

**Pirandello und die Philosophie – der „umorismo“ als prä-existenzialistische
Theorie und narrative Praxis**

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von
Elena Görtz

Kiel
19.09.2017

Erstgutachter: Herr Prof. Dr. Rainer Zaiser

Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Paul Geyer

Tag der mündlichen Prüfung: 24.01.2018

Durch den Prodekan für Studium und Lehre, Herrn Prof. Dr. Ulrich Müller, zum

Druck genehmigt: 04.09.2019

| | |
|--|----|
| Einleitung | 4 |
| 1. Forschungsstand | 6 |
| 2. Sartre und Camus | 17 |
| 3. <i>L'Umoreismo</i> | 23 |
| 3.1. Nicht-humoristische Kunst – das Zusammenspiel von <i>riflessione</i> und <i>coscienza</i> | 23 |
| 3.2. Humoristische Kunst – das <i>sentimento del contrario</i> | 24 |
| 3.3. Die <i>riflessione</i> | 27 |
| 3.4. Dekonstruktion der Illusion | 30 |
| 3.5. Die Seele und der Körper | 31 |
| 3.6. <i>Vita</i> und <i>forma</i> | 32 |
| 4. Il fu Mattia Pascal | 37 |
| 4.1. <i>Maledetto sia Copernico!</i> | 39 |
| 4.2. La famiglia Pascal – un mondo piccolo borghese | 41 |
| 4.3. Rassegnazione anziché maturazione | 44 |
| 4.4. Identitätswechsel – Adriano Meis | 50 |
| 4.5. Freiheit einer neue Identität | 53 |
| 4.5.1. Äußere Erscheinung | 54 |
| 4.5.2. Lebensgeschichte | 55 |
| 4.5.3. Unfreiheit einer konstruieren Identität | 56 |
| 4.6. Das Leben mit Anderen als erfundenes Ich | 59 |
| 4.6.1. Theosophie – die Wissenschaft vom Unerklärlichen | 61 |
| 4.6.2. Unsterblichkeit der Seele | 62 |
| 4.6.3. <i>Strappo nel cielo di carta</i> | 63 |
| 4.6.4. <i>Lanterninosofia</i> | 65 |
| 4.6.5. Spiritistische Sitzung | 67 |
| 4.6.6. Aus der Dunkelheit zum Licht | 70 |
| 4.6.7. Der Ausschluss aus der Gesellschaft | 73 |
| 4.6.8. Das endgültige Scheitern der konstruierten Identität | 77 |
| 4.7. Identitätswechsel – <i>fu</i> Mattia Pascal | 81 |
| 4.7.1. Rückkehr nach Miragno | 86 |
| 4.7.2. Il <i>fu</i> Mattia Pascal | 89 |
| 5. <i>Quaderni di Serafino Gubbio operatore</i> | 91 |

| | |
|--|-----|
| 5.1. Die Filmindustrie – Serafino Gubbio operatore | 93 |
| 5.2. Walter Benjamins <i>Kunstwerkaufsatz</i> | 98 |
| 5.3. Philosoph und Exzentriker – Simone Pau | 101 |
| 5.4. Kulturmensch und Inspiration – der Violinist | 103 |
| 5.4.1. Natur trifft auf Natürlichkeit – der Violinist und der Tiger | 106 |
| 5.4.2. Der Tod des Violinisten | 110 |
| 5.5. Die <i>Kosmograph</i> | 111 |
| 5.6. Diva und <i>femme fatale</i> – Varia Nestoroff | 115 |
| 5.6.1. Die Nestoroff und die Männer | 117 |
| 5.6.2. Die Schauspielerin Nestoroff | 120 |
| 5.6.2.1. Der Dolchtanz | 121 |
| 5.7. Carlo Ferro – Der Naturnahe | 123 |
| 5.8. Aldo Nuti – Der Dandy | 127 |
| 5.9. Die Familie Cavalea | 127 |
| 5.9.1. Luisetta und Nuti | 131 |
| 5.9.2. Das emotionale Dreieck: Luisetta – Nuti – Gubbio | 135 |
| 5.9.3. Das fatale Dreieck: Nestoroff – Nuti – Ferro | 136 |
| 5.10. Gubbio und die Nestoroff | 137 |
| 5.11. Die Intrige der Nestoroff | 140 |
| 5.11.1. Nutis Reaktion auf die Intrige | 145 |
| 5.12. Finale | 146 |
| 6. <i>Uno, nessuno e centomila</i> | 148 |
| 6.1. <i>Vedersi vivere</i> – die Bewusstwerdung des Ichs in Abwesenheit der Anderen | 151 |
| 6.2. Die Zerstörung des Ichs der Anderen | 155 |
| 6.2.1. Das Ich der Anderen: <i>usuraio</i> | 159 |
| 6.3. Das neue Ich – (<i>ness</i>) <i>uno</i> oder die Abwesenheit des Blicks der Anderen | 172 |
| 6.4. Die Affäre Anna Rosa | 173 |
| 6.5. Die Auflösung des Ichs – <i>nessuno</i> | 177 |
| Schlussbetrachtung | 181 |
| Bibliographie | 185 |

Einleitung

Luigi Pirandello, geboren am 28.06.1867 in Agrigent, gestorben am 10.12.1936 in Rom. Zwischen diesen Daten liegt ein Leben, das geprägt ist von Schicksalsschlägen, aber auch von einer immensen literarischen Produktion, an deren Ende 1934 der Literaturnobelpreis steht. Trotz zahlreicher theoretischer Schriften, hat sich Pirandello selbst nicht als Philosoph gesehen, was Michele Federico Sciacca folgendermaßen ausdrückt:

Pirandello è la dichiarazione di fallimento, ai fini della soluzione del problema del principio e del fine della vita, dell'Occidente da Anassagora e da Democrito alla società dei Giganti, anche se tutta la cultura occidentale è servita a fare acquisire all'uomo la coscienza del suo destino senza via di uscita in quanto uomo; visto come "moderno" e sempre in rapporto al problema del senso della vita, è la nientificazione della cultura dall'Illuminismo in poi. Pirandello rifiuta il mito della scienza (positivismo e scientismo) e quello della filosofia (idealismo trascendentale).¹

Doch in der Sekundärliteratur gibt es die fortwährende Tendenz, ihn als Philosophen zu etikettieren.² Den Weg, den die Kritiker bezüglich Pirandello gehen, zeichnet Franco Zangrilli im letzten Kapitel seiner Monographie *Pirandello. Presenza varia e perenne*³ nach. Auch er spricht dort von der Absicht der Kritiker, Pirandello Kategorien zuzuordnen, die ihn so erscheinen lassen, als hätte er hunderttausend Gesichter.⁴

Ein weiteres solches Gesicht nun mit dem Etikett „prä-existenzialistisch“ zu versehen, ist ein Gedanke, der bereits früh in der Kritik auftaucht, wie sich im Forschungsstand zeigen wird. Für die vorliegende Arbeit sind als Korpus die drei folgenden Romane aus unterschiedlichen Schaffensphasen des Autors relevant: *Il fu Mattia Pascal* von 1904, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* von 1915 und *Uno, nessuno e centomila* von 1925. Diese Romane werden in der Pirandelloforschung als Trilogie⁵ gelesen, so auch hier. Die theoretische Grundlage bildet das Kapitel zu Pirandellos Aufsatz *L'Umorismo*, welches der Analyse vorangestellt ist. Dabei wird „umorismo“ in der Bedeutung einer Denkfigur verstanden, die als prä-

¹ Sciacca, Michele Federico: *L'estetismo. Kierkegaard. Pirandello*. L'Epos: Palermo 1990. S. 248.

² Vgl. dazu Costa, Gustavo: „Pirandello and Philosophy“. In: DiGaetani, John Louis: *A Companion to Pirandello Studies*. Greenwood: New York 1991.; Bini, Daniela: „Pirandello's Philosophy an Philosophers“. In: DiGaetani, John Louis: *A Companion to Pirandello Studies*. Greenwood: New York 1991.; De'Giorgi, Elsa: „Pirandello, moderno sofista“. In: *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*. Le Monnier: Florenz 1964.; Rössner, Michael: „Nietzsche und Pirandello. Parallelen und Differenzen zweier Denk-Charaktere“. In: Thomas, Johannes: *Pirandellos-Studien. Akten des I. Paderborner Pirandello Symposiums*. Schöningh: Paderborn 1984.; Sciacca, Michele Federico: *L'estetismo. Kierkegaard. Pirandello*. L'Epos: Palermo 1990.; Romano, Bruno: *Nietzsche e Pirandello. Il nichilismo mistifica gli atti nei fatti*. Giappichelli: Turin 2008

³ Zangrilli, Franco: *Pirandello. Presenza varia e perenne*. Metauro: Pesaro 2007.

⁴ vgl. Zangrilli (2007), S. 201.

⁵ Beispielsweise bei De Michele, Fausto: „Serafino Gubbio, la vertigine, il fragore e l'effimero ovvero l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Luigi Pirandello e Walter Benjamin“. In: Lauretta, Enzo [Hg.]: *Il cinema e Pirandello*. Edizione Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigent 2003. S. 291.

existenzialistische Theorie gelesen werden kann. Unter diesem Aspekt soll auch die Analyse des Korpus erfolgen. Dabei soll gezeigt werden, dass Pirandello seine Theorie ebenso literarisch abbildet, wie die Existenzialisten Sartre und Camus. Die thematische Nähe, die zwischen Pirandello, Sartre und Camus besteht, soll an entsprechender Stelle herausgearbeitet werden.

1. Forschungsstand

Wenn man sich mit der Frage nach dem existenzialistischen Pirandello beschäftigt, ist die erste Quelle, die man zu Rate ziehen sollte, Franz Rauhut. Seine Monographie *Der Junge Pirandello* von 1964 hat den Untertitel *Das Werden eines existentiellen Geistes*. Vielleicht könnte man es sogar einen Alternativtitel nennen, denn Rauhut setzt ein *oder* zwischen Titel und Untertitel. Rauhut leitet die existenzialistischen Gedanken Pirandellos aus dessen Biographie ab. Dabei zieht er die von Federico Vittore Nardelli⁶ verfasste Biographie zu Rate, jedoch greift er auch Gaspare Giudice⁷ auf, obwohl dessen Biographie erst erscheint, als Rauhuts Ausführungen bereits druckreif sind. Rauhut weist auf Unstimmigkeiten in Nardellis Buch hin, da es von Pirandello selbst gesteuerte Aufzeichnungen sind, die narrativen Charakter haben. Nardelli und Pirandello waren freundschaftlich verbunden, daher bildet der Text keine neutrale Quelle. Im Gegensatz dazu gilt Giudices Biographie immer noch als verlässlicher Startpunkt um sich ein Bild vom Leben Pirandellos zu machen.

Bei Rauhut stehen die Briefe Pirandellos besonders im Vordergrund, die er als erster ins Deutsche übersetzt hat. Mit Hilfe dieser, versucht er Pirandellos Werdegang und dessen Charakter zu ergründen, aber eben auch dessen Werk zu analysieren.

Das Besondere bei Pirandello ist, daß sein Existentialismus nicht literarischer, sondern persönlicher Herkunft ist, und zwar daß er in früher Jugend durch erschütternde Erlebnisse dahin gebracht wurde, die Existenz in ihrer äußersten Gefährdung mit eigener Losgelöstheit zu sehen, und in dieser Haltung zeitlebens verharrte.⁸

Zu diesem Schluss kommt Rauhut nach Analyse eines Briefs Luigi Pirandellos an seine Schwester Lina vom 31.10.1886. Zu diesem Zeitpunkt ist Pirandello 19 Jahre alt und gibt seiner Schwester einen intimen Einblick in seine Sicht auf das Leben:

Noi siamo come i poveri ragni, che per vivere han bisogno d'intessersi in un cantuccio la loro tela sottile, noi siamo come le povere lumache che per vivere han bisogno di portare a dosso il loro guscio fragile, o come i poveri molluschi che vogliono tutti la loro conchiglia in fondo al mare. Siamo ragni, lumache e molluschi di una razza più nobile – passi pure – non vorremo una ragnatela, un guscio, una conchiglia – passi pure – ma un piccolo mondo sì, e per vivere in esso e per vivere di esso. Un ideale, un sentimento, un'abitudine, una occupazione – ecco il piccolo mondo, ecco il guscio di questo lumacone, o uomo – come lo chiamano. Senza questo è impossibile la vita. Quando tu riesci a non aver più un ideale, perché osservando la vita ti sembra un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai; quando tu non hai più un sentimento, perché sei riuscito a non stimare, a non curare più gli uomini e le cose, e ti manca perciò l'abitudine, che non trovi, e l'occupazione che sdegni; quando tu, in una parola,

⁶ Nardelli, Federico Vittore: *L'uomo segreto: Vita e croci di Luigi Pirandello*. Mondadori: Verona 1932.

⁷ Giudice, Gaspare: *Luigi Pirandello*. UTET: Turin 1963.

⁸ Rauhut, Franz: *Der junge Pirandello*. Beck: München 1964. S. 173.

vivrai senza la vita, penserai senza un pensiero, sentirai senza cuore – allora tu non saprai che fare: sarai un viandante senza casa, un uccello senza nido.⁹

Auch wenn diese Gedanken zur menschlichen Existenz philosophische Züge tragen, setzt Rauhut Pirandello nicht mit einem Philosophen gleich:

Eine wichtige Bemerkung sei hier eingeschoben. Wir wissen, daß Pirandello ein eifriger Leser philosophischer Werke war, aber über den Wert der Philosophie äußerte er sich geringschätzig. Das sollten alle bedenken, die geneigt sind, Pirandellos Weltanschauung hauptsächlich durch philosophische Einflüsse zu erklären. Philosophie ist gewiss nicht unbeteiligt, aber worauf es in allererster Linie ankommt, sind höchst persönliche Lebenserfahrungen.¹⁰

Rauhut bezeichnet den Existentialismus als eine „Lebensphilosophie“, die aus dem „Bankrott der Philosophie“ entstanden ist.¹¹ So kann er Pirandello, der durch die zu seiner Zeit die Gedankenwelt prägende Lebensphilosophie beeinflusst war, als prä-existenzialistisch einordnen.

