eher zu meinem Handwerk.“²⁰

Zu Beginn scheint sogar die Zielrichtung dieses Mythenstürzens dieselbe zu sein: Wie Nietzsche seinen Hauptfeind im religiösen Wesen und insbesondere im Christentum zu erkennen glaubt, wendet sich der junge Pirandello besonders radikal gegen das Christentum, vor allem in der aus der Bonner Zeit stammenden Sammlung „Pasqua di Gea“, wobei er wie Nietzsche vor allem die Lebensverneinung der christlichen Moral anprangert:

1968, pp. 439–361 und derselbe, „Der Alcyone-Zyklus von G. D’Annunzio“ in RF 91 (1979), pp. 377–398.

¹⁸ Faggi, l.c.

¹⁹ G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg⁶ 1952, pp. 59 ss.

²⁰ KSA VI, p. 258.

„Oggi l'altar vermiglio
 che ad esaltar la morte
 sorge, e a cruciare i vivi,
 vuota come la fede
 che si professa in lei,
 la fredda chiesa vede;
 (. . .) O di tu, gramo Figlio
 d'un opprimente Sorte
 per cui tutto è peccato . . . “

Er nennt das „Reich des Vaters“ „Reich des Todes“ und steigert sich schließlich bis zu einer beinahe humoristischen Variation des „Gott ist tot“-Gedankens, die voll sarkastischer Gutmütigkeit ist:

„Si scavi oggi una fossa
 che sempre agli a venire
 occulta resti e al mondo:
 Noi vi vogliam, pietosi,
 codesto bello e biondo
 figlio de l'Oriente
 comporre e seppellire.“²¹

Die weitere Entwicklung dieser Skepsis gegenüber der christlichen Religion hat Rauhut in dem Abschnitt „Religion“ seines „jungen Pirandello“ unter dem Titel „Gott ist eine Illusion“ beispielgebend aufgezeigt, so daß es hier nicht notwendig erscheint, weiter darauf einzugehen.²² Sie gipfelt (einmal im Umorismo, einmal in der Sonettenfolge „Esame“ von 1910) jeweils in dem Bild des Menschen (im Umorismo ist es Prometheus), der seinen Schatten Gott nennt, ihn aber nicht loswerden kann, weil eben dieser Schatten durch das Licht seiner Ratio notwendigerweise erzeugt wird. Eine Abwandlung desselben Gedankens, die das Licht in die verschiedenfarbigen Laternen der verschiedenen philosophischen Systeme und Religionen aufteilt, findet sich sowohl in dem genannten Sonettzyklus als auch in der berühmten „Laternenphilosophie“ des Signor Anselmo aus „Il fu Mattia Pascal“. Während jedoch bei Nietzsche die Entwicklung nach einer ruhigeren Phase im Jahr 1884, in dem er immerhin die Mystik und Spinozas „amor dei“ positiv beurteilt, bis zu dem Extrem des „Antichrist“ und dem bereits Spuren des Wahnsinns tragenden von ihm selbst proklamierten „Gesetz wider das Christentum“ vom 30. September 1883²³ eher eine Verschärfung der antireligiösen Polemik zeigt, werden bei Pirandello Angriffe auf das Christentum immer seltener, eine positive Neubewertung setzt ein – vor allem von den Novellen mit sizilianischer Thematik ausgehend, in denen positiv konnotierte Figuren mit naiver Gläubigkeit auftreten. Am deutlichsten zeigt sich das in der Erzählung „La fede“²⁴, in der ein junger, skeptischer Priester, der eben im Begriffe ist, Priesterstand und Kirche zu verlassen, durch den naiven Glauben einer alten, schmutzigen, in abergläubischen Riten befangenen sizilianischen Bäuerin seinen eigenen wiederfindet. Höhepunkt und Abschluß der Neubewertung der Religion ist schließlich der Mito „Lazzaro“, der – wie ich in meiner Interpretation in „Pirandello Mythenstürzer“ gezeigt habe – sogar die Formen der alten Religion zuläßt, wenn sie mit neuem, gewandeltem Bewußtsein und im Geiste von Toleranz und Nächstenliebe übernommen werden.

²¹ SPSV, pp. 510–512.

²² Rauhut, l.c.

²³ Anhang zum *Antichrist*, KSV VI, p. 259.

²⁴ in „*La mosca*“; NA I.

Ähnlich parallel gehen Pirandello und Nietzsche als „Moralisten“ im weitesten Sinne, das heißt als Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft ihrer Zeit und damit als „Mythenstürzer“ bezüglich der Dogmen, auf denen diese Gesellschaft aufbaute. Pirandellos Entlarvung der „Spielregeln“ in diesem verlogenen Rollenspiel ist bei Nietzsche, besonders in den Fragmenten des Nachlasses aus dem Jahr 1884, mehrfach vorweggenommen, worauf auch Vico Faggi in dem zitierten Artikel hinweist.²⁵ Die wahrscheinlich reifste (und zugleich pirandellianischste) Form des Rollenspiel-Gedankens, der in den Nachlaßfragmenten aus dieser Zeit beständig wiederkehrt, findet sich in Fragment 25 (134) aus dem Frühjahr 1884.

„Inwiefern der Mensch ein Schauspieler ist.

Nehmen wir an, der einzelne Mensch bekomme eine Rolle zu spielen: er findet sich nach und nach hinein. Er hat endlich die Urtheile, Geschmäcker, Neigungen, die zu seiner Rolle passen, selbst das dafür zugestandene Maaß von Intellekt.

– einmal als Kind, Jüngling usw., dann die Rolle, die zum Geschlecht gehört, dann die der socialen Stellung, dann die des Amtes, dann die seiner Werke –

Aber, giebt ihm das Leben Gelegenheit zum Wechsel, so spielt er auch eine andere Rolle. Und oft sind in Einem Menschen nach den Tagen die Rollen verschieden (. . .) An Einem Tage sind wir als Wachende und Schlafende sehr verschieden. Und im Traume erholen wir uns vielleicht von der Ermüdung, die uns die Tagesrolle macht, – und stecken uns selbst in andere Rollen.