Bereits im Jahr 1939 veröffentlicht Franz Rauhut den Aufsatz *Wissenschaftliche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos*¹², in welchem er den Autor als jemanden bezeichnet, der „in seinem Dichtertum zugleich philosophisch sein“¹³ wollte und Pirandellos *L'Umoreismo* ist für Rauhut gar eine „philosophische Abhandlung“¹⁴. Er macht drei Hauptquellen aus, die Einfluss auf Pirandellos Denken haben: Giovanni Marchesini, Alfred Binet und Gaetano Negri. Rauhut hebt dabei hervor, dass Pirandello ganze Passagen aus den fremden Texten übernimmt, ohne diese als Übernahmen zu kennzeichnen.¹⁵ Aber er spricht ihn dennoch vom Vorwurf des Plagiats frei, wenn Rauhut auch einräumen muss, dass „[...] Pirandello in der Wörtlichkeit der Entlehnung weiter gegangen [ist], als die heutigen Schriftstellersitten erlauben“¹⁶. Pirandellos Eigenleistung bestehe demnach darin, Marchesinis argumentativ schwaches Buch *Le finzioni dell'anima* für seine eigene Argumentation gewinnbringend zu nutzen.¹⁷

⁹ Providenti, Elio [Hg.]: *Lettere giovanili da Palermo a Roma 1886-1889*. Bulzoni: Rom 1993. S. 148.

¹⁰ Rauhut, Franz: *Der junge Pirandello*. Beck: München 1964. S. 267.

¹¹ Rauhut (1964), S. 267.

¹² Rauhut, Franz: *Wissenschaftliche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos*. In: *Romanische Forschungen* 53, 1939, S. 185-205.

¹³ Rauhut (1939), S. 185.

¹⁴ Rauhut (1939), S. 185.

¹⁵ Rauhut (1939), S. 187.

¹⁶ Rauhut (1939), S. 197.

¹⁷ vgl. Rauhut, Franz: *Wissenschaftliche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos*. In: *Romanische Forschungen* 53, 1939, S. 185-205, hier S. 197.

Rauhut hebt eine weitere Eigenschaft von Pirandellos Schreiben hervor: „[...] hat er einmal eine Formel gefunden, die durch die Abstraktion bzw. durch die Bilder gut wirkt, dann bringt er sie bei mehreren Gelegenheiten mehr oder weniger wörtlich wieder“¹⁸. Er schreibt also auch bei sich selber ab, ein Phänomen, auf das schon viele Pirandello-Forscher hingewiesen haben. Rauhut führt ein Beispiel dafür an, bei dem sich eine solche charakteristische „Kette des Abschreibens“¹⁹ ergibt: „Binet – Negri – Pirandello – Pirandello“²⁰. Die genannte Kette ergibt sich interessanterweise aus der von Rauhut herausgearbeiteten Tatsache, dass Pirandello eine Passage aus Gaetano Negris *Segni dei tempi, profili e bozzetti letterari* beinahe wörtlich im *Umorismo* übernimmt, welche zuvor von Negri bei Binet abgeschrieben wurde und die Pirandello wiederum bei sich selbst abschreibt.²¹ Binets Werk *Les altérations de la personnalité* hat laut Rauhut einen noch erheblicheren Einfluss auf Pirandellos Schaffen, denn er nutzt Binet als naturwissenschaftliche Quelle.²²

Es soll jedoch noch einige Jahre dauern, bis sich Carlo Di Lieto in seiner Monographie *Pirandello Binet e „Les altérations de la personnalité“*²³ von 2008 der bedeutenden Inspirationsquelle Pirandellos nähert. Wie bereits im Titel abzulesen ist, konzentriert sich die Untersuchung Di Lietos auf den Einfluss von Binets Schrift *Les altérations de la personnalité* von 1892 auf Pirandellos Werk. Er fasst es folgendermaßen: „Questa ricerca, senza tralasciare le altre interazioni psicoanalitiche, analizza, ad ampio spettro, l'io diviso e lo scenario del *doppio*, indagando sul „fantasma“ pirandelliano e sulla particolare attenzione che Pirandello rivolge anche a Pierre Janet [...]“²⁴. Di Lietos Untersuchung zeichnet Binets Einfluss auf Pirandello, sowohl auf der Ebene seiner Werke, als auch auf persönlicher Ebene, nach und beleuchtet die historischen Zusammenhänge zur Entwicklung der Psychologie als Wissenschaft.

Eine bereits kurz nach Franz Rauhuts Text erschienene Monographie von Gösta Andersson²⁵ deckt einen Untersuchungszeitraum von Pirandellos Schaffen zwischen 1884 bis 1906 ab. Andersson beschreibt in seiner Studie zur Poetik des Jungen Pirandello den Autor folgendermaßen:

¹⁸ Rauhut (1939), S. 196.

¹⁹ Rauhut (1939), S. 204.

²⁰ Rauhut (1939), S. 204.

²¹ Rauhut (1939), S. 202-203.

²² Rauhut (1939), S. 200.

²³ Di Lieto, Carlo: *Pirandello Binet e „Les altérations de la personnalité“*. Esselibri: Neapel 2008.

²⁴ Di Lieto (2008), S. 10, kursiv im Original.

²⁵ Andersson, Gösta: *Arte e Teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*. Uppsala 1966. S. 16.

Il lato riflessivo e critico della sua indole lo indusse ad esaminare molte correnti ideologiche, filosofiche e psicologiche del suo tempo, delle quali alcune esercitarono notevoli influssi sul suo pensiero, mentre d'altra parte il suo sentimento poetico e la sua fantasia artistica attinsero impulsi, temi e motivi dalle situazioni concrete della vita.²⁶

Im ersten der vier Kapiteln widmet sich Andersson der ersten Novelle Pirandellos *La Capannetta*, welche 1884 erschienen ist. Es folgt eine Analyse der Motive im Lyrikband *Mal giocondo* und das dritte Kapitel beinhaltet die Untersuchung der theoretischen Schriften Pirandellos aus dem Zeitraum von 1889-1898. Das vierte Kapitel seiner Monographie widmet Andersson der Analyse des Einflusses Gabriel Séailles auf Pirandellos Werk, welches Andersson somit als einer der Ersten so detailliert untersucht. Andersson weist, ebenso wie Rauhut, darauf hin, dass die meisten Passagen aus Séailles Texten von Pirandello nicht direkt zitiert werden, sondern vielmehr ohne Kennzeichnung übernommen werden.²⁷ Im weiteren Verlauf macht Andersson auch den Einfluss von Binet auf Pirandello deutlich und zeigt, dass sich durch den Einfluss von Binet und Séailles bei Pirandello zwei Ansätze ergeben, die sich einerseits gegenüber stehen und andererseits ergänzen.²⁸ Besonders deutlich wird dies, laut Andersson, anhand des Konzeptes des *umorismo*, den er als „conchetto chiave della visione estetica di Pirandello“²⁹ bezeichnet.

Andersson stellt Pirandellos Text *Scienza e critica estetica* dem entsprechenden Text Séailles gegenüber. Dabei stellt er fest, dass allein 60 der ersten 138 Zeilen des Textes von Pirandello ungekennzeichnete Übernahmen aus Séailles Text sind.³⁰ Als Begründung für diese Übernahmen bietet Andersson zwei Hypothesen an.³¹ Zum einen könne man entweder davon ausgehen, dass Pirandello sich an Notizen orientiert habe, die er sich während der Lektüre von Séailles Text gemacht haben könnte. Zum anderen wäre es möglich, dass Pirandello den Text von Séailles aus dem Gedächtnis zitiert haben könnte. Beide Thesen erscheinen jedoch wenig überzeugend. Nachdem Andersson Séailles und Binet als Quellen herausgefiltert hat, kommt er noch zu einer weiteren, dem Buch *Segni dei Tempi* von Gaetano Negri. Andersson schließt nicht aus, dass Pirandello erst über Negri auf Binet aufmerksam geworden ist.³² In diesem Punkt schließt er sich damit Rauhut an, laut

²⁶ Andersson (1966), S. 11.

²⁷ Andersson (1966), S. 146.

²⁸ Andersson (1966), S. 154.

²⁹ Andersson (1966), S. 154.

³⁰ vgl. Andersson (1966), S. 161.

³¹ vgl. Andersson (1966), S. 160

³² vgl. Andersson, Gösta: *Arte e Teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*. Uppsala 1966. S. 164. Hier verweist Andersson auf Rauhuts Aufsatz.

Andersson bedienen sich beide Autoren Binets Gedanken jedoch aus unterschiedlichen Gründen:

Mentre Gaetano Negri voleva servirsi degli studi di Binet per dare con essi una spiegazione dei fenomeni spiritici, per Pirandello invece le scoperte di strati segreti che si trovano oltre i limiti comuni dell'anima aprono una interessante via d'accesso ad una migliore comprensione sia della personalità umana, sia del processo artistico.³³

Es liegen also drei Quellen vor, an denen sich Pirandello orientiert hat und die ihn bei der Formulierung seiner Ästhetik inspiriert haben.³⁴ Im Text *Scienza e critica estetica*³⁵ spricht der junge Pirandello laut Andersson bereits die Themen an, die sein gesamtes Werk durchziehen werden:

[...] le alterazioni della personalità, follia e genio, attività "organatrice" dello spirito, scienza istintiva dell'artista, rapporti razionali dell'arte, disgregazione e ricomposizione degli elementi costitutivi dello spirito, simile composizione del personaggio immaginato, molteplicità dell'anima dell'artista, il concetto dell'immagine, aspetti e fasi del processo dell'immaginazione, attività della riflessione, possibilità di una coscienza universale.³⁶

Der nächste Text, dem sich Andersson in Bezug auf den Einfluss Séailles widmet, ist der Roman *Il fu Mattia Pascal* von 1904. Hier zeigt er, dass Pirandello seinen Protagonisten Mattia Pascal/ Adriano Meis Gedanken Séailles widergeben lässt. Im weiteren Verlauf seiner Untersuchung stellt er außerdem heraus, wie sich der Einfluss Séailles auf das Konzept des *umorismo* auswirkt.³⁷ Andersson kommt zu dem Schluss, dass „Per Séailles l'arte rappresenta un ideale di sublime armonia, di ispirazione idealistica, mentre per l'autore italiano consiste soprattutto nella interpretazione di una vita spesso amara e per lo più spogliata di ogni delizia illusoria“³⁸. Und schließlich präzisiert er es in seinem Fazit folgendermaßen: „Mentre l'arte ordinaria si nutre dell'impeto della fantasia e del sentimento, l'arte umoristica – e qui Pirandello si allontana dai termini del filosofo francese – rappresenta una interruzione del processo spontaneo, dovuta all'intervento della riflessione“³⁹.

Michael Rössners Dissertation *Pirandello Mythenstürzer. Fort vom Mythos. Mit Hilfe des Mythos. Hin zum Mythos*⁴⁰ von 1980, greift Rauhuts Gedanken zum Existentialismus bei

³³ Andersson (1966), S. 164.

³⁴ Andersson (1966), S. 166-167.

³⁵ Pirandello, Luigi: *Scienza e critica estetica*. Il Marzocco, 1.7.1900. Im Anhang bei Andersson.

³⁶ Andersson (1966), S. 173.

³⁷ vgl. Andersson (1966), S. 189 ff.

³⁸ Andersson (1966), S. 198.

³⁹ Andersson, Gösta: *Arte e Teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*. Uppsala 1966. S. 223.

⁴⁰ Rössner, Michael: *Pirandello Mythenstürzer. Fort vom Mythos. Mit Hilfe des Mythos. Hin zum Mythos*. Böhlau: Graz 1980.

Pirandello wieder auf und betrachtet diese unter dem „Aspekt des Mythischen“⁴¹ neu. In seinem Aufsatz *Nietzsche und Pirandello*⁴² fasst Rössner den Untersuchungsgegenstand seiner Dissertation folgendermaßen:

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 wahre in „Tutto per bene“ bis zum völligen Verlust einer objektiven Realität in „Così è (se vi pare)“ in meiner Studie „Pirandello Mythenstürzer“ nachzuweisen.⁴³

Im selben Aufsatz, aus dem die zitierte Textpassage stammt, warnt Rössner zwar zunächst eindringlich vor einer „Parallelisierung Pirandellos mit einem Philosophen“⁴⁴, dennoch erkennt auch er bei Pirandello ein *prä-existentialistisches Selbstbewusstsein*⁴⁵, welches er sogar bis in die späte Schaffensphase unseres Autors ausmacht. Rössner kommt dabei zu dem Schluss, dass für Pirandello „[...] Mitleid die Konsequenz aus seinem und seiner Figuren existentiellen Erleben der Konsequenzen des Zweifels [...] die einzige menschenwürdige Reaktion auf die – im existentialistischen Sinne – „absurde“ Situation des Menschen“⁴⁶ ist. Über seine Monographie sagt Rössner weiter:

In „Pirandello Mythenstürzer“ habe ich versucht, an Hand einer neuen Interpretationsmöglichkeit des Spätwerks eine Antwort [auf die Frage nach Beendigung des Leidens am Leben] zu geben: Der Weg führt über den Verzicht auf die soziale Stellung, über den Verlust des Körperbewußtseins in einen Bereich dauernder Epiphanie, in ein quasi-mythisches Bewußtsein [...].⁴⁷

1964 wird der Aufsatz *Luigi Pirandello e la filosofia esistenziale*⁴⁸ von Vera Passeri Pignoni veröffentlicht, den sie bereits 1961 als Vortrag im Rahmen der Gedenkfeier zu Pirandellos 25. Todestag gehalten hatte. Gleich zu Beginn hält sie fest, dass das „problema filosofico che è nodo e fulcro dell’opera artistica di Luigi Pirandello“⁴⁹ ein „problema scontato“⁵⁰ ist. Daher gelte es nun, sich dem „rapporto profondo tra Pirandello e la filosofia esistenziale“⁵¹ zuzuwenden. Passeri Pignoni wählt für ihre Analyse Auszüge aus den Romanen *Quaderni di*

⁴¹ Rössner (1980), S. 58.

⁴² Rössner, Michael: „Nietzsche und Pirandello. Parallelen und Differenzen zweier Denk-Charaktere“. In: Thomas, Johannes: *Pirandellos-Studien. Akten des I. Paderborner Pirandello Symposiums*. Schöningh: Paderborn 1984.