Die Rolle durchführen, d.h. Wille haben, (. . .) – unsere Handlungen im Sinne der Rolle thun und besonders interpretieren.

Die Rolle ist ein Resultat der äußeren Welt, auf die wir unsere „Person“ stimmen, wie zu einem Spiel der Saiten. Eine Simplifikation. Ein Sinn, ein Zweck. Wir haben die Affekte und Begehungen unserer Rolle – das heißt, wir unterstreichen die, welche dazu passen und lassen sie sehen.

Immer natürlich à peu près.

Der Mensch ein Schauspieler.“²⁶

Dieses Fragment enthält Überlegungen, die vielen der bedeutendsten Werke Pirandellos zugrundeliegen. Der einzelne Mensch, das Individuum, wird in beinahe allen seinen Werken als Interpret einer Rolle dargestellt. Das Problem dieser pirandellianischen Rollenspieler ist nur, daß sie es auch wissen. Sie wissen, daß sie spielen, und sie wissen, daß sie „eine Rolle zu spielen bekommen haben“; aber eben dieser Zwang zur Interpretation der im Vorhinein festgelegten Rolle läßt sie rebellieren (harmlos als Präsident der Rechtsanwaltskammer, der kindisch mit seinem alten Hund Schubkarren fährt, in der Novelle „La carriola“²⁷; die eigene Identität bewußt zerstörend wie Moscarda in „Uno, nessuno e centomila“; oder die Rolle noch besser spielend, noch logischer interpretierend als es das Textbuch vorsieht: Leone Gala in „Il giuoco delle parti“, Baldovino in „Il piacere dell'onestà“, Ciampa in „Il berretto a sonagli“): „Questa sera si recita a soggetto“, die Revolte der Schauspieler gegen ihre Rollen, ist ein programmatisches Stück.

Spricht Nietzsche von dem Rollenwechsel, wenn einem „das Leben Gelegenheit dazu gibt“, dann steht dem Pirandello-Leser sofort die eindrucksvolle Gestalt des alten, toll-

²⁵ Zur Rollenspielproblematik bei Nietzsche siehe u.a. Ernst Bertram, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Bonn⁸ 1965 und Giovanni Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano 1974.

²⁶ KSA XI, pp. 109 s.

²⁷ In „Candelora“, NA II.

patschigen Sonderlings Ciccino Cirincìo vor Augen²⁸, dem das Leben die Chance gibt, im Dienste eines politischen Ideals die Rolle zu wechseln, zum erfolgreichen Redner zu werden. Aber kaum ist die Wahl geschlagen, genügt beim Festbankett die Anwesenheit eines einzigen Mannes, der ihn wiedererkennt und auf seine alte Identität anspricht, um Cirincìos Illusion, er hätte seine Rolle abgelegt, zu zerstören.

All diese Beispiele deuten allerdings darauf hin, daß Pirandello die Tatsache, daß der Mensch ein Schauspieler, zum Rollenspielen verdammt ist, anders bewertet als Nietzsche. Schließt Nietzsche nämlich aus der Tatsache, daß es kein Ich und keine Wahrheit gibt (auch das eine Parallele mit Pirandello, wie wir später sehen werden), daß es keine authentische Rolle geben kann und daher jene Rolle am wahrsten, am angemessensten ist, die am meisten Macht gibt, (daher seine Empfehlung der Lüge für die Herrschenden), stellt sich für Pirandello die Rolle als dem nun doch authentisch (und vor allem beweglich) gedachten Menschen gewaltsam aufgepfropfte Maske dar, die ihn beengt und unglücklich machen muß. Was also bei Nietzsche wertneutral in dem Satz: „Die Rolle ist ein Resultat der äußeren Welt, auf die wir unsere „Person“ stimmen, wie zu einem Spiel der Saiten“ ausgesagt wird, ist für Pirandellos Figuren Qual, Erstarrung, Tod: Das eindrucksvollste Beispiel ist vielleicht (neben Cirincìo) die als xxx bezeichnete Hauptfigur des berühmten Schriftstellers in „Quando si è qualcuno“, die noch mehr als üblich autobiographische Züge aufweist. xxx sagt zu der jungen Veroccia, die ihn liebt:

„QUALCUNO, VIVO, NESSUNO LO VEDE. Tu mi hai potuto vedere perché per te non ero qualcuno; ma uno che volevi vivo, come staccato da me, nel tuo momento: (. . .) Ora . . . mi hai visto finalmente QUALCUNO; er per te NON SONO PIU VIVO.“ (MN II, pp. 1027 s.)²⁹

Klar ist daher auch, daß bei Pirandello die „äußere Welt“ näher bezeichnet und eindeutig gewertet wird: Es ist die Gesellschaft, die – exemplifiziert in der Klatschweiberrunde der Kleinstadt in „Così è (se vi pare)“ – für jeden eine Rolle fordert, diese zuteilt und keinen Wechsel zuläßt. Das erkennt auch Nietzsche an anderer Stelle³⁰:

„ . . . im Verkehr mit Menschen repräsentirt Jeder immer Etwas, irgend einen Typus – darauf beruht der menschliche Verkehr, daß Jeder sich möglichst eindeutig, gleichzeitig benimmt: damit nicht zu viel Mißtrauen nöthig ist (eine Vergeudung geistiger Kraft!) . . . Die großen Unruhe-Mißtrauenstifter, die uns zwingen, alle Kräfte zusammenzunehmen, werden furchtbar gehaßt . . .“

Gerade diesen Haß erfährt Vitangelo Moscarda, der versucht, sein Ich, also die Rolle, die die Umwelt ihm zugeteilt hat, zu zerstören, in der Episode rund um die Delogierung von Marco di Dio.³¹

Was bei Nietzsche aber noch lediglich ein verächtlicher Seitenhieb gegen die „Herden-Moral“ ist, die starke Naturen ohne weiteres überwinden (nicht umsonst heißt es im obigen Zitat nach „werden furchtbar gehaßt . . .“ als Alternative „ . . . oder man unterwirft sich ihnen blindlings“), ist bei Pirandello das Kernproblem: das Leid, das dem Individuum von der prinzipiell feindlichen Gesellschaft durch die Rollenzuteilung zugefügt wird. Somit findet hier die Setzung eines Gut/Böse-Antagonismus statt, wie Nietzsche sie für sich überwunden glaubte („Jenseits von Gut und Böse“): Der repressiven Gesellschaft mit ihren Rollenstrukturen steht das leidende Individuum gegenüber, das sein

²⁸ Aus der Novelle „*La maschera dimentica*“, in „*In silenzio*“, NA I.

²⁹ MN II, pp. 1027 s.

³⁰ Fragment 26 (205), KSX XI, pp. 203 s.

³¹ in „*Uno, nessuno e centomila*“, TR II.

Recht auf Freiheit und Wandelbarkeit als einen Schutz gegen zusätzliches Leid zu verteidigen sucht.

Gegen Ende von Pirandellos Schaffen findet sich noch eine Variante dieses Themas: In „Una giornata“ laufen die Rollen, die Nietzsche in dem oben zitierten „Schauspieler-Fragment“ so rasch aufzählt (Kind, Jüngling, geschlechtsspezifische Rolle, soziale Stellung, Amt, Werke) wie im Traum während eines einzigen Tages vor den Augen des Ich-Erzählers ab, ohne daß dieser sich darin wiedererkennen könnte, freilich auch ohne Rebellion, sogar ohne eigentliches Leid: das einzige Gefühl, das sich dem Leser mitteilt, ist eine verzweifelte Fremdheit gegenüber den wie durch einen blinden Zufall in rasender Abfolge dem Erzähler zugeteilten Rollen – und man kann nicht umhin, in dieser Erzählung Pirandellos Hinausgehen über Nietzschesches und allgemein lebensphilosophisches Denken zu einer Art prä-existentialistischem Selbstbewußtsein festzustellen, obgleich „Una giornata“ aus den letzten Lebensjahren Pirandellos stammt und die von Rauhut unter dem Gesichtspunkt des Existentialismus untersuchte Periode nur die Werke des jungen Pirandello umfaßt.

Aber genug vom Rollenspiel; wir wollen nun die Übereinstimmung Nietzsches und Pirandellos im Sturz der beiden Begriffe betrachten, die ich im „Mythenstürzer“ die Kernmythen logischen Bewußtseins genannt habe: die objektiv wahre Wirklichkeit und das einheitliche Ich (Subjekt).

Wenn die ganze neuzeitliche Geistesgeschichte seit Descartes in gewisser Hinsicht eine Geschichte des Zweifels ist, so stellen Nietzsche und Pirandello, jeder auf seine Weise, Extrembeispiele des Zweiflers dar. Hatte bisher skeptisches Denken, der Zweifel als Methode, den Zweck, zu einem nicht mehr anzweifelbaren Absolutum zu gelangen, so gelingt es beiden nicht, ihre Zweifel rechtzeitig vor einem solchen zu zügeln, auf einer einigermaßen sicheren Basis anzuhalten. Karl Jaspers hat dies in bezug auf Nietzsche in den Satz gefaßt: „Nietzsche ist wie gejagt von dem Schicksal, jede gedankliche Eroberung alsbald wieder dem grenzenlosen Zweifel aussetzen zu müssen.“³²

Pirandello erklärt (als 19-jähriger) in einem Brief an seine Schwester sein „Denken-Müssen“ in ähnlichen Worten:

„La meditazione è l'abisso nero, . . . Un raggio di sole non vi penetra mai, e il desiderio di averlo ti sprofonda sempre nelle tenebre dense . . . E una sete inestinguibile, un furore ostinato; ma il nero t'abbevera, la immensità silenziosa t'agghiaccia.“ . . .³³

und in einem 2 Jahre später entstandenen Brief:

„Beato chi sa arrestarsi a metà strada, e prima che venga vecchiezza sposa l'illusione, e sa custodirla con amore. Per me, essa è fuggita innanzi tempo; . . .“³⁴

Dieser beinahe manische Drang, alles in Zweifel zu ziehen, schafft Leiden – und es scheint mir unbezweifelbar, daß beide, Pirandello wie Nietzsche, an ihrem Denken gelitten haben. Unterschiedlich ist nur die Reaktion: Pirandello schreibt – wieder in dem Brief von 1886 an seine Schwester:

„Volli solo mostrarti che la mia infelicità non vive, come tu dici, nella fantasia. Non credere per tanto che la mancanza di ogni illusione e d'ogni speranza mi perda.

³² Karl Jaspers, *Nietzsche*, Berlin³ 1950, p. 213. Ähnlich Gianni Vattimo im Kapitel „Smascheramento dello smascheramento“ seines Buches „Il soggetto e la maschera“, l.c. p. 92: „ . . . portando alle estreme conseguenze la veracità della ragione, giunge a vederla come essa stessa interna al mondo da smascherare.“

³³ Brief vom 31.10.1886 aus Palermo, zitiert nach: *Lettere ai familiari*, con una introduzione di Sandro d'Amico, in: *Terzo Programma*, Roma, 3/1961.

³⁴ Brief vom 10.12.1887 aus Rom, zitiert nach: *Lettere* . . . , l.c.