⁴³ Rössner (1984), S. 20.

⁴⁴ Rössner (1984), S. 9.

⁴⁵ vgl. Rössner (1984), S. 17.

⁴⁶ Rössner (1984), S. 22.

⁴⁷ Rössner (1984), S. 23-24.

⁴⁸ Passeri Pignoni, Vera: „Luigi Pirandello e la filosofia esistenziale“. In: *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*. Le Monnier: Florenz 1964.

⁴⁹ Passeri Pignoni, Vera: „Luigi Pirandello e la filosofia esistenziale“. In: *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*. Le Monnier: Florenz 1964. S. 853.

⁵⁰ Passeri Pignoni (1964), S. 853.

⁵¹ Passeri Pignoni (1964), S. 853.

Serafino Gubbio operatore und *Uno, nessuno e centomila*, außerdem betrachtet sie exemplarisch noch Novellen und Theaterstücke. Da ihr Text Aufsatzformat hat, ist ihr eine ausführliche Analyse nicht möglich, jedoch bietet Passeri Pignoni eine gute Basis für weitere Studien zu diesem Themenbereich. Sie kommt zu dem Schluss, dass bei Pirandello „appaiano dell’esistenzialismo i temi più vivi, la singolarità dell’uomo e la sua solitudine, l’irriducibile dissidio tra razionalismo e irrazionale, l’aspirazione all’assoluto, l’ansia di un’autenticità che non si riesce mai ad afferrare“⁵².

Auch Sergio Pacifici ordnet Pirandello dem Existenzialismus zu. Pacifici schreibt zu Pirandello und Sartre:

While Sartre’s characters define themselves through their acts, through which they achieve a deeper consciousness of their being, Pirandello evades the whole problem by illustrating the fact that life is so infinitely absurd that it discourages or frustrates the man who wishes *to be*. Most of the tension of Pirandello’s world is generated by the friction between our freedom to act, think, and speak as we wish, and the fact that our words and actions will reveal us to be frail creatures. Our freedom is, in the last analysis, both a blessing and a curse.⁵³

Besonders stark ist für Pacifici der existenzialistische Bezug bei Pirandellos Theaterstücken.

Madeleine Strong Cincottas Monographie *Luigi Pirandello: existentialist avant la lettre*⁵⁴, ist 1983 als Online-Publikation an der australischen University of Wollongong erschienen. Sie zieht in ihrer Untersuchung nicht nur Sartre, sondern auch Camus heran, um zu zeigen, dass Pirandello als prä-existenzialistisch gelesen werden kann. Für sie ist der *Umorismo* als Aufsatz über das Absurde zu verstehen⁵⁵, denn sie setzt den Begriff des „Humors“ mit dem des „Absurden“ gleich⁵⁶. Von Strong Cincotta ist außerdem der Aufsatz *L’io, lo specchio e lo sguardo altrui*⁵⁷ zu dem Themenkomplex Pirandello-Sartre im Tagungsband zu den Atti del XXIII Convegno Internazionale erschienen. In diesem Aufsatz vergleicht die Autorin Grundgedanken der Autoren Pirandello und Sartre und stellt sich eingangs die Frage, ob Sartre von Pirandello inspiriert worden ist. Dazu zieht sie unter anderem den Roman *Uno, nessuno e centomila* von Pirandello und den Roman *La nausée* von Sartre heran. Strong Cincotta kommt zu folgendem Schluss:

⁵² Passeri Pignoni (1964), S. 862.

⁵³ Pacifici, Sergio: A Guide to contemporary italian literature. From Futurism to Neorealism. Arcturus Books: London 1972. S. 215 f.

⁵⁴ Strong Cincotta, Madeleine: *Luigi Pirandello: existentialist avant la lettre*. Online-Publikation, University of Wollongong 1983. <http://ro.uow.edu.au> (Zugriff 18.09.2017)

⁵⁵ vgl. Strong Cincotta (1983), S. 4.

⁵⁶ Strong Cincotta (1983), S. 76.

⁵⁷ Strong Cincotta, Madeleine: „L’io, lo specchio e lo sguardo altrui“. In: Laurretta, Enzo: *La „persona“ nell’opera di Luigi Pirandello. Atti del XXIII Convegno Internazionale*. Mursia: Mailand 1990.

1) C'è infatti una forte somiglianza fra le idee di Sartre e quelle di Pirandello. 2) Il trattamento pirandelliano dell'intera questione dell'identità personale è assai più lucido e più profondo di quello di Sartre. 3) Le opere letterarie pirandelliane che incorporano ed esemplificano questi temi chiaramente esistenzialisti sono molto più numerose di quelle di Sartre. E finalmente: 4) Questi numerosi esempi sono di gran lunga più convincenti perché raramente trattano delle condizioni psicologiche anormali così tipiche della letteratura solitamente chiamata esistenzialista⁵⁸.

Halina Sawecka arbeitet in ihrem Aufsatz *L'opposition pirandellienne forme – vie et la dialectique sartrienne être –paraître*⁵⁹ den Einfluss des Pirandellismus auf die französische Theaterliteratur heraus. Dazu zieht sie exemplarisch Jean Paul Sartre heran, um zu zeigen „comment, en somme, il [Pirandello] a réussi à donner [...] un théâtre qui, selon la formule d'Esslin „permet au spectateur d'emporter une leçon philosophique intellectuellement formulée“⁶⁰. Auf der Primärtextebene führt sie *Sei personaggi in cerca d'autore* und *Enrico IV* von Pirandello an und Sartres *Huis-clos*. Sartres Stück *Huis-clos* ist für sie dabei besonders hervorzuheben, da es „illustre le mieux cette philosophie“⁶¹, jedoch ist für Sawecka *Les Séquestrés d'Altona* „la pièce plus pirandellienne de Sartre“⁶². Sie kommt zu dem Schluss, dass

Pirandello laisse ouvert le conflit entre aujourd'hui et hier, entre le personnage et les autres, ce conflit qu'il qualifie lui-même de «tragique conflit immanent entre la vie qui continuellement coule et change et la forme qui la fixe immuable». Sartre, lui, entend faire un pas de plus, en opposant aux choix inauthentique de ses héros la possibilité d'un autre choix. Il affecte ainsi d'un jugement moral le mouvement dramatique pirandellien et il inscrit celui-ci dans la société, dans l'Histoire.⁶³

Eine weitere Quelle für diese Thematik sind Franca Angelinis *Note preliminari: da Pirandello a Sartre*⁶⁴. Sie bemerkt, dass

Tutto il XX secolo, percorso da singolari consonanze tematiche ispirate alla negazione e al nulla, ha sintetizzato i problemi del secolo passato che conducono al nulla: lo svanire della metafisica, il tramonto delle visioni del mondo e delle ideologie, la fuga degli dei, la crisi dei

⁵⁸ Strong Cincotta (1990), S. 278.

⁵⁹ Sawecka, Halina: „*L'opposition pirandellienne forme – vie et la dialectique sartrienne être –paraître*“. In: Geerts, Walter u.a. [Hg.]: *Luigi Pirandello: poetica e presenza. Atti del convegno delle università di Lovanio e Anversa. 13/16 maggio 1986*. Bulzoni: Rom 1987.

⁶⁰ Sawecka (1987), S. 291.

⁶¹ Sawecka (1987), S. 296.

⁶² Sawecka (1987), S. 302.

⁶³ Sawecka (1987), S. 304.

⁶⁴ Angelini, Franca: „*Note preliminari: da Pirandello a Sartre*“. In: *Ariel*. Nr. 2, Anno I, Juli-Dezember 2011. S. 7-24. Bereits im Jahr 1984 ist ein Teil des Aufsatzes unter dem Titel „*Pirandello e Sartre*“. In: Milioto, Stefano/Scrivano, Enzo [Hg.]: *Pirandello e la cultura del suo tempo*. Mursia: Mailand 1984. erschienen. Außerdem bildet er darüber hinaus noch ein Kapitel ihrer Aufsatzsammlung *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*. Marsilio: Venedig 1990.

werte traditionellen, die Suche nach dem Absoluten, das Misstrauen in die bloß instrumentale Rationalität und die Suche nach neuen symbolischen Instanzen.⁶⁵

Diese Entwicklung macht sie an Beispielen aus Texten von Kafka, Svevo, Pirandello, Sartre und Camus fest. Bei Pirandello und Sartre erkennt sie als verbindendes Element auf narrativer Ebene „il tema della morte“⁶⁶. Dazu vergleicht sie Pirandellos Stück *All'uscita* mit Sartres *Huis clos*.

L'intreccio è fitto, i rimandi continui, l'incidenza degli sguardi, la moltiplicazione degli occhi e gli incidenti della vista, il trauma dell'essere guardato che istituisce l'alterità, la deformazione dei tratti fisiognomici, la risata, la maschera, sono costanti sia in Pirandello sia in Sartre [...] ⁶⁷

Auch Camus und Genet werden von ihr erwähnt, wobei besonders Camus mit „i suoi emblemi dello straniero, della morte felice, dell'uomo in rivolta“⁶⁸ Themen vorgibt, die sich mit denen Pirandellos vereinbaren lassen.

In Bezug auf das Theaterschaffen Pirandellos zitiert Angelini unter anderem aus Sartres *Pour un théâtre de situations* und zeigt so, dass dem französischen Autor Pirandello bekannt war. Sie schließt mit der Feststellung, dass

Pirandello e Sartre: professori e scrittori; entrambi influenzati dalla cultura tedesca; entrambi „maîtres à penser“ che hanno usato i generi della letteratura in modo trasversale, scardinando il romanzo tradizionale con l'innesto di cadenze saggistiche e il saggio accademico con percorsi soggettivi, proiettivi della propria immaginazione. Entrambi, con metafora sartriana „si sporcano le mani“ spegnendo le ultime ceneri di un tipo di intellettuale che guarda il mondo senza provocarlo e metterlo in discussione; e mostrando l'impossibilità di un discorso organico in un mondo disarticolato e percorso dall'immanenza del conflitto.⁶⁹

Der Vollständigkeit halber sei hier noch Vincenzo Chieppas Aufsatz *Pirandello e Sartre*⁷⁰ aus dem Jahre 1967 erwähnt, der sich mit dem Themenkomplex Existenzialismus bei Pirandello beschäftigt. Chieppa grenzt Pirandello und Sartre voneinander ab, indem er zunächst die biographischen Unterschiede der beiden Autoren nennt. Als nächsten Schritt stellt er die Unterschiede der beiden als Erzähler heraus und weiter betrachtet er, wie sich diese auf die jeweilig Figuren in den Werken auswirken. Abgesehen von der fragwürdigen Herangehensweise Chieppas, ist seine harsche Kritik an Sartre und an dessen Werk nicht nachvollziehbar. Dementsprechend sei der Text an dieser Stelle nur angeführt, für die vorliegende Arbeit wird er keine Bedeutung haben.

⁶⁵ Angelini, Franca: „Note preliminari: da Pirandello a Sartre“. In: *Ariel*. Nr. 2, Anno I, Juli-Dezember 2011. S. 7.

⁶⁶ Angelini (2011), S. 15.

⁶⁷ Angelini (2011), S. 24.

⁶⁸ Angelini (2011), S. 24.

⁶⁹ Angelini (2011), S. 24.

⁷⁰ Chieppa, Vincenzo: *Pirandello e Sartre*. Editoriale Kursaal: Florenz 1967.

Zu den Gemeinsamkeiten zwischen Pirandello und Camus ließe sich Guido Favatis Aufsatz *In margine all'Étranger di Albert Camus: coincidenze con Luigi Pirandello*⁷¹ anführen. Favati widmet sich zunächst den Hintergründen zur Entstehung des Romans *L'Étranger* und bewegt sich dann weiter auf die inhaltliche Ebene des Romans. Meursault, der Protagonist des Romans, wird als gesellschaftlicher Außenseiter zum Spielball der Wahrnehmung Anderer:

Egli che era, nel pubblico e nei giudici, quattro, dieci, cento, centomila personalità diverse a seconda di come ciascuno se l'era ricostruito dentro, può diventare *zéro*, può diventare "nessuno", assolutamente sostituito da un altro, da ciascuno degli altri che se lo sono ricostruito dentro, che lo vogliono ciascuno in un modo diverso; ed è *uno*: non centomila, ma neppure nessuno: uno con la sua logica e la sua sensibilità, pur se estranea alla logica ed alla sensibilità degli altri.⁷²

Darin erkennt Favati eine Parallele zu Pirandellos Roman *Uno, nessuno e centomila*, welcher ebenfalls das „conzepto di estraneità“⁷³ behandelt, aber auch bei Pirandellos Theaterstücken findet er Anleihen. Zusammenfassend macht er bei Pirandello und Camus fest, dass beide eine „consonanza spirituale“⁷⁴ verbindet, welche ihnen gemeinsame Themen vorgibt, die „ciascuno d'essi ha inteso scandagliare, ognuno coi propri arnesi di lavoro“⁷⁵.

William Leparulos Aufsatz *Ipotesi per la risoluzione del rapporto Pirandello-Camus*⁷⁶ zeigt die Parallelen der beiden Autoren an Pirandellos Novelle *Canta l'Epistola* und Camus Roman *L'Etranger* auf. Dabei stellt er heraus, dass folgende Themen sie verbinden:

il rifiuto, imposto ad entrambi gli autori dagli sviluppi delle scienze fisiche, di una giustificazione trascendente dell'esistenza, la razionalità e la logica impiegate come mezzo di dimostrazione *per absurdum* dell'arbitrarietà dei rapporti umani storicamente determinati, la fiducia in un valore fondamentale di verità che si identifica con il significato immanente ed assoluto della vita [...]

Heinz Thoma greift sich in seinem Aufsatz *Die große Verstörung. Die Revolte des Subjekts gegen seine Vergesellschaftung und die Anfänge der Postmoderne. (Luigi Pirandello, Italo Svevo, Albert Camus, Jean Genet)* ebenfalls Camus Roman *L'Etranger*⁷⁷ heraus und vergleicht ihn mit Pirandellos *Uno, nessuno e centomila*. Beim Protagonisten Pirandellos erkennt er

⁷¹ Favati, Guido: „In margine all'Étranger di Albert Camus: coincidenze con Luigi Pirandello“. In: *Rivista di letterature moderne e comparate* 17, 1964, S. 136-149.

⁷² Favati (1964), S. 142.

⁷³ Favati (1964), S. 143.

⁷⁴ Favati (1964), S. 149.

⁷⁵ Favati (1964), S. 149.

⁷⁶ Leparulo, William E.: „Ipotesi per la risoluzione del rapporto Pirandello-Camus“. In: *Italica* 57, 1980, S. 34-42.

⁷⁷ Thoma, Heinz: „Die große Verstörung. Die Revolte des Subjekts gegen seine Vergesellschaftung und die Anfänge der Postmoderne. (Luigi Pirandello, Italo Svevo, Albert Camus, Jean Genet)“. In: Krauss, Henning [Hg.]: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 28. Jahrgang. Winter: Heidelberg 2004.

eine „Überreflexivität“⁷⁸, wohingegen der Protagonist Camus von einer „A-Reflexivität“⁷⁹ beherrscht wird. Außerdem ergänzt er folgendes: „Im Unterschied zu Pirandello und Svevo ist die soziale Hintergrundfarbe des literarischen Philosophierens bei Camus nicht das Modell des Unternehmers, sondern der Gegensatz von Arbeit und Freiheit“⁸⁰.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die Kritik bereits früh mit Pirandellos Nähe zu philosophischen Texten und dessen Autoren beschäftigt hat.⁸¹ Dabei sind die Einflüsse einiger Autoren, wie beispielsweise Seailles und Binets, bereits erschöpfend betrachtet worden. Der Komplex des Existenzialismus und die Bezüge zu deren Vertretern Sartre und Camus haben im Zusammenhang mit Pirandello ebenfalls Beachtung gefunden, allerdings gilt es hier, noch ergänzend tätig zu werden. Der Ansatz der vorliegenden Arbeit geht dazu der Frage nach, inwiefern der „umorismo“ im Sinne einer Denkfigur als prä-existenzialistische Theorie verstanden werden kann. Dazu widmet sich das folgende Kapitel zunächst den für diese Arbeit relevanten Punkten aus Sartres und Camus Existenzialismustheorien. Pirandellos Essay *L'Umorsimo* wird im Anschluss betrachtet. Im weiteren Verlauf wird dann der „umorismo“ als narrative Praxis am Beispiel der Romane *Il fu Mattia Pascal*, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* und *Uno, nessuno e centomila* herausgearbeitet.

⁷⁸ Thoma (2004), S. 343.

⁷⁹ Thoma (2004), S. 343.

⁸⁰ Thoma (2004), S. 344.

⁸¹ Da an dieser Stelle nur die für die Thematik wesentlichsten Texte erwähnt werden konnten, werden weitere an entsprechender Stelle Eingang in die Untersuchung finden.

Sartre und Camus

Sartre zählt sich selbst zu den atheistischen Existentialisten. Wenn Sartre schreibt, „der Mensch ist dazu verurteilt, frei zu sein“⁸², meint er damit „Verurteilt, weil er sich nicht selbst erschaffen hat, und dennoch frei, weil er, einmal in die Welt geworfen, für all das verantwortlich ist, was er tut“⁸³. Demnach ist der Mensch an die Stelle des Schöpfers getreten und die Freiheit, die mit der Nichtexistenz Gottes einhergeht, wird gleichsam zur Bürde. Durch die Abwesenheit Gottes wird der Mensch zu einem „Wesen, bei dem die Existenz der Essenz vorausgeht, ein Wesen, das existiert, bevor es durch irgendeinen Begriff definiert werden kann“⁸⁴. Eine Definition menschlicher Eigenschaften durch einen Rückbezug auf einen Gott entfällt, dagegen wird der Mensch zu dem, was er sich selbst zuschreibt. Als erstes Prinzip des Existentialismus hält Sartre demnach fest: „der Mensch ist nichts anderes als das, wozu er sich macht“⁸⁵. Dabei kommt die bewusste Entscheidung des Seins als gewolltes Sein nach Sartre erst zu einem späteren Zeitpunkt im menschlichen Leben. Er bezeichnet die erste Existenzebene des Menschen einen „sich subjektiv erlebenden Entwurf“⁸⁶. Die erste Absicht des Existentialismus liegt nach Sartre nun „darin, jeden Menschen in den Besitz seiner selbst zu bringen und ihm die totale Verantwortung für seine Existenz aufzubürden“⁸⁷. Das führt dann weiter dazu, dass das Individuum nicht nur für sich selbst Verantwortung übernimmt, sondern auch für alle anderen Menschen. Denn die Definition, die man für sich wählt, wird gleichzeitig in das Konzept Mensch eingepflegt und wird somit Teil aller als Menschen definierten Lebewesen. Die eingangs erwähnte Freiheit, Verantwortung zu übernehmen, wird zur Bürde aller für alle. Sartre spricht von Inter-Subjektivität und fasst es folgendermaßen zusammen: „Um zu irgendeiner Wahrheit über mich zu gelangen, muss ich durch den anderen gehen, der andere ist für meine Existenz unentbehrlich, wie übrigens auch für die Kenntnis, die ich von mir selbst habe“⁸⁸. Anders gesagt: „der Mensch wird durch Bezug zur Welt und durch Bezug zu mir selbst definiert“⁸⁹. Das Instrument, um einen Begriff des Anderen zu erlangen, ist der Blick. Gleichzeitig ist man

⁸² Sartre, Jean-Paul: *Der Existentialismus ist ein Humanismus und andere philosophische Essays*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012, S. 155.

⁸³ Sartre (2012), 155.

⁸⁴ Sartre (2012), S. 149.

⁸⁵ Sartre (2012), S. 150.

⁸⁶ Sartre (2012), S. 150.

⁸⁷ Sartre (2012), S. 150.

⁸⁸ Sartre (2012), S. 166.

⁸⁹ Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 2009, S. 465.

aber auch den Blicken der Anderen ausgeliefert und somit kommt es stets zu einer Wechselwirkung zwischen subjektiver Wahrnehmung und Objektivierung der Anderen, als auch zur subjektiven Wahrnehmung und Objektivierung durch die Anderen. Der Blick ist demnach „ein Mittelglied, das von mir auf mich selbst verweist“⁹⁰, denn „ich bin für mich nur als reine Verweisung auf Andere“⁹¹. Der Blick des Anderen gibt der eigenen Existenz einen Platz im Raum der Realität und einen Zeitpunkt in der Gegenwart.⁹² Sartre fasst das Phänomen des Blicks, wie er es nennt, folgendermaßen zusammen:

es gibt in jedem Blick das Erscheinen eines Objekt-Andern als konkrete und wahrscheinliche Anwesenheit in meinem Wahrnehmungsfeld, und anlässlich gewisser Haltungen dieses Anders bestimmen ich mich selbst dazu, mein „Erblickt-werden“ durch Scham, durch Angst usw. zu erfassen. Dieses „Erblickt-werden“ bietet sich als die reine Wahrscheinlichkeit dar, dass ich gegenwärtig dieses konkrete *Dieses* bin – eine Wahrscheinlichkeit, die ihren Sinn und eben ihre Wahrscheinlichkeitsnatur nur aus einer fundamentalen Gewissheit gewinnen kann, dass der Andere für mich immer anwesend ist, insofern ich immer *für Andere* bin. Die Erfahrung meiner Lage eines Menschen, Objekt für *alle* anderen lebenden Menschen, unter Millionen von Blicken in die Arena geworfen und mir selbst millionenmal entgehend, diese Erfahrung realisiere ich konkret anlässlich des Auftauchens eines Objekts in *meinem* Universum, wenn dieses Objekt mir anzeigt, dass ich wahrscheinlich jetzt als *differenziertes Dieses* für ein Bewusstsein Objekt bin. Die Gesamtheit des Phänomens nennen wir *Blick*.⁹³

Das Für-Andere-Sein wird durch den Blick des Anderen und das darauf folgende Urteil manifestiert. Man wird zum Objekt und ist somit dem Urteil des Anderen ausgeliefert. Jedoch kann dieses Ausgeliefertsein insofern überwunden werden, als dass man sich bewusst auf die eigenen Möglichkeiten hin entwirft. Auch an diesem Punkt muss und wird wieder Verantwortung übernommen.

Eine Hürde auf dem Weg der Selbsterkenntnis liegt für Sartre in der Unaufrichtigkeit, der *mauvaise foi*. Bei der *mauvaise foi* geht es um den Blick, den man auf sich selbst wirft und damit um die Eigenwahrnehmung, die nicht mit der Lüge zu verwechseln ist, da sich der Zustand der *mauvaise foi* in einem Ich vollzieht:

Die Unaufrichtigkeit hat also scheinbar die Struktur der Lüge. Aber alles ist dadurch verändert, dass ich in der Unaufrichtigkeit mir selbst die Wahrheit verberge. Daher gibt es hier keine Dualität von Täuscher und Getäushtem. Die Unaufrichtigkeit impliziert im Gegenteil ihrem Wesen nach die Einheit *eines* Bewusstseins.⁹⁴

⁹⁰ Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg ¹⁵2009, S. 467.

⁹¹ Sartre (2009), S. 470.

⁹² Vgl. Sartre (2009), S. 480.

⁹³ Sartre (2009), S. 503-504.

⁹⁴ Sartre (2009), S. 122.

Laut Sartre gibt es ein An-sich-Sein, welches das vom Bewusstsein unabhängige Sein der Dinge darstellt, und ein Für-sich-Sein, welches das durch Bewusstsein bestimmte Sein des Menschen ist. Dieses Für-sich-Sein ist durch das Bewusstsein widersprüchlich, denn dieses trägt das Nichts in sich. Das bedeutet, dass der Mensch aufgrund der Notwendigkeit des sich selbst Entwerfens bereits das sein kann, was er noch nicht ist. Wie bereits erwähnt, ist der Mensch nach Sartre das, wozu er sich macht. Dabei spielt die *mauvaise foi* folgende Rolle:

Die totale und ständige Ehrlichkeit als ständige Anstrengung, mit sich übereinzustimmen, ist von Natur aus eine ständige Anstrengung, sich von sich zu distanzieren; man befreit sich von sich gerade durch den Akt, durch den man sich zum Objekt für sich macht. Ständig das zu inventarisieren, was man ist, heißt sich ständig verleugnen und sich in eine Sphäre flüchten, wo man nichts weiter als ein reiner, freier Blick ist. Die Unaufrichtigkeit, sagten wir, hat zum Ziel, sich außer Reichweite zu bringen, sie ist eine Flucht. [...] Damit es nämlich eine Ehrlichkeitsintention gibt, muss ich ursprünglich zugleich das sein und nicht das sein, was ich bin.⁹⁵

Die *mauvaise foi* als Flucht vor dem eigenen Ich ist eine Möglichkeit, der erdrückenden Verantwortung für sich selbst zu entgehen und wenn es sich tatsächlich um ein Glaubensproblem handeln sollte, dann wäre diese Flucht moralisch nicht anzuzweifeln:

Das wahre Problem der Unaufrichtigkeit kommt evidentermaßen daher, dass die Unaufrichtigkeit [*mauvaise foi*] ein Glaube [*foi*] ist. Sie kann weder zynische Lüge noch Evidenz sein, wenn Evidenz der intuitive Besitz des Gegenstandes ist. Aber insofern man das Übereinstimmen des Seins mit seinem Gegenstand Glaube nennt, wenn der Gegenstand nicht oder undeutlich gegeben ist, dann ist die Unaufrichtigkeit Glaube, und das wesentliche Problem der Unaufrichtigkeit ist ein Glaubensproblem.⁹⁶

Wenn man jedoch von der moralischen Gewichtung absieht und zunächst den Blick auf die Eigenschaften der *mauvaise foi* lenkt, kommt man zu der Erkenntnis, dass die *mauvaise foi* dem Menschen innewohnt. Der Lügner und der Belogene sind ein und dieselbe Person, die Angst vor dem „reflexive[n] Erfassen der Freiheit durch sie selbst“⁹⁷ hat. Kurz gesagt, flieht der Mensch mit Hilfe der Unaufrichtigkeit vor dem ihn ängstigenden Nichts.

Der zentrale Begriff in Camus Werk ist das Absurde, genauer beleuchtet in *Der Mythos des Sisyphos*⁹⁸. Sisyphos ist eine Figur der griechischen Mythologie, welcher die göttliche Strafe auferlegt wird, ohne Unterlass einen schweren Stein einen Hügel hinaufzurollen, nur um festzustellen, dass dieser Stein an der anderen Seite hinunterrollt und somit Sisyphos Aufgabe von neuem beginnt. Diese Endlosigkeit der Strafe ist sprichwörtlich geworden.

⁹⁵ Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg ¹⁵2009, S. 150-51.

⁹⁶ Sartre (2009), S. 154.

⁹⁷ Sartre (2009), S. 108.

⁹⁸ Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*. Rowohlt: Hamburg ²²2017.

Camus sieht in gesamten Ablauf des menschlichen Lebens eine Sisyphos Aufgabe. Er beschreibt es folgendermaßen:

Manchmal stürzen die Kulissen ein. Aufstehen, Straßenbahn, vier Stunden Arbeit, Essen, Schlafen, Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag, Samstag immer derselbe Rhythmus – das ist meist ein bequemer Weg. Eines Tages aber erhebt sich das „Warum“, und mit diesem Überdruß, in den sich Erstaunen mischt, fängt alles an. „Fängt an“ – das ist wichtig. Der Überdruß steht am Ende der Handlung eines mechanischen Lebens, gleichzeitig leitet er aber auch eine Bewusstseinsregung ein. Er weckt das Bewusstsein und fordert den nächsten Schritt heraus. Der nächste Schritt ist die unbewusste Rückkehr in die Kette oder das endgültige Erwachen.⁹⁹

Das Bewusstsein des Menschen kann plötzlich vom Gefühl des Absurden ergriffen werden sobald sich der Mensch der Fremdheit und Feindseligkeit der Welt bewusst wird. Die Welt und das Leben des Einzelnen ergeben keinen Sinn, dennoch liegt es in der Natur des Menschen, diesen Sinn zu suchen und möglichst zu finden. Diese letzten Schritt lässt die Welt jedoch nicht zu und darin besteht das Absurde: „An diesem Punkt seiner Bemühungen steht der Mensch vor dem Irrationalen. Er fühlt in sich sein Verlangen nach Glück und Vernunft. Das Absurde entsteht aus diesem Zusammenstoß zwischen dem Ruf des Menschen und dem vernunftlosen Schweigen der Welt.“¹⁰⁰ Die Welt schweigt, erfüllt den Menschen nicht mit Sinn, doch durch Akzeptanz des Absurden, ergibt sich ein Sinn im Absurden: „Das Absurde hat nur insoweit einen Sinn, als man sich nicht mit ihm abfindet.“¹⁰¹ Dieser Widerspruch macht den Sinn aus. Gott ist auch für Camus dabei nicht sinnstiftend, denn „[D]as Absurde, der metaphysische Zustand des bewussten Menschen, führt nicht zu Gott“¹⁰². Einer Welt ohne Gott und ohne Sinn zu begegnen, generiert für den Menschen Leid und sein Schicksal ist es, dieses Leid auf sich zu nehmen. Damit ergeht es den Menschen wie Sisyphos, der unaufhörlich seinen Felsen den Berg hinaufrollen muss.