Un concetto positivo e scientifico della vita, mi fa vivere come tutti gli altri vermi. In certi momenti di abbandono parlo come un insensato e sento un impetuoso desiderio di non vivere – ma poi tutto finisce – nel mio cervello si fa un vuoto nero, orribile, raccapricciante, come il misterioso fondo del mare popolato da mostruosi pensieri che guizzano, passando minacciosi.“³⁵

Nietzsche dagegen scheint sich über ähnliche Zustände (die durch die Schmerzen seiner Krankheit noch verschlimmert werden) mit dem Begriff der „Aufgabe“ hinwegzutrusten, wie ein Brief von Februar 1888 an Overbeck beweist:

„Auch ich bin sehr in Thätigkeit; und die Umriss der ohne allen Zweifel ungeheuren Aufgabe, die jetzt vor mir steht, steigen immer deutlicher aus dem Nebel heraus. Es gab düstere Stunden, es gab ganze Tage und Nächte inzwischen, wo ich nicht mehr wußte, wie leben und wo mich eine schwarze Verzweiflung ergriff, wie ich sie bisher noch nicht erlebt habe. (. . .) Man soll jetzt nicht von mir ‚schöne Sachen‘ erwarten: so wenig man einem leidenden und verhungerten Thier zumuten soll, daß es mit Anmuth seine Beute zerreißt.“³⁶

Man könnte einwenden, daß in dem zuerst zitierten Brief nur der „junge Pirandello“ gesprochen hat, daß eine Art pubertärer Weltschmerz Grund für die Äußerungen in diesen Briefen ist; aber jeder ‚ragionatore‘ in Pirandellos Werk drückt dasselbe Leiden aus, und auch aus der letzten Lebenszeit, aus den 30-er Jahren, sind Briefe vorhanden, die von einer ähnlichen Stimmung, allenfalls gemildert durch die „filosofia del lontano“, zeugen. Der Grund für diese Verzweiflung liegt in dem auch von Nietzsche immer wieder betonten „Unerhörten“, das Ergebnis dieses Denkens ist: Das Denken hebt sich selbst dadurch auf, daß es jede objektive Wirklichkeit, jede Wahrheit als Illusion entlarvt, und damit dem Zirkel nicht entgehen kann, selbst auch keinen Anspruch auf objektive Wahrheit erheben zu können. Von den „unbedingten“ Dingen, die nach Abzug der Vorstellungen objektive Realität haben sollten, ist nichts geblieben: Nietzsche spottet über Kants „Ding an sich“ mit der Frage, welcher Philosoph beim Verzehr eines Beefsteaks dieses als Erscheinung eines „Dings an sich“ betrachten würde,³⁷ leugnet die Existenz von Fichtes „Ich“ ebenso wie von Schopenhauers absolutem „Willen“. Was bleibt, ist nichts, und nicht einmal die Erkenntnis, daß es nichts ist. Das führt zu der „absurden Vereinsamung“, von der Nietzsche in dem oben zitierten Brief an Overbeck später spricht,³⁸ und die auch Pirandello empfindet („Il mio animo è ormai alienato da tutto e non trova più contatto con nulla né con nessuno“, Brief an die Tochter Lietta von 1931)³⁹.

Gehen wir nun die einzelnen Schritte dieser skeptischen Erkenntniskritik durch. Zunächst wird das logische Denken an sich – getreu dem lebensphilosophischen Antagonismus Ratio – Leben – in ganz ähnlichen Formulierungen von beiden abgelehnt: Pirandello spricht im „Umorismo“ von der Logik als „specie di pompa di filtro“:

„Il cervello pompa con essa i sentimenti dal cuore, e ne cava idee. Attraverso il filtro, il sentimento lascia qualcosa in sé di caldo, di torbido: si refrigera, si purifica, si i-de-a-liz-za.“⁴⁰

Und Nietzsche bedient sich in einem Nachlaßfragment von 1885 ganz derselben Metapher:

³⁵ Brief vom 31.10.1887, l.c.

³⁶ Brief an Overbeck vom 3.2.1888, zitiert nach KSA XV, p. 170.

³⁷ Nachlaß 1884, 25 (456), KSA XI, p. 272.

³⁸ Siehe auch: „Von der siebenten Einsamkeit“, in: Fröhliche Wissenschaft, 4. Buch (309), KSA 3, pp. 545 s.

³⁹ Brief vom 30.7.1931 aus Paris, in: *Lettere*, l.c.

⁴⁰ SPSV, p. 154.

Das Muster einer vollständigen *Fiction* ist die Logik. Hier wird ein Denken *erdichtet*, wo ein Gedanke als Ursache eines anderen Gedankens gesetzt wird; alle Affekte, alles Fühlen und Wollen wird hinweg gedacht. Es kommt dergleichen in der Wirklichkeit nicht vor; diese ist unsäglich anders complicirt. Dadurch daß wir jene *Fiction* als *Schema* anlegen, also das thatsächliche Geschehen beim Denken gleichsam durch einen *Simplifications-Apparat filtriren*: bringen wir es zu einer *Zeichenschrift* und *Mittheilbarkeit* und *Merkbarkeit* der logischen Vorgänge.“⁴¹

Ist die Ratio an sich schon unfähig, die wahre Wirklichkeit zu erfassen, so stellt sich als nächstes die Frage, ob es eine solche „wahre Wirklichkeit“, ob es Wahrheit im objektiven Sinn überhaupt gibt. Nietzsche entlarvt schon zu Beginn seines Schaffens, in der Abhandlung „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ (1873) den Begriff der Wahrheit als eine „linguistische Täuschung“, die gesellschaftlich oktroyiert ist:

„Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen. Wir wissen immer noch nicht, woher der Trieb zur Wahrheit stammt: denn bis jetzt haben wir nur von der Verpflichtung gehört, die die Gesellschaft, um zu existieren, stellt, wahrhaft zu sein, d.h. die usuellen Metaphern zu brauchen, also moralisch ausgedrückt: von der Verpflichtung nach einer festen Convention zu lügen, scharenweise in einem für alle verbindlichen Stile zu lügen.“ (KSA I, p. 880/881)⁴²