Sisyphos ist der absurde Held. Ebenso sehr aufgrund seiner Leidenschaften wie seiner Qual. Seine Verachtung der Götter, sein Hass auf den Tod und sein leidenschaftlicher Lebenswille haben ihm die unsagbaren Marter eingebracht, bei der sein ganzes Sein sich abmüht, ohne etwas zu vollenden. Das ist der Preis für die Leidenschaften dieser Welt.¹⁰³

Camus beschreibt anschaulich, wie sein absurder Held den Stein den Berg hinaufwuchtet und wie mühselig seine Anstrengung ist. Als er auf dem Gipfel angekommen ist und der Stein der Abhang hinunterrollt, folgt er dem Stein den Berg hinunter. Hier nun setzt Camus mit einer genaueren Betrachtung des Sisyphos ein:

⁹⁹ Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*. Rowohlt: Hamburg ²²2017, S. 24-25.

¹⁰⁰ Camus (2017), S. 40.

¹⁰¹ Camus (2017), S. 44.

¹⁰² Camus (2017), S. 53.

¹⁰³ Camus (2017), S. 142.

Ein Gesicht, das sich so nahe dem Stein abmüht, ist selbst bereits Stein! Ich sehe, wie dieser Mann schwerfälligen, aber gleichmäßigen Schrittes zu der Qual hinuntergeht, deren Ende er nicht kennt. Diese Stunde, die gleichsam ein Aufatmen ist und ebenso zuverlässig wiederkehrt wie sein Unheil, ist die Stunde des Bewusstseins. In diesen Augenblicken, in denen er den Gipfel verlässt und allmählich in die Schlupfwinkel der Götter entschwindet, ist er seinem Schicksal überlegen. Er ist stärker als sein Fels.¹⁰⁴

Er beschreibt den Mythos des Sisyphos als tragisch, da sich der Protagonist seiner Situation bewusst ist. Wäre er es nicht, wäre seine Geschichte auch nicht tragisch. Aber nach Camus denkt Sisyphos während des Abstiegs vom Felsen über seine Lebenssituation nach. Im Gegensatz dazu steht für Camus der Arbeiter, der ebenfalls täglich seinen immer gleichen Ablauf durchläuft und damit absurd ist, jedoch nur tragisch ist, wenn er sich dieser Routine bewusst wird.

Der absurde Mensch sagt ja, und seine Anstrengung hört nicht mehr auf. Wenn es ein persönliches Geschick gibt, dann gibt es kein übergeordnetes Schicksal oder zumindest nur eines, das er unheilvoll und verachtenswert findet. Darüber hinaus weiß er sich als Herr seiner Tage. In diesem besonderen Augenblick, in dem der Mensch sich seinem Leben zuwendet, betrachtet Sisyphos, der zu seinem Stein zurückkehrt, die Reihe unzusammenhängender Handlungen, die sein Schicksal werden, als von ihm geschaffen, vereint unter dem Blick seiner Erinnerung und bald besiegelt durch den Tod. Derart überzeugt vom ganz und gar menschlichen Ursprung alles Menschlichen, ein Blinder, der sehen möchte und weiß, dass die Nacht kein Ende hat, ist er immer unterwegs. Noch rollt der Stein.¹⁰⁵

Der Mensch muss sein Schicksal annehmen und es sich bewusst machen, dann ist er Herr über jenes und diesem überlegen. Zu Sisyphos kommt Camus zu folgendem Schluss: „Wie müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen“¹⁰⁶. Das Leben ist also etwas, das einen Wert darstellt, den das Absurde nicht negieren kann, denn sonst würde es sich selbst negieren.

Trotz der Bewusstmachung ist die Haltung des Menschen gegenüber dem Absurden von Auflehnung geprägt. Camus verwendet den Begriff der Revolte und wieder bringt er ein Beispiel aus der griechischen Mythologie an. Für ihn ist Prometheus „der erste Rebell“¹⁰⁷. In der Mythologie ist er derjenige, der den Menschen das Feuer bringt, entgegen der Entscheidung von Zeus, dem obersten Gott. Auch ein Mensch in der Revolte entscheidet sich gegen Fremdbestimmung und damit gegen seinen bisherigen Zustand, oder mit Camus Worten: „Was ist ein Mensch in der Revolte? Ein Mensch, der nein sagt.“¹⁰⁸ Dabei ist er sich seines Nein-Sagens bewusst, denn „das Bewusstsein tritt zusammen mit der Revolte an den

¹⁰⁴ Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*. Rowohlt: Hamburg ²²2017, S. 143.

¹⁰⁵ Camus (2017), S. 145.

¹⁰⁶ Camus (2017), S. 145.

¹⁰⁷ Camus, Albert: *Der Mensch in der Revolte*. Rowohlt: Hamburg ³¹2016, S. 314.

¹⁰⁸ Camus (2016), S. 27.

Tag.“¹⁰⁹ Das mag egoistisch anmuten, doch für Camus ist die Basis jeder Revolte die Solidarität, oder in seinen Worten: „Er [der Revoltierende] fordert zweifellos für sich den Respekt, aber in dem Maß, in dem er sich mit einer natürlichen Gemeinschaft identifiziert.“¹¹⁰ Es ist somit nicht nur der Unterdrückte, der sich erhebt, auch die Identifikation mit einem Unterdrückten kann zur Auflehnung führen. Dieser Solidarität beschreibt Camus folgendermaßen: „In der Revolte übersteigert sich der Mensch im andern, von diesem Gesichtspunkt aus ist die menschliche Solidarität eine metaphysische. Nur handelt es sich im Augenblick um jene Art von Solidarität, die in Ketten erwacht.“¹¹¹ Auch wenn die Revolte nichts erschafft, ist sie positiv zu deuten. Im Laufe der Geschichte wandeln sich zwar die Ziele, da auch die Gründe für die Revolte variieren, aber dennoch ist die immer „die Tat des unterrichteten Menschen, der das Bewusstsein seiner Rechte besitzt.“¹¹² Im Gegensatz zum individuellen Leid, welches das Absurde hervorruft, ist die Revolte eine kollektive Erfahrung:

In der Erfahrung des Absurden ist das Leid individuell. Von der Bewegung der Revolte ausgehend, wird ihm bewusst, kollektiver Natur zu sein; es ist das Abenteuer aller. Der erste Fortschritt eines von der Befremdung befallenen Geistes ist demnach, zu erkennen, dass er diese Befremdung mit allen Menschen teilt und dass die menschliche Realität in ihrer Ganzheit an dieser Distanz zu sich selbst und zur Welt leidet. Das Übel, welches ein Einzelner erlitt, wird zur kollektiven Pest. In unserer täglichen Erfahrung spielt die Revolte die gleiche Rolle wie das ‚Cogito‘ auf dem Gebiet des Denkens: Sie ist die erste Selbstverständlichkeit. Aber diese Selbstverständlichkeit entreißt den Einzelnen seiner Einsamkeit. Sie ist ein Gemeinplatz, die den ersten Wert auf allen Menschen gründet. Ich empöre mich, also sind wir.¹¹³

Nachdem nun die für die vorliegende Arbeit relevanten Punkte von Sartres und Camus Theorien beleuchtet worden sind, soll sich das folgende Kapitel mit der Theorie Pirandellos befassen, genauer mit dem Aufsatz des *Umorismo*.

¹⁰⁹ Camus, Albert: *Der Mensch in der Revolte*. Rowohlt: Hamburg³¹2016, S. 29.

¹¹⁰ Camus (2016), S. 31.

¹¹¹ Camus (2016), S. 32.

¹¹² Camus (2016), S. 36.

¹¹³ Camus (2016), S. 38-39.

3. L'Umorismo

Den Aufsatz *L'Umorismo* hat Pirandello als Schrift für einen *concorso* am Istituto di Magistero femminile in Rom eingereicht, an dem er bereits als Lehrer tätig war.¹¹⁴ Der Text hat zwei Teile, wobei Pirandello im ersten eine Analyse literarischer Texte bezüglich ihrer Nähe zum Konzept des *umorismo* vornimmt. Dabei stellt er die folgenden drei Annahmen als richtungsweisend voran: „Prima di entrare a parlar dell'essenza, dei caratteri e della materia dell'umorismo, dobbiamo sgomberarci il terreno di tre altre questioni preliminari: 1) se l'umorismo sia fenomeno letterario esclusivamente moderno; 2) se esotico per noi; 3) se specialmente nordico“¹¹⁵. Diese Thesen kann er im Verlauf seiner Untersuchung jeweils widerlegen, denn er findet bereits Beispiele für den *umorismo* in der Antike. Außerdem stellt er fest, dass der *umorismo* kein nordisches Phänomen ist, sondern auch im mediterranen Raum nachgewiesen werden kann. Im zweiten Teil, überschrieben mit *Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*, definiert er dieses Konzept dann genauer. Auf diesem zweiten Teil wird nun der Fokus liegen, da er für die vorliegende Arbeit der relevante ist.

3.1. Nicht-humoristische Kunst – das Zusammenspiel von *riflessione* und *coscienza*

Pirandello beschreibt zunächst, wie ein Kunstwerk in der Regel entsteht: „Ordinariamente [...] l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina“¹¹⁶. Dabei unterscheidet er zwischen den Aufgaben, welche der *riflessione* des Künstlers zukommen, und den Aufgaben der *coscienza* des Künstlers, die beide am Entstehungsprozess beteiligt sind: „La riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non resta certamente inattiva: assiste al nascere e al

¹¹⁴ vgl. Patrizi, Giorgio: *Pirandello e l'Umorismo*. Lithos: Rom 1997. S. 29.; Cicala, Domenica Elisa: *Umorismo ante litteram. La concezione umoristica pirandelliana in opere narrative anteriori al 1908*. Romanistischer Verlag: Bonn 2009. S. 51 ff.

¹¹⁵ Pirandello, Luigi: *L'Umorismo*. In: Macchia, Giovanni [Hg.]: *Saggi e interventi*. Mondadori: Mailand 2006. S. 789. In der vorliegenden Ausgabe wird der Text von 1908 wiedergegeben. Die überarbeitete Version von 1920 beinhaltet die Auseinandersetzungen mit Benedetto Croce, welche für die vorliegende Arbeit nicht relevant sind. Zu Pirandello und Croce vgl.: Caserta, Enzo: „Croce, Pirandello e il problema estetico“. In: *Italica* 51, 1974, S. 20-42.; Illiano, Antonio: „Momenti e problemi di critica pirandelliana: „L'umorismo“, Pirandello e Croce, Pirandello e Tilgher“. In: *PMLA* 83, 1968, S. 135-143.; Patrizi, Giorgio: *Pirandello e l'Umorismo*. Lithos: Rom 1997.; Cantelmo, Marinella: *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*. Longo: Ravenna 2004.; Thomas, Johannes: „Zur idealistischen „decadentismo“-Kritik. Croces „industria del vuoto“ und nachphilosophische Wahrheiten bei Pirandello und anderen „Dekadenten““. In: Rössner, Michael/ Wagner, Birgit [Hg.]: *Aufstieg und Krise der Vernunft. Komparatistische Studien zur Literatur der Aufklärung und des Fin-de-siècle*. Böhlau: Wien 1984.

¹¹⁶ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 910.

crescere dell'opera, ne segua le fasi progressive e ne gode, raccosta i vari elementi, li coordina, li compara"¹¹⁷. Die *riflessione*, also die Überlegung, ist in allen Phasen der Entstehung eines Kunstwerks aktiv, jedoch agiert sie dabei im Hintergrund. Sie dient dem Künstler als Stütze bei der Einordnung seines Kunstwerks und gibt diesem eine umgehende Rückmeldung in Abhängigkeit von dem Eindruck, den das Kunstwerk bei ihr hinterlässt. Es handelt sich dabei natürlich nicht um eine personifizierte Eigenschaft, sondern ist Teil des Inneren des Künstlers.

La coscienza non rischiara tutto lo spirito; segnatamente per l'artista, essa non è un lume distinto dal pensiero, che permetta alla volontà di attingere in lei come in un tesoro d'immagini e d'idee. La coscienza, in somma, non è una potenza creatrice; ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede se stesso, assistendo a quello che esso fa spontaneamente.¹¹⁸

Die *coscienza*, also das Bewusstsein, hat dagegen die Aufgabe, dem Künstler einen inneren Spiegel für seine Gedanken zu bieten, so dass er eine Kontrollinstanz hat, über die er sich selbst beim Denken beobachten kann.

E, d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde, resta, per così dire, invisibile: è, quasi, per l'artista una forma del sentimento. Man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola; ma d'un tratto, mercé l'impressione che ne riceve.¹¹⁹

3.2. Humoristisches Kunst – das *sentimento del contrario*

Bei der Entstehung humoristischer Kunst gibt es einen Unterschied bezüglich der *riflessione*:

Ebbene, nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*.¹²⁰

Das *sentimento del contrario*, das Empfinden des Gegenteils, ist also ein wichtiges Unterscheidungskriterium des humoristischen Kunstwerks vom traditionellen. Dieses *sentimento* entsteht dadurch, dass bei einem humoristischen Kunstwerk die *riflessione* nicht im Hintergrund agiert, sondern wie ein Kritiker eine aktive Rolle einnimmt und das Kunstwerk emotionslos in seine Einzelteile zerlegt. Wenn das Kunstwerk so offen daliegt, stellt sich das Empfinden des Gegenteils ein. Um dieses Gefühl des Gegenteils zu

¹¹⁷ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 910, unterstrichen von mir.