Die erwähnte Zirkelproblematik, die in diesem Denken steckt (Als wahr muß vorausgesetzt werden, daß Wahrheit eine Illusion der Sprache ist, also gibt es doch Wahrheit, wenigstens diese eine), hat Rüdiger Grimm in einer kürzlich erschienenen Untersuchung („Nietzsche's theory of knowledge“, Berlin – New York 1977) zu lösen versucht. Er sieht die Lösung der Antinomie in dem abweichenden Wahrheitsbegriff Nietzsches, definiert in seinem berühmten Ausspruch: „Wahrheit ist die Art von Irrthum, ohne welche eine bestimmte Art von lebendigen Wesen nicht leben könnte. Der Wert für das Leben entscheidet zuletzt.“ (Nachlaß 1885)⁴³ Da Nietzsches Behauptung, es gäbe keine absolute Wahrheit, uns aus der Erstarrung des Glaubens an die Unveränderlichkeit der äußeren Realität löse, sei sie, wenngleich nicht absolut wahr, doch eine höherwertige relative Wahrheit als die Systeme der traditionellen Philosophie.

Im Grunde denkt Pirandello sehr ähnlich. Auch er stellt schon sehr früh (wieder einmal in dem Brief von 1886) die Lebensnotwendigkeit und den Illusionscharakter der Wahrheit fest, wobei sich diese Stelle wie eine Übersetzung Nietzsches in eine metaphernreichere Darstellung liest:

„Noi siamo come i poveri ragni, che per vivere han bisogno d'intessersi in un canuccio la loro tela sottile, noi siamo come le povere lumache che per vivere han bisogno di portare al dosso il loro guscio fragile, o come i poveri molluschi che vogliono tutti la loro conchiglia in fondo al mare.“

Und auch ihm geht es nicht bloß um die Zerstörung jeder Idee der Wahrheit, sondern um die Darstellung des Wertes subjektiver Wahrheiten, subjektiver Realitätskonzeptionen, die von der „festen Convention der Lüge“ im Nietzsche'schen Sinne abweichen: wieder einmal die Frontstellung Individuum gegen übermächtige, normierende Gesellschaft, die

⁴¹ 34 (249), KSA XI, p. 505.

⁴² *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, KSA I, pp. 880 f.

⁴³ 34 (253), KSA XI, p. 506.

wir bei der Rollenthematik skizziert haben. Ich habe versucht, Pirandellos „Sturz des Mythos“, bezogen auf die objektive Wahrheit in an Radikalität zunehmenden Schritten von der bloßen Sympathie des Lesers/Zusehers für eine objektiv falsche Realitätskonzeption in „Lumie di Sicilia“ über deren Sieg gegen die objektiv wahre in „Tutto per bene“ bis zum völligen Verlust einer objektiven Realität in „Così è (se vi pare)“ in meiner Studie „Pirandello Mythenstürzer“⁴⁴ nachzuweisen. Bei dem letztgenannten Stück geht der Zuseher, traditionell die „allwissende“ Instanz des Objektiven, unbefriedigt nach Hause, sein Sicherheitsgefühl (das auch Nietzsche als Ursprung des Willens zur Wahrheit geortet hat) hat einen Knacks bekommen. Aber das Leid wenigstens einer der Hauptpersonen, das durch eine Entscheidung für eine der subjektiven Realitätskonzeptionen und deren Erhebung zur objektiven unvermeidbar geworden wäre, wird verhindert. Somit siegt auch hier die „für das Leben höherwertige Wahrheit“ – allerdings nicht im Sinne Nietzsches, wo höherwertig mit „machtsteigernd“ gleichzusetzen wäre.

Der zweite „Kernmythos“, den Nietzsche wie Pirandello stürzen, ist der des Subjekts, des einheitlichen Ich. Das hängt natürlich mit dem Rollenspiel zusammen, aber es ist noch um eine Instanz radikaler: Die Entlarvung einer Persönlichkeit als Maske, eines Charakters als Rolle setzt ja eigentlich voraus, daß darunter, dahinter der „wahre“ Charakter, das wahre Ich verborgen ist. Aber da beide zuvor „Wahrheit“ im objektiven Sinne negiert haben, kann es ein solches „wahres Ich“, bislang letzte Zuflucht der Skepsis, gar nicht geben. Wie *alle* Wahrheiten Irrtümer sind, so sind *alle* Rollen Heucheleien. Das Ich wird von Nietzsche lediglich als „Organisationseinheit“ definiert (Nachlaß 1885–86, 2 [87], KSA XII, pp. 104/5), denn das „Individuum“ geht in der Bewegung auf: „Die fortwährenden Übergänge erlauben nicht, von „Individuum“ usw. zu reden; die „Zahl“ der Wesen ist selber im Fluß.“ (Nl. 1885, 36 [23], KSA XI, p. 561). Und schließlich wird Subjekt samt Objekt aufgehoben, nur das Tun als solches bleibt übrig:

„Subjekt“, „Objekt“, „Prädikat“ – diese Trennungen sind gemacht und werden jetzt wie Schemata übergestülpt über alle anscheinenden Thatsachen. Die falsche Grundbeobachtung ist, daß ich glaube, ich bin's, der etwas thut, der etwas leidet, der etwas „hat“, der eine Eigenschaft „hat“.⁴⁵

Das Subjekt, das denkende Ich, die letzte Gewißheit bei Descartes, ist also bei Nietzsche auch bloß Fiktion der Sprache.

Dieser letzten Konsequenz muß sich Pirandello aus der erwähnten Frontstellung authentisches Ich – entfremdende Gesellschaft heraus versagen. Aber auch er glaubt nicht an ein einheitliches Ich:

Wird zunächst die „coscienza“ – was sowohl Gewissen wie Selbstbewußtsein bedeutet – analog zu Nietzscheschen Formulierungen schon in der „Esclusa“ von 1893 als „die anderen in uns“ definiert – eine Formel, die, oft variiert, schließlich einen Zentralpunkt auch der philosophischen Betrachtungen des Romans „Uno, nessuno e centomila“ bildet –, so entwickelt Pirandello in seinem Essay „L'umorismo“ (1907/1908), der allgemein als der wesentlichste Text für sein theoretisches Denken gilt, das Konzept eines zersplitterten, nicht mehr einheitlichen Ich (dort unter dem Einfluß von Alfred Binet, „Les altérations de la personnalité“):

„E appunto le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale. Come affermarla *una*, infatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costruiscono in un certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno

⁴⁴ Rössner, l.c., Kap. 2.1.2., pp. 95–116.