¹¹⁸ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 910, unterstrichen von mir.

¹¹⁹ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 910, unterstrichen von mir.

¹²⁰ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 910-911, unterstrichen von mir, kursiv im Original.

veranschaulichen, führt Pirandello einige Beispiele an, von denen das der älteren Dame das bekannteste und eingängigste ist:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così 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 trattenerne a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.¹²¹

Wenn man die Dame zum ersten Mal sieht, fällt sie auf, da sie nicht der Norm entspricht, denn sie zieht sich nicht altersgerecht an. Dies löst ein Lachen im Betrachter aus, da ein Bruch mit der Erwartung vorliegt und dieser Bruch die Aufmachung der Frau lächerlich wirken lässt. Pirandello nennt dies *avvertimento del contrario* und ordnet es dem Komischen zu. Der Schritt zum Humoristischen verläuft nun über die Reflexion, die dann einsetzt, sobald der Betrachter darüber nachdenkt, warum sich die Dame so auffällig kleidet. Wenn der Grund darin liegt, ihrem wesentlich jüngeren Partner zu gefallen, dabei also nicht aus ihr selbst entsteht und sie möglicherweise sogar darunter leidet, kommt es beim Betrachter zum Mitleiden. Er wird nicht mehr über die Frau lachen können, sondern Empathie mit ihr haben, dementsprechend kommt es zum *sentimento del contrario*, welches den *umorismo* charakterisiert. Auf die Ebene des *ingannare se stesso*, der Selbsttäuschung, die hier ebenfalls mitschwingt, geht Paul Geyer in seinem Aufsatz *Apollinaires Humor*¹²² ein, indem er auf die Ähnlichkeit zu Sartres Konzept der *mauvaise foi* verweist. Dieses Konzept definiert Geyer an anderer Stelle folgendermaßen:

Aufrichtig zu sein gegenüber sich selbst und den anderen ist oberstes Ziel menschlichen Bewusstseins und Vorbedingung von Freiheit, dem höchsten Wert menschlicher Existenz. Selbsttransparenz und die Bereitschaft, die volle Verantwortung für sich selbst und seine Handlungen zu übernehmen, sind die Voraussetzungen für ein authentisches Leben in

¹²¹ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. Mondadori: Mailand 1992. S. 126. Wie bereits erwähnt, wird für die vorliegende Untersuchung die Version des Textes von 1908 herangezogen. Diese Passage ist jedoch erst Teil der überarbeiteten Ausgabe von 1920, deswegen wird hier abweichend zitiert. Zu den Unterschieden zwischen den Ausgaben von 1908 und 1920 vgl. Casella, Paola: *L'Umorismo di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*. Cadmo: Florenz 2002.

¹²² vgl. Geyer, Paul: „Apollinaires Humor“. In: Scherer, Ludger /Lohse, Rolf [Hg.]: *Avantgarde und Komik*. Rodopi: Amsterdam 2004. S. 86 f.

Freiheit. Selbstlüge, Flucht aus der Verantwortung für sich selbst, Desolidarisierung von sich selbst, - all dies bedeutet ein Leben *in der „mauvaise foi“*.¹²³

Sartre entwickelt sein Konzept der *mauvaise foi*, der Unaufrichtigkeit, in seinem Text *L'être et le néant*¹²⁴. Die Unaufrichtigkeit als Selbstbetrug ist dann möglich, wenn man erstens leugnet, der zu sein, der man ist, wenn man zweitens entweder das Urteil der Anderen über einen selbst ablehnt oder darin aufgeht, und drittens, wenn man sich entweder an die Vergangenheit klammert, oder diese verleugnet.¹²⁵

Um das *sentimento del contrario* weiter zu verdeutlichen, zieht Pirandello ein zweites Beispiel aus der Literatur heran:

Notando questo, avvertendo cioè questo sentimento del contrario che nasce da una speciale attività della riflessione, io non esco affatto dal campo della critica estetica e psicologica. L'analisi psicologica di questa poesia è il necessario fondamento della valutazione estetica di essa. Io non posso intenderne la bellezza, se non intendo il processo psicologico da cui risulta la perfetta riproduzione di quello stato d'animo che il poeta voleva suscitare, nella quale consiste appunto la bellezza estetica.¹²⁶

Hier bezieht sich Pirandello auf ein angeführtes Gedicht von Giusti, in welchem die Entwicklung einer Empfindung des Gegenteils als Reflexionsprozess des lyrischen Ichs dargestellt wird. Das lyrische Ich trifft in einer Kirche auf Soldaten der Fremdbesatzung und empfindet zunächst Ablehnung für diese, dann ertönt jedoch ein Lied aus deren Heimat und seine Abneigung wandelt sich in Mitleid für die Soldaten, die fern ihres Zuhauses ihre Pflicht tun müssen. Dieser Reflexionsprozess ist entscheidend für die Entstehung des *sentimento del contrario*.

Ein weiteres Beispiel in diesem Zusammenhang ist ein literarisches Werk, das zu den humoristischen gezählt werden kann, da es diesen Reflexionsprozess ebenfalls auslöst: der Roman *Don Quijote* von Cervantes. Hier wird das *sentimento del contrario* jedoch beim Leser angeregt, nicht wie beim Gedicht beim lyrischen Ich oder eben beim Erzähler des Romans. Pirandello spricht sowohl beim Gedicht als auch beim Roman vom Autor als Primärquelle für dieses *sentimento*, der es nur an den Leser weitergibt, indem er die jeweilige Literatur als auslösend verfasst.

Noi vorremmo ridere di tutto quanto c'è di comico nella rappresentazione di questo povero alienato che maschera della sua follia se stesso e gli altri e tutte le cose; vorremmo ridere,

¹²³ vgl. Geyer, Paul: „Zur Dialektik von „mauvaise foi“ und Ideologie in Flauberts *Madame Bovary*“. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 40, 1999, S. 199-236, hier S. 203.

¹²⁴ Sartre, Jean-Paul: *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard: Paris 1943.

¹²⁵ vgl. Biemel, Walter: Jean-Paul Sartre. In *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1964. S. 63 ff.

¹²⁶ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 912.

ma il riso non ci viene alle labbra schietto e facile; sentiamo che qualcosa ce lo turba e ce l'ostacola: è un senso di commiserazione, di pena e anche d'ammirazione, sì, perché se le eroiche avventure di questo povero hidalgo sono ridicolissime, pur non v'ha dubbio che egli nella sua ridicolaggine è veramente eroico. Noi abbiamo una rappresentazione comica, ma spira da questa un sentimento che ci impedisce di ridere o ci turba il riso della comicità rappresentata; ce lo rende amaro. Attraverso il comico stesso, abbiamo anche qui il sentimento del contrario.¹²⁷

Als Leser kann man über das Schicksal einer Figur wie des Don Quijote nicht befreit lachen, da er selbst seine auf den ersten Blick lächerlichen Heldentaten ernst nimmt. Das macht ihn für den Leser zum tragischen Helden, der Mitleid auslöst.

Spassionandosi di questo sentimento e ponendovisi contro, da giudice [...] ed analizzandolo con amara freddezza, la riflessione aveva già destato nel poeta il sentimento del contrario, e frutto di esso è appunto il *Don Quijote*; è questo sentimento del contrario oggettivato. Il poeta non ha rappresentato la causa del processo – come il Giusti nella sua poesia – ne ha rappresentato soltanto l'effetto, e però il sentimento del contrario spira attraverso la comicità della rappresentazione; questa comicità è frutto del sentimento del contrario generato nel poeta dalla speciale attività della riflessione sul primo sentimento tenuto nascosto.¹²⁸

Zusammenfassend hält Pirandello fest, dass:

Trovo questo sentimento del contrario, qualunque esso sia, che spira in tanti modi dalla rappresentazione stessa, costantemente in tutte le rappresentazioni che soglio chiamare umoristiche. [...] A noi preme soltanto accertare che questo sentimento del contrario nasce, e che nasce da una speciale attività che assume nella concezione di siffatte opere d'arte la riflessione.¹²⁹

3.3. Die *riflessione*

Pirandello greift nun die Überlegungen zur Rolle der *riflessione* bei der Entstehung eines Kunstwerks erneut auf und stellt das traditionelle und das humoristische Kunstwerk einander gegenüber.

Abbiamo detto che, ordinariamente, nella concezione d'un'opera d'arte, la *riflessione* è quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira. Volendo seguir quest'immagine, si potrebbe dire che, nella concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica.¹³⁰

Demnach ist die *riflessione* bei der Entstehung eines humoristischen Kunstwerks ein Spiegel aus Eiswasser, in welchem sich das Gefühl als Flamme nicht nur spiegelt, sondern hineinstürzt. Das Zischen und Brodeln des Wassers entspricht dem Lachen des Humoristen

¹²⁷ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 913.

¹²⁸ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 913.

¹²⁹ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 916-917.

¹³⁰ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 917, unterstrichen von mir.

und der aufsteigende Wasserdampf stellt die Phantasie des humoristischen Werkes dar, die stets ein wenig vernebelt ist. „Esteticamente e psicologicamente, l’umorismo può considerarsi come un fenomeno di sdoppiamento nell’atto della concezione: erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta.“¹³¹ Dies ist eine erste Definition des Uumorismo, der hier als Kopf mit zwei Gesichtern beschrieben wird, als eine Spaltung im Entstehungsprozess eines Kunstwerks.

Ein weiteres charakteristisches Merkmal von humoristischen Kunstwerken, welches auf die *riflessione* zurückzuführen ist, ist ihre fehlende Geradlinigkeit.

La riflessione, assumendo quella sua speciale attività, viene a turbare, a interrompere il movimento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa. È stato tante volte notato che le opere umoristiche sono scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni. [...] Questa scompostezza, queste digressioni, queste variazioni non derivano già dal bizzarro arbitrio o dal capriccio degli scrittori, ma sono appunto necessaria e inovviabile conseguenza del turbamento e delle interruzioni del movimento organatore delle immagini per opera della riflessione attiva, la quale suscita un’associazione per contrari: le immagini cioè, anziché associate per similitudine o per contiguità, si presentano in contrasto: ogni immagine, ogni gruppo d’immagini desta e richiama le contrarie, che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s’ostina a trovare o a stabilir tra loro le relazioni più impensate.¹³²

Der Humorist ist nicht nur Dichter, sondern auch Kritiker: „Ogni vero umorista non è soltanto poeta, è anche critico, ma – si badi – un critico *sui generis*, un critico fantastico [...] nel senso estetico della parola“¹³³.

Die Ursprünge der humoristischen Geisteshaltung sind zahlreich.

[...] una innata o ereditata malinconia, le tristi vicende, un’amara esperienza della vita, o anche un pessimismo o uno scetticismo acquisito con lo studio e con la considerazione su le sorti dell’umana esistenza, sul destino degli uomini, ecc. possono determinare quella particolare disposizione d’animo che si suol chiamare umoristica, questa disposizione poi, da sola, non basta a creare un’opera d’arte. Essa non è altro che il terreno preparato [...] La creazione dell’arte è spontanea: non è composizione esteriore, per addizione d’elementi di cui si siano studiati i rapporti [...] Un’opera d’arte, insomma, è, in quanto è “ingenua”; non può essere il risultato della riflessione cosciente.¹³⁴

Zum Beispiel entspringt diese Haltung der Melancholie, traurigen Begebenheiten, bitteren Lebenserfahrungen, oder auch einer pessimistischen und skeptischen Haltung gegenüber der menschlichen Existenz und dem Schicksal der Menschen. Dementsprechend kann man von den Protagonisten der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Romane allesamt von Humoristen sprechen. Diese besondere Geisteshaltung bildet die Basis für die Erschaffung

¹³¹ Pirandello, Luigi: *Uumorismo*. 2006. S. 917.

¹³² Pirandello, Luigi: *Uumorismo*. 2006. S. S. 918.

¹³³ Pirandello, Luigi: *Uumorismo*. 2006. S. 918, kursiv im Original.

¹³⁴ Pirandello, Luigi: *Uumorismo*. 2006. S. 919.

eines humoristischen Kunstwerks, welche jedoch spontan geschieht und sich nicht aus äußeren Einzelementen zusammensetzt. Entscheidend ist hier wieder die Reflexion.

La riflessione, dunque, di cui io parlo, non è un'opposizione del cosciente verso lo spontaneo; è una specie di proiezione della stessa attività fantastica: nasce dal fantasma, come l'ombra dal corpo; ha tutti i caratteri della „ingenuità“ o natività spontanea; è nel germe stesso della creazione, e spira in fatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario.¹³⁵

Der *umorismo* ist, so heißt es weiter, eine Spaltung bei der Entstehung eines Kunstwerks, denn diese ist letztlich vergleichbar mit einer bestimmte Organisation von Bildern, die im Künstler beim kreativen Prozess entstehen: „Quando un sentimento scuote violentemente lo spirito, d'ordinario, si svegliano tutte le idee, tutte le immagini che son con esso in accordo: qui invece, per la riflessione inserita nel germe del sentimento, come un vischio maligno, si sveglian le idee e le immagini in contrasto“¹³⁶. Pirandello schreibt, dass „Per noi tanto il comico quanto il suo contrario sono nella disposizione d'animo stessa ed insiti nel processo che ne risulta“¹³⁷. Als tragikomisch wird jemand wahrgenommen, der nicht in sich ruht und der sich nicht der Situation entsprechend verhält.

Nella sua anormalità, non può esser che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir *sì*, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringono a dir *no*; e tra il *sì* e il *no* lo tengan sospeso, perplesso, per tutta la vita; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce.¹³⁸

Die Beschreibung eines solchen Menschen passt auf zahlreiche Charaktere aus dem Werk Pirandellos, besonders zutreffend ist die Definition jedoch auf Vitangelo Moscarda aus *Uno, nessuno e centomila*. Beim Humoristen beeinflusst dieser Zustand die Darstellung im Werk: „Questo stesso contrasto, che è nella disposizione d'animo, si scorge nelle cose e passa nella rappresentazione“¹³⁹. Darüber hinaus handelt es sich um eine „speciale fisionomia psichica, a cui è assolutamente arbitrario attribuire una causa determinante“¹⁴⁰.

Jeder Mensch muss dem Leben einen eigenen Sinn geben, um nicht ins Leere zu fallen:

[...] la vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto; poco importa, giacché non è, né può essere il fine vero, che tutti cercano affannosamente e nessuno trova, forse perché non esiste. Quel che importa è

¹³⁵ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 919.

¹³⁶ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 920.

¹³⁷ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 921.

¹³⁸ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 921.

¹³⁹ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 921.

¹⁴⁰ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 922.

che si dia importanza a qualche cosa, e sia pur vana: varrà quanto un'altra stimata seria, perché in fondo né l'una né l'altra daranno soddisfazione: tanto è vero che durerà sempre ardentissima la sete di sapere, non si estinguerà mai la facoltà di desiderare, e non è detto pur troppo che nel progresso consista la felicità degli uomini.¹⁴¹

Nach diesem Menschenbild macht das Leben des Einzelnen nur Sinn, wenn er es schafft, sich diesen selber zu geben. Im Grunde ist es unerheblich, welcher Sache man Gewicht zuspricht, fest steht bezüglich des Menschen nur, dass er sich immer durch Wissensdurst und Begierde auszeichnen wird. Diese beiden Eigenschaften bringen den Menschen voran, wohingegen der Fortschritt die Menschen nicht automatisch glücklich machen wird.

Der Humorist wird vom Gefühl des Gegenteils bestimmt:

Ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell'umorista si sdoppia subito nel suo contrario: ogni sì in un no, che viene in fine ad assumere lo stesso valore del sì. Magari può fingere talvolta l'umorista di tenere soltanto da una parte: dentro intanto gli parla l'altro sentimento che pare non abbia il coraggio di rivelarsi in prima; gli parla e comincia a muovere ora una timida scusa, ora un'attenuante, che smorzano il calore del primo sentimento, ora un'arguta riflessione che ne smonta la serietà e induce a ridere.¹⁴²

Auch wenn er sich das nicht eingesteht, so wird doch jeder noch so kleine Gedanke unwillkürlich ins Gegenteil verkehrt. Dies ist gleichermaßen charakteristisch für seine Handlungen, für seine Werke und für die Figuren in seinen Werken. Das Gefühl des Gegenteil, das *sentimento del contrario*, unterscheidet den Humoristen vom Komiker, vom Ironiker und vom Satiriker, bei denen dieses Gefühl nicht vorkommt.¹⁴³

3.4. Dekonstruktion der Illusion

Die Welt ist für den Menschen nicht objektiv wahrnehmbar: „Tutti i fenomeni, o sono illusori, o la ragione di essi ci sfugge, inesplicabile. Manca affatto alla nostra coscienza del mondo e di noi stessi quel valore obiettivo che comunemente presumiamo di attribuirle. È una costruzione illusoria continua“¹⁴⁴. Dieses illusorische Konstruieren der Realität bringt den Humoristen dazu „attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione ideale, ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà“¹⁴⁵.

Auch gesellschaftliche Konventionen werden von Humoristen durchschaut: „Che cosa sono, in fondo, i rapporti sociali della così detta convenienza? Considerazioni di calcolo, nelle quali

¹⁴¹ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 922.

¹⁴² Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 923.

¹⁴³ vgl. Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 930-931.

¹⁴⁴ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 931.

¹⁴⁵ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 932.

la moralità è quasi sempre sacrificata. L'umorista va più addentro, e ride senza sdegnarsi [...]“¹⁴⁶. Dabei wertet der Humorist seine Erkenntnisse nicht, sondern amüsiert sich darüber, die menschlichen Mechanismen des Zusammenlebens zu durchschauen. Die Menschen sind berechnend, sie verhalten sich so miteinander, dass es ihrem eigenen Vorteil dient. Ausgehend von ihrer gesellschaftlichen Lage, kann sich dieses berechnende Verhalten noch verstärken:

Quanto più difficile è la lotta per la vita e più è sentita in questa lotta la propria debolezza, tanto maggiore si fa poi il bisogno del reciproco inganno. La simulazione della forza, dell'onestà, della simpatia, della prudenza, in somma, d'ogni virtù, e della virtù massima della veracità, è una forma d'adattamento, un abile strumento di lotta. L'umorista coglie subito queste varie simulazioni per la lotta della vita; si diverte a smascherarle; non se n'indigna: “è così!”.¹⁴⁷

Wichtig bleibt, dass der Humorist diese Zustände erkennt, er sie aber nicht wertet, er bleibt neutral und positioniert sich ausschließlich indirekt, indem er die Lügen wertfrei aufdeckt. Denn durch das Aufdecken zeigt er an, dass er erkannt hat, all jene, die ihm dabei folgen wollen, können dies tun, werden dabei aber nicht moralisch angeprangert oder verurteilt. Im Gegensatz zum Soziologen, der von Außen auf die Gesellschaft schaut, „l'umorista armato del suo arguto intuito dimostra, rivela come le apparenze siano profondamente diverse dall'essere intimo della coscienza degli associati“¹⁴⁸. Dabei belügen sich die Menschen nicht nur gegenseitig, sondern sie heucheln auch vor sich selbst und vermeiden es, sich dieses Verhalten bewusst zu machen.¹⁴⁹ Ganz anders der Humorist, der diesen Schritt bewusst geht und dabei alle Eitelkeiten aufdeckt.¹⁵⁰

3.5. Die Seele und der Körper

Ein weiterer problematischer Punkt auf dem Weg zur Selbsterkenntnis ist die relative Individualität, damit ist gemeint, dass die Persönlichkeit eines Menschen nicht nur den Ist-Zustand der Gegenwart des Individuums beinhaltet, sondern auch die vergangenen Zustände des Ichs. Diese sind zwar meist nicht mehr im Bewusstsein, aber „a un urto, a un tumulto improvviso nello spirito, possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato“¹⁵¹. Dementsprechend ist uns nur ein kleiner Teil unserer

¹⁴⁶ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 932.

¹⁴⁷ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 934.

¹⁴⁸ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 934.

¹⁴⁹ Dies lässt einen erneut an Sartres Konzept der *mauvaise foi* denken.

¹⁵⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 934-935.

¹⁵¹ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 936.

Persönlichkeit zugänglich und wir können uns nie ganz erfassen: „Ciò che noi conosciamo di noi stessi, non è che una parte, forse una piccolissima parte di quello che noi siamo“¹⁵². Hier wird meist fälschlicherweise Freud angeführt, Pirandello bezieht sich an dieser Stelle jedoch auf Binet, wie er selber in einer Fußnote anmerkt. Die Seele des Individuums wird als eine mehrteilige Seele gesehen, dazu führt Pirandello Blaise Pascal an: „Non c'è uomo [...] che differisca più da un altro che da se stesso nella successione del tempo“¹⁵³. Damit ist gemeint, dass Individualität dem Wandel der Zeit unterworfen ist, ein Mensch entwickelt sich im Laufe des Lebens immer weiter von sich selbst weg, dennoch ist die Erinnerung an die früheren Stadien seiner Persönlichkeit immer Teil seines Selbst. Dies kann auch zu Problemen führen, denn „Questa lotta di ricordi, di speranze, di presentimenti, di percezioni, d'idealità, può raffigurarsi come una lotta d'anime fra loro, che si contrastino il dominio definitivo e pieno della personalità“¹⁵⁴.

3.6. *Vita und forma*

Eine weitere Besonderheit der Seele ist ihre Wandelbarkeit, die im Gegensatz zum festen Körper steht. Dabei ist die Seele wie das Leben, das sich ebenfalls in einem ständigen Wandel befindet und um damit zurecht zu kommen, versuchen die Menschen das Leben in Formen zu fixieren.

Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità.¹⁵⁵

Die Seele ist demnach das Leben, das in jedem Menschen fließt und das nicht in eine feste Form gepresst werden kann, wenn man es auch in Ansätzen über das Bewusstsein und die Persönlichkeit versucht. Sich von Außen zu betrachten, beispielsweise mit Hilfe eines Spiegels, führt dazu, dass „*Ci vediamo vivere*“¹⁵⁶. Aber nicht nur vor einem Spiegel sehen wir uns leben: „In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi

¹⁵² Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 936.

¹⁵³ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 937.

¹⁵⁴ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 937.

¹⁵⁵ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 938.

¹⁵⁶ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 938, kursiv im Original. Vgl. dazu auch: Eco, Umberto: „Pirandello ridens“. In: *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*. Bompiani: Mailand 1995. S. 266f.

nella vita“¹⁵⁷. In einem solchen Zustand erkennt man, dass die Existenz sinn- und ziellos ist und dass das Leben hinter den Formen der menschlichen Vernunft leer ist. Man kann sich dieser Erkenntnis nur stellen „a costo di morire o d’impazzire“¹⁵⁸. Der Mensch trägt als Schutz davor sowohl eine innere, als auch eine äußere Maske, hinter der er sich vor den anderen und dem Leben, aber vor allem vor sich selbst, verstecken kann: „Ciascuno si racconcia la maschera come può – la maschera esteriore. Perché dentro poi c’è l’altra, che spesso non s’accorda con quella di fuori“¹⁵⁹. Dabei ist es dem Menschen nicht bewusst, maskiert zu sein, es ist vielmehr Teil seiner Natur, sich die Welt und sein Selbstbild so zu gestalten, dass er es als Realität akzeptieren kann.¹⁶⁰ Dabei bedient er sich der Logik, die Pirandello als „una specie di pompa a filtro che mette in comunicazione il cervello col cuore“¹⁶¹ definiert.

Pirandello lehnt die Logik ab, denn er hält sie für ein kontraproduktives Mittel zur Erkenntnis, denn „la logica, astraendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo“¹⁶² und dies führt dazu, dass sie so das Gefühl im Menschen verstärkt, sich leben zu fühlen. „All’uomo [...] nascendo è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come un realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita, mutabile e vario“¹⁶³. Die Außenwelt so wahrzunehmen, wie ist wirklich ist, stellt sich demnach als Problem dar. Auch der Verbündete der Menschen gegen die Götter, Prometheus, den Pirandello als Erkenntnisbringer darstellt, kann keine wirkliche Abhilfe schaffen. Denn den Funken, den er den Göttern stiehlt, um den Menschen das Feuer zu bringen, beleuchtet nur einen kleinen Teil der Welt und erschafft gleichzeitig den Schatten.¹⁶⁴ Ein Humorist würde den Mythos auf seine Weise darstellen:

E domani un umorista potrebbe raffigurar Prometeo sul Caucaso in atto di considerare malinconicamente la sua fiaccola accesa e di scorgere in essa alla fine la causa fatale del suo supplizio infinito. Egli s’è finalmente accorto che Giove non è altro che un suo vano fantasima, un miserevole inganno, l’ombra del suo stesso corpo che si proietta gigantesca nel cielo, a causa appunto della fiaccola ch’egli tiene in mano. A un solo patto Giove potrebbe

¹⁵⁷ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 939.

¹⁵⁸ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 939-940.

¹⁵⁹ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 940.

¹⁶⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Umorismo*. Mondadori. S. 941.; Zur Maske bei Pirandello vgl.: Ulrich, Leo: „Pirandello. Kunsttheorie und Maskensymbol“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 11, 1933, S. 94 – 129.

¹⁶¹ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 941.

¹⁶² Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 942.

¹⁶³ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 942.

¹⁶⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 942-943.

sparire, a patto che Prometeo spegnesse la candela, cioè la sua fiaccola. Ma egli non sa, non vuole, non può; e quell'ombra rimane, paurosa e tiranna, per tutti gli uomini che non riescono a rendersi conto del fatale inganno.¹⁶⁵

Der Mythos würde in der humoristischen Darstellung weitergedichtet, denn Prometheus wäre nicht mehr fremdbestimmt durch die Götter und das Schicksal, sondern er wäre sich seiner selbst bewusst, ein Unterschied zwischen antikem und modernen Menschen.¹⁶⁶ Den Gott Jupiter könnte er so als Trugbild erkennen, als übergroßen Schatten seines eigenen Körpers, der von der Flamme der Fackel an den Himmel projiziert wird. Aber er wäre dennoch nicht imstande, diesen Schatten zu überwinden, indem er die Flamme seiner Fackel löscht. Mit diesem Beispiel möchte Pirandello noch einmal hervorheben, wie die Reflexion die Illusionen des Lebens aufdeckt und wie der Mensch daran scheitert, sich diesen zu stellen. Bei Camus geht Prometheus diesen Schritt der Selbstüberwindung, denn er revoltiert gegen die Götter, jedoch scheitert er an den Menschen:

Ici s'achève l'itinéraire surprenant de Prométhée. Clamant sa haine des dieux et son amour de l'homme, il se détourne avec mépris de Zeus et vient vers les mortels pour les mener à l'assaut du ciel. Mais les hommes sont faibles, ou lâches ; il faut les organiser. Ils aiment le plaisir et le bonheur immédiat ; il faut leur apprendre à refuser, pour se grandir, le miel des jours. Ainsi, Prométhée, a son tour, devient un maître qui enseigne d'abord, commande ensuite. La lutte se prolonge encore et devient épuisante. Les hommes doutent d'aborder à la cité du soleil et si cette cité existe. Il faut les sauver d'eux-mêmes. Le héros leur dit alors qu'il connaît la cité, et qu'il est seul à la connaître. Ceux qui en doutent seront jetés au désert, cloués à un rocher, offerts en pâture aux oiseaux cruels. Les autres marcheront désormais dans les ténèbres, derrière le maître pensif e solitaire. Prométhée, seul, est devenu dieu et règne sur la solitude des hommes. Mais, de Zeus, il n'a conquis que la solitude et la cruauté ; il n'est plus Prométhée, il est César. Le vrai, l'éternel Prométhée a pris maintenant le visage d'une de ses victimes. Le même cri, venu du fond des âges, retentit toujours au fond de désert de Scythie.¹⁶⁷

Als einen der größten Humoristen bezeichnet Pirandello Kopernikus, der mit der Ausarbeitung des heliozentrischen Weltbildes die Welt des Menschen aus seinem geozentrischen Fokus gerückt hat. Die Erfindung des Teleskops hat das seine dazu beigetragen, dass sich der Mensch unbedeutend und klein fühlen muss:

Mentre l'occhio guarda di sotto, dalla lente più piccola, e vede grande ciò che la natura provvidenzialmente aveva voluto farci veder piccolo, l'anima nostra, che fa? salta a guardar di sopra, dalla lente più grande, e il telescopio allora diventa un terribile strumento, che subissa la terra e l'uomo e tutte le nostre glorie e grandezze.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 943.

¹⁶⁶ Zum modernen Subjekt vgl. Geyer, Paul: *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*. Königshausen & Neumann: Würzburg 2007.

¹⁶⁷ Camus, Albert: *L'Homme révolté*. In: *Œuvres complètes*. Band III. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard: Paris 2008. S. 271 f.

¹⁶⁸ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 944.

Die Lösung liegt erneut in der humoristischen Reflexion, durch die das *sentimento del contrario* entsteht, welches jeden Gedanken umdreht und einen so das Gegenteil erkennen lässt. Durch diese Sichtweise müsste man hinterfragen, ob der Mensch tatsächlich so winzig und unbedeutend ist. Wenn man dann zu dem Ergebnis kommen würde, dass es genau so ist, könnte man immer noch lachen.

Die humoristische Kunstschöpfung ist ebenfalls vom *sentimento del contrario* geprägt. Pirandello sagt „L’arte, in genere, *compone*; l’umorismo *decompon*e“¹⁶⁹, denn die Kunst ist seiner Meinung nach eine ideelle oder illusorische Konstruktion, die das Leben in eine feste Form bringen will: „la fissa in un momento o in vari momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo, immutabile. [...] L’arte astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l’idealità essenziale e caratteristica“¹⁷⁰. Der Humorist stört sich ganz natürlich an dieser Ordnung und der Kohärenz, welche die Kunst dem Dargestellten verleiht. Er ist sich darüber im Klaren, dass uns unser Bewusstsein nie vollständig zugänglich ist, da unsere Seele im Lebensstrom flexibel mitfließt. Entsprechend ist auch die Darstellung des Menschen in der Literatur für den Humoristen nicht realistisch, denn dort ist alles „combinato, congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore s’è proposto“¹⁷¹. In einem echten Menschen gibt es im Gegensatz dazu widersprüchliche und ungeordnete Verhaltensweisen, die sich auf den Kampf der unterschiedlichen Seelen beziehungsweise Bewusstseinszustände zurückführen lassen und durch die es dem Menschen versagt ist, sich wirklich in seiner Gänze zu erkennen¹⁷², wie man am Beispiel Vitangelo Moscardas feststellen kann. Bei einem fiktiven Charakter wird dies laut Pirandello von einem klassischen Autor in der Darstellung der Figur nicht beachtet:

Si, un poeta può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrino in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi *comporrà* un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto. Ebbene, l’umorista fa proprio l’inverso: egli non *compone* di quegli elementi un carattere; ma *scompone* il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di coglierlo coerente in ogni atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze.¹⁷³

Im Gegensatz dazu steht der humoristische Autor, der das Gegenteil macht und seine Figuren dekonstruiert. Daher gibt es für den Humoristen keine Helden:

¹⁶⁹ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 945, kursiv im Original.

¹⁷⁰ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 944-945.

¹⁷¹ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 945.

¹⁷² vgl. Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 945.

¹⁷³ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 945, kursiv im Original.

L'umorista non riconosce eroi; o meglio, lascia che li rappresentino gli altri, gli eroi; egli, per conto suo, sa che cosa è la leggenda e come si forma, che cosa è la storia e come si forma: composizioni tutte, più o meno ideali, e tanto più ideali forse, quanto più mostran pretesa di realtà: composizioni ch'egli si diverte a scomporre; né si può dir che sia un divertimento piacevole.¹⁷⁴

Dem Humoristen sind die Mechanismen bewusst, die eine Legende oder Erzählung entstehen lassen und entsprechend kann er auch diese erkennen und dekonstruieren, dabei enthüllt er deren Künstlichkeit. Er behandelt die Kunst nicht respektvoll, sondern entzaubert sie, dabei handelt es sich jedoch nicht um abwertende Respektlosigkeit, sondern um ein Erträglich machen der Umstände. Pirandello nennt dies die Welt im Hemd sehen¹⁷⁵, denn „il vestiario *compone* anch'esso, compone e *nasconde*: due cose che l'umorismo non può soffrire“¹⁷⁶. Die klassischen Autoren blenden gewöhnliche Ereignisse oder alltägliche Details bei der Erschaffung eines fiktiven Charakters aus, obwohl diese einen realen Charakter ausmachen. Im Gegensatz dazu steht die Arbeitsweise des humoristischen Autors:

Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita insomma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente tutte quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrari a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinari. [...] Di qui, nell'umorismo, tutta quella ricerca dei particolari più intimi e minuti, che possono anche parer volgari e triviali se si raffrontano con le sintesi idealizzatrici dell'arte in genere, e quella ricerca dei contrasti e delle contraddizioni, su cui l'opera sua si fonda, in opposizione alla coerenza cercata dagli altri; di qui quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso, tutte quelle digressioni che si notano nell'opera umoristica, in opposizione al congegno ordinato, alla *composizione* dell'opera d'arte in genere.¹⁷⁷

Zusammenfassend drückt Pirandello es so aus:

l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura.¹⁷⁸

Im Folgenden soll nun gezeigt werden, inwieweit sich die Elemente des „umorismo“ in der narrativen Praxis Pirandellos wiederfinden lassen, beginnend soll dies am Roman *Il fu Mattia Pascal* erfolgen.

¹⁷⁴ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 945-946.

¹⁷⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 946.

¹⁷⁶ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 946, kursiv im Original.

¹⁷⁷ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 947, kursiv im Original.

¹⁷⁸ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 948.

4. Il fu Mattia Pascal

Il fu Mattia Pascal ist der erste Roman Pirandellos, der internationale Beachtung gefunden hat. Erschienen ist er zunächst als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Nuova Antologia* zwischen dem 16. April und dem 16. Juni 1904.¹⁷⁹ Ein Jahr zuvor erfährt die Familie von der Überflutung der Schwefelmine, welche von Pirandellos Vater bewirtschaftet wird und von deren Gewinn sie bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich leben.¹⁸⁰ Das Gehalt Pirandellos als Lehrer deckt zwar die Miete ab, aber zum Leben bleibt der fünfköpfigen Familie kaum Geld.¹⁸¹ Daher sieht sich Pirandello gezwungen, seinen Fokus verstärkt auf die Arbeit als Autor zu legen, um für ein zusätzliches Einkommen zu sorgen. Er hatte bislang seine Novellen und Aufsätze an die Zeitung *Il Marzocco* geschickt, deren Direktor Angiolo Orvieto ein Freund Pirandellos war. Seine Schriften wurden unentgeltlich, aber eben auch ohne finanzielle Entlohnung für Pirandello, abgedruckt. Aufgrund der finanziellen Situation der Familie bittet er seinen Freund schließlich doch um Bezahlung der Texte, was dieser umgehend akzeptiert.¹⁸² Der Erfolg des *Il fu Mattia Pascal* wird es Pirandello später ermöglichen, im Verlag Fratelli Treves in Mailand zu publizieren.¹⁸³

Der Roman *Il fu Mattia Pascal*, oder wie es bei Rauhut heißt „Der Roman der versuchten Freiheit des gewöhnlichen Individuums und des Nicht-Existent-Werdens“¹⁸⁴, ist aus der Sicht der titelgebenden Hauptfigur Mattia Pascal verfasst, welche somit zum autodiegetischen Erzähler wird. Der Titel des Romans nimmt das Ende vorweg. Mit der Form des *passato remoto* „fu“, die hier in der Funktion eines Adjektivs benutzt wird, im Sinne von „defunto“, verstorben, wird bereits vor der Lektüre dem Leser angedeutet, dass die Person Mattia Pascal der Vergangenheit angehört. Der Roman beginnt nach dieser Einteilung in der Zukunft der Hauptfigur, der Zeit, in der er bereits *fu Mattia Pascal* ist, sich also selber überlebt hat: „Giacché, per il momento [...], io sono morto, sì, già due volte [...].“¹⁸⁵ Das Tod-Sein bezieht sich jedoch nicht auf seinen Körper, sondern auf seine Identität. Dieses Paradoxon wird im Verlauf der *histoire* aufgelöst, die Dreiteilung der Existenzzustände der Figur in

¹⁷⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 1001.; Ganeri, Margherita: *Pirandello romanziere*. Rubbettino: Catanzaro 2001. S. 55 ff.

¹⁸⁰ vgl. Aguirre D'Amico, Maria Luisa: *Album Pirandello*. Mondadori: Mailand 1992. S. 94 ff.; Marsili Antonetti, Renata: *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*. Gangemi: Rom 1998. S. 182 f.

¹⁸¹ vgl. Giudice, Gaspare: *Luigi Pirandello*. UTET: Turin 1963. S. 177.

¹⁸² vgl. Aguirre D'Amico, Maria Luisa: *Album Pirandello*. Mondadori: Mailand 1992. S. 97ff.

¹⁸³ vgl. Aguirre D'Amico (1992), S. 100.

¹⁸⁴ Rauhut, Franz: *Der junge Pirandello*. Beck: München 1964. S. 419.

¹⁸⁵ Pirandello, Luigi: *Il fu Mattia Pascal*. In: Macchia, Giovanni [Hg.]: *Tutti i romanzi*. Bd. I. Mondadori: Mailand 2005. S. 321.

Vergangenheit (er war Mattia Pascal gewesen), Gegenwart (er ist Adriano Meis) und Zukunft (er war Mattia Pascal) bildet die Ebenen.¹⁸⁶ Eine Aussage über den Existenzzustand wie *Io sono Mattia Pascal* ist nicht mehr möglich und gehört somit der Vergangenheit an: „Una delle poche cose, anzi forse la sola ch’io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal“.¹⁸⁷ Mit diesem Satz beginnt das erste Kapitel des Romans, welches als Vorwort gestaltet ist. Die *Premessa* und das zweite Kapitel, die *Premessa seconda (filosofica) a mo’ di scusa*, weisen zahlreiche Überlegungen zur menschlichen Existenz auf. Wenn man jedoch zunächst bei diesem ersten Satz verbleibt, kann man über das zeitlich verschobene Dasein Mattia Pascals noch eine weitere existenzialistische Besonderheit erkennen. Er nutzt diese Aussage über seine Existenz dazu, sich von den Anderen abzugrenzen, wie es weiter heißt:

E me ne approfittavo. Ogni qual volta qualcuno de’ miei amici o conoscenti dimostrava d’aver perduto il senno fino al punto di venire da me per qualche consiglio o suggerimento, mi stringevo nelle spalle, socchiudevo gli occhi e gli rispondevo: – lo mi chiamo Mattia Pascal. – Grazie, caro. Questo lo so. – E ti par poco? Non pareva molto, per dir la verità, neanche a me. Ma ignoravo allora che cosa volesse dire il non sapere neppur questo, il non poter più rispondere, cioè, come prima, all’occorrenza: – lo mi chiamo Mattia Pascal.¹⁸⁸

In Abgrenzung zu den Anderen zieht er sich auf das Offensichtliche zurück, was jedoch für ihn eine weitaus größere Bedeutung hat, als eine reine nominelle Identifikation seiner selbst. Die banal anmutende Nennung des eigenen Namens eröffnet den Zugang zur komplexen Welt der Identität, denn das, was man benennen kann, existiert. Mattia Pascals „caso [...] strano e diverso“¹⁸⁹ zeigt, dass hinter einem Namen ein Leben stehen muss, damit diese Existenz von allen akzeptiert werden kann. Er wird, wie es im ersten Kapitel heißt, einen „terza, ultima e definitiva morte“¹⁹⁰ sterben müssen, bevor seine Geschichte, die er in einem Manuskript festhält, an die Öffentlichkeit gerät. Genauer müssen fünfzig Jahre nach diesem dritten Tod vergehen, bevor der Text freigegeben wird. An diesem fiktiven Zeitpunkt befindet sich der reale Leser demnach. Von Tod eins und zwei soll sein Manuskript also berichten: „[...] io sono morto, sì, già due volte, ma la prima per errore, e la seconda... sentirete“¹⁹¹.

¹⁸⁶ Zu den Zeitebenen vgl. Angelini, Franca: *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*. Marsilio: Venedig 1990. S. 15.

¹⁸⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 319.

¹⁸⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 319.

¹⁸⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 320.

¹⁹⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 321, Hervorhebung im Original.

¹⁹¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 321.

4.1. *Maledetto sia Copernico!*

Im zweiten Kapitel beziehungsweise Vorwort wird zunächst die Situation erläutert, in der sich Mattia Pascal als *fu* befindet. Er arbeitet in einer Bibliothek, die in einer entweihten Kirche verortet ist. Mit ihm arbeitet dort Don Eligio Pellegrinotto, der ihn davon überzeugt hat, seine Geschichte schriftlich festzuhalten und mit dem er auch philosophische Diskussionen führt, die sich in dem ehemaligen Gotteshaus frei von moralischen und sozialen Zwängen entwickeln können. Eine dieser Diskussionen wird in diesem Kapitel wiedergegeben.

Mattia Pascal eröffnet mit folgender Aussage den Gedankengang: „Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo. In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: *Maledetto sia Copernico!*“¹⁹². Damit wird auf die kopernikanische Wende angespielt, das historische Ereignis, welches den Menschen aus seinem Zentrum gerückt hat. Mattia Pascal führt beispielhaft als vorkopernikanische Menschen die antiken Griechen und Römer an, die sich ihrer selbst und ihrer Welt bewusst und sicher sein konnten und so auch komplexe Erzählungen akzeptierten.¹⁹³ Darunter sind Epen zu verstehen, wie ebenfalls Vitilio Masiello anmerkt.¹⁹⁴ Don Eligio gibt zu bedenken, dass „non si sono mai scritti libri così minuti, anzi minuziosi in tutti i più riposti particolari, come dacché, a vostro dire, la Terra s'è messa a girare“¹⁹⁵. Mattia greift diesen Gedanken auf und gibt typische Textpassagen für den Verismus als Beispiel für die komplexe Literatur seiner Zeit an.¹⁹⁶ Er bezeichnet diese umgehend als uninteressant, oder, wie es bei Marianne Kesting heißt, „degradiert [...] die übliche Erzählerrealität“¹⁹⁷, denn, so Behrens, „[D]as Erzählen als ein