⁴⁵ 36 (26), KSA XI, p. 562.

ora l'altro d'essi, ora qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, apparisca come se veramente in lui fossero anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità?"⁴⁶

Diese Idee ist nicht nur von Binet übernommen, den Pirandello selbst als Quelle angibt, die Auseinandersetzung verschiedener Ichs ist schon im frühen Pirandello („Dialoghi fra il Gran Me e il piccolo me“) ein beliebtes Thema, die historische Veränderung und damit das Problem des Nicht-Wiedererkennens einer Persönlichkeit in einer früheren Tat, die andererseits für die Umwelt ihr Bild prägt, ist das Problem des Vaters in den „Sechs Personen“ und liegt dem Schuld-Konflikt in der Novelle „Cinci“ und dem Drama „Non si sa come“ zugrunde. Natürlich ließen sich hier auch viele Beispiele des Widerstands gegen die Rolle nennen, die wir zuvor besprochen haben: „Quando si è qualcuno“, Moscarda, Mattia Pascal, und viele mehr. Sie alle sind Varianten desselben Problems, das sich für Pirandello freilich, anders als für Nietzsche, weniger als ein Problem der Erkenntnis und mehr als eine existentielle Frage der betroffenen Menschen präsentiert. Stelle sich beim Rollenspiel und bei dem Problem der Wahrheit der Antagonismus von Mythos und dessen Stürzen noch als ein Gut/Böse-Antagonismus dar (auf der einen Seite das positiv konnotierte, nach Freiheit strebende Individuum, auf der anderen Seite die klassifizierende, fesselnde, normierende und repressive Gesellschaft), so ist bei dem Verlust des Zusammenhangs der Ichs einfach ein absurdes, aber notwendiges Leid gegeben, dem der Mensch hilf- und sinnlos ausgeliefert ist: nicht mehr die Ansicht der anderen ist Romeo Daddis Problem in „Non si sa come“, sondern die Tatsache, daß er nicht mehr Ich sagen kann, weil dieses Ich keine Einheit mehr bildet, weil „quando tutto t'è come non vero attorno, quello che fai può anche sembrarti non vero“⁴⁷, und er daher an allen rundherum zweifeln muß. Wie Nietzsche stürzt Pirandello mit dem Ich also die letzte Gewißheit und schafft damit für den Leid, der nicht darauf vorbereitet ist; wer allerdings auch diese Erkenntnis zu ertragen vermag, der wird sie überwinden – bei Nietzsche als Übermensch, bei Pirandello als „dimissionario“, wie es der Notarzt Doktor Mangoni in der Novelle „Niente“ nennt, verkörpert in Vitangelo Moscarda, der seine Realität in den Augen der anderen zerstört, seine eigene längst verloren hat, und nun ohne Namen, ohne Gedanken an morgen in einer mystischen Einheit mit der Natur dahinlebt, verkörpert auch in dem Mattia Pascal des Romanschlusses, der auf sein eigenes Grab Blumen bringt, in Liolà und in Cotrone aus den „Riesen vom Berge“.

Wir sehen also, die Parallelen sind vielfältiger Art: Der Skeptizismus, die lebensphilosophische Grundlage, die Idee des ständigen Sich-Erschaffens („Costruirsi“) als Konsequenz des Verlusts der Identität, das schließlich durchaus positiven Eigenwert gewinnt. Dabei geht es nicht um das Geschaffene, wie Karl Hölz in seinem Aufsatz „Doppelsinn und Widerspruch“⁴⁸ am Beispiel Moscardas dargestellt hat, sondern um die Tätigkeit des Schaffens: „Das Konstruieren ersetzt das Erdachte, und das Machen erscheint wichtiger als das Ergebnis selbst.“ – Übrigens ist das genau das, was O.F. Bollnow in seinem Büchlein „Die Lebensphilosophie“ Nietzsche zum Vorwurf macht.⁴⁹ Es ist dies auch der Punkt, wo beide Gedankenwege in den Faschismus einmünden können – jener Nietzsches in den Köpfen seiner Epigonen, der Pirandellos durch seinen tatsächlich erfolgten Parteibeitritt, vor dem er in einem Interview sagt: „Mussolini sa, come pochi, che la realtà sta

⁴⁶ SPSV, pp. 149–151 (passim).

⁴⁷ MN II, p. 839.

⁴⁸ Karl Hölz, *Doppelsinn und Widerspruch. Theorie und Praxis der Modernität im Werke Luigi Pirandello*, in GRM 31/1981, H. 2, pp. 173–190.

⁴⁹ O.F. Bollnow, *Die Lebensphilosophie*, Heidelberg 1958, p. 35.

soltanto in potere dell'uomo di costruirla e che la si crea soltanto con l'attività dello spirito.⁵⁰ Johannes Thomas hat in seinem Aufsatz „Dialektik der Dekadenz. Faschismus und utopische Rettung bei Luigi Pirandello“⁵¹ diesen Weg als mögliche Folgerung aus den Gedanken des Romans „Uno, nessuno e centomila“ beschrieben, der schon in den Jahren 1912–1913 (also lange vor der Herrschaft des Faschismus in Italien) in einer ersten Fassung entstanden sein dürfte, wie eine „Lettera autobiografica“ aus dieser Zeit (veröffentlicht 1924 in „Le lettere“, Rom) andeutet. Diese autobiographische Skizze enthält auch eine Passage, die uns zugleich die Parallelen und den grundlegenden Unterschied zwischen Nietzsches und Pirandellos Denken vor Augen führt:

„Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché né da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria. Chi ha capito il giuoco, non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi non può più prendere né gusto né piacere alla vita. Così è. La mia arte è piena di compassione amara per tutti quelli che si ingannano; ma questa compassione non può non essere seguita dalla feroce irrisione del destino, che condanna l'uomo all'inganno. Questa, in succinto, la ragione dell'amarezza della mia arte, e anche della mia vita.“⁵²

Täuschung und Irrtum entlarven, darin gehen Pirandello und Nietzsche parallel, aber die Schlußfolgerung ist bei Pirandello nicht wie bei dem Autor des Zarathustra der Ruf nach einem starken Herrenmenschen, der mit der Täuschung zu leben vermöchte, es ist das Mitleid („compassione“), das der Autor Pirandello seinen Figuren, ob Getäuschte oder die Täuschung aufdeckende „ragionatori“, entgegenbringt; Mitleid, eine Regung, die im Zarathustra als Grundübel dargestellt („So seid mir gewarnt vor dem Mitleiden: daher kommt noch den Menschen eine schwere Wolke!“)⁵³ und in der „Götzendämmerung“ „verächtlich“ genannt wird, wobei die „Mitleids-Moral Schopenhauers“, die (allerdings wohl eher durch den Einfluß der ähnlichen Denkweise Leopardis) in Pirandellos Werk ihren Niederschlag gefunden hat, als „die eigentliche *décadence*-Bewegung in der Moral“ bezeichnet wird.⁵⁴ Bei Pirandello dagegen ist Mitleid die Konsequenz aus seinem und seiner Figuren existentiellen Erleben der Konsequenzen des Zweifels, ist Mitleid, wie schon bei Leopardi und Schopenhauer, die einzige menschenwürdige Reaktion auf die – im existentialistischen Sinne – „absurde“ Situation des Menschen, der jeden festen Boden unter den Füßen verloren hat und hilflos einer blinden Macht („Willen“, „natura“, „destino“) ausgeliefert ist.

Mit-Leiden, menschliches Anteilnehmen scheint überhaupt der Kernpunkt von Pirandellos Poetik zu sein: Es liegt ja schon dem „sentimento del contrario“ zugrunde, mit dem er seinen „umorismo“ definiert. Expliziert wird bekanntlich der Unterschied zwischen Komik und „umorismo“ in dem gleichnamigen Essay am Beispiel einer zu stark geschminkten und daher lächerlich wirkenden alten Frau. Zuerst, meint Pirandello, käme uns im „avvertimento del contrario“ die Komik zu Bewußtsein, die aus dem Kontrast zwischen der Erscheinung *dieser* alten Frau und unserem Bild von der Soll-Erscheinung

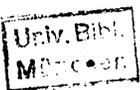
⁵⁰ In „L'idea nazionale“, Roma, 23.10.1923.

⁵¹ Johannes Thomas, *Dialektik der Dekadenz. Faschismus und utopische Rettung bei Luigi Pirandello*. Italienische Studien, Wien, 1983.

⁵² SPSV, p. 1286.

⁵³ *Also sprach Zarathustra*, 2. Teil, KSV IV, pp. 115/116.

⁵⁴ *Menschliches, Allzumenschliches I*, 103, in KSA II, pp. 99/100.



einer „vecchia rispettabile signora“ resultiert. (SPSV p. 127) Das „sentimento del contrario“ entsteht dann durch das Werk der „riflessione“, die dem Betrachter die Idee ein- gibt,

„che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima . . .“⁵⁵

Was anderes aber ist diese Tätigkeit als ein Sich-Versetzen des Beobachters in die Lage des Belächelten, als ein Mit-Leiden? Da wird nun freilich aus dem Lachen ein bitteres Grinsen, in dem die „amara compassione“ und die „feroce irrisione del destino“ koexistieren. Diese *riflessione* ist das gerade Gegenteil der verteuflten Logik, die das Leben zu Abstraktion „filtert“: sie erfüllt eben die rein abstrakte Situation (Nicht-Erfüllung der Norm-Erwartung des Beobachters) mit Leben, das heißt mit Anteilnehmen, und bereichert sie mit den (fiktiven) Details eines Einzelfalls. Und dieses Mit-Leiden bedeutet zugleich ein Respektieren der subjektiven Realitätskonzeption der vielen Pirandello-Figuren, also jener kleinen „Irrthümer, die der Mensch nötig hat, um zu leben“, wie Nietzsche sagt, oder jener „Schneckenhäuser, Spinnennetze und Muschelschalen“, von denen der 19jährige Pirandello verächtlich gesprochen hatte.

Der große Unterschied zwischen Nietzsche und Pirandello scheint also vor allem in diesem Mitleiden zu liegen, das der radikalen Skepsis aus Achtung vor dem Nächsten Einhalt gebietet. Das beruht wahrscheinlich darauf, daß das skeptische, philosophierende Gran Me unseres Autors stets von einem „piccolo me“ begleitet ist, das in manchen Augenblicken durchaus überzeugend dem (Nietzsche kongenialen) Gran Me Paroli bieten kann:

„Dici sempre che ti senti tutto il mondo nel cervello. Dev'esser vero, perché io ho sempre mal di capo. Ma se la terra ti sembra veramente, in codesto tuo mondo, così piccola e misera cosa, non stimi tu che io abbia più diritto di viverci che tu? Ah, in certi momenti, mio caro, la tua grandezza mi fa proprio pietà; e, in certi altri, mi domando se io, nel mio piccolo, non sia poi più grande di te.“⁵⁶

In gewisser Weise scheint Pirandello damit auch über Nietzsche hinauszugehen; er heilt die Wunden, die der „Tod Gottes“, die „Umwertung aller Werte“ geschlagen haben, durch dieses menschliche Anteilnehmen und Mit-Leiden; er setzt der Ideologie der Kraft und des Willens zur Macht den Respekt vor der Naivität der sich täuschenden Menschen und ihrem Leid entgegen. In dieser Ethik der Solidarität gegen eine blinde, den Menschen bedrohende Macht, die stark von Leopardi inspiriert ist, überwindet Pirandello den reinen Zweifelsstandpunkt.

Eine Frage bleibt dabei freilich noch ungelöst: Was geschieht mit denen, die – wie Pirandello für sich schon im Alter von 19 Jahren bekennt – kein Schneckenhaus, keine subjektive Realität, keine Illusion, kein Ich mehr (Moscarda) haben, denen ein ständiges „Mythenstürzen“, eine „Götzen-Dämmerung“, das Zweifeln innere Notwendigkeit ist? Mit anderen Worten – wo kann ein skeptischer Intellektueller wie Pirandello oder Nietzsche selbst, wie Serafino Gubbio oder Cosmo Laurentano und viele andere Pirandello-Figuren Erholung vom Leiden finden? In „Pirandello Mythenstürzer“ habe ich versucht, an Hand einer neuen Interpretationsmöglichkeit des Spätwerks eine Antwort zu geben: Der Weg führt über den Verzicht auf die soziale Stellung, über den Verlust des Körper-

⁵⁵ *L'umorismo*, in SPSV, p. 127.

⁵⁶ *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, in NA II, p. 1061.

bewußtseins in einen Bereich dauernder Epiphanie, in ein quasi-mythisches Bewußtsein, wie es in kollektiver Form in der Villa „La Scalogna“ aus den „Giganti della montagna“ verwirklicht ist. Eine intensive Einheit des Menschen mit der Natur, ein neues Theater der dauernden kollektiven Improvisation, ein völlig zweckfreies Handeln gehören zu den Requisiten der Villa, in der nach den Worten des Zauberers Cotrone, des Wortführers ihrer Bewohner, die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit aufgehoben ist. Dieser Zustand, bezogen auf das Theater, weist eine gewisse Ähnlichkeit mit der Beschreibung des dionysischen Rauschzustandes in der „Geburt der Tragödie“ auf, ebensoviel freilich mit der Beschreibung eines „reinen Erkennenden“ in „Menschliches, Allzumenschliches I“:

„Man lebte zuletzt unter den Menschen und mit sich wie in der Natur, ohne Lob, Vorwürfe, Eiferung, an vielem sich wie an einem Schauspiel weidend, vor dem man sich bisher zu fürchten hatte . . . Es muss ein Mensch, von dem in solchem Maasse die gewöhnlichen Fesseln des Lebens abgefallen sind, . . . auf Vieles, ja fast auf Alles, was bei den anderen Menschen Werth hat, ohne Neid und Verdruss verzichten können, ihm muss als der wünschenswertheste Zustand jenes freie, furchtlose Schweben über Menschen, Sitten, Gesetzen und den herkömmlichen Schätzungen der Dinge genügen.“⁵⁷

Gerade dieser Verzicht auf Reichtum und soziale Stellung wird auch als „Eintrittspreis“ in das Reich der „Scalogna“ gefordert, und diese heitere Gelassenheit verkörpern bei Pirandello am eindrucksvollsten der Naturmensch Liolà und der Zauberer Cotrone mit seinen Scalognati. Diese Gelassenheit aber verbindet sich mit einer Offenheit und Wandelbarkeit, die nicht mehr wie bei Nietzsche auf Erkenntnis, sondern ausschließlich auf – Spiel gerichtet ist:

„COTRONE. . . . Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e ci disperda in favolose lontananze . . . Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; . . . Un corpo è la morte: tenebra e pietra. Guaj a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome. Facciamo i fantasmi . . . Con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi, la meraviglia ch'è in noi la rovesciamo sulle cose con cui giochiamo, e ce ne lasciamo incantare. Non è più un gioco, ma una realtà meravigliosa in cui viviamo, alienati da tutto, fino agli eccessi della demenza.“⁵⁸

Diesem spontanen „Spiel-theater“, das jenseits von der Unterscheidung Schein/objektive Wahrheit, jenseits von der Idee des einen Individuums, das sich in einer Figur ausdrückte, anzusiedeln ist, tritt in den „giganti“ eine andere, die traditionelle Theater- (und Denk-?) Konzeption entgegen: Die Schauspielerin Ilse Paulsen, die an ihre Aufgabe („missione“) glaubt, die Botschaft („messaggio“) des von ihr interpretierten Stückes in die Welt hinauszutragen.

COTRONE. Comprendo che la contessa non può rinunciare alla sua missione.
ILSE. Fino all'ultimo! COTRONE. Non vuole neanche lei, che l'opera viva per se stessa – come potrebbe soltanto qua. ILSE. Vive in me; ma non basta! Deve vivere in mezzo agli uomini! “⁵⁹

Weiß man, daß es sich bei dieser „opera“ um Pirandellos eigenes Spätwerk „Favola del figlio combiato“ handelt, so drängt es sich auf, zwischen diesem Gegensatz der Theater-Charaktere Cotrone und Ilse und dem Gegensatz der Denker Pirandello und Nietzsche, die

⁵⁷ *Menschliches, Allzumenschliches I*, in KSA II, pp. 53–55.

⁵⁸ *I giganti della montagna*, MN II, p. 1345.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 1346.

doch von denselben Beunruhigungen ausgehen, aber bezüglich ihrer „Mission“ zu ganz verschiedenen Folgerungen gelangen, eine Parallele zu ziehen. Cotrones Weg ist eine mögliche Konsequenz aus dem radikal-skeptischen „Mythenstürzen“, wie es Pirandello und Nietzsche betreiben, aber sein Weg führt uns weit weg von jener anderen, gefährlichen Konsequenz, die letztlich Faschismus heißt. Wir als Bewunderer Pirandellos dürfen dankbar sein, daß er ihn uns in seinem letzten, unvollendeten Werk gewiesen hat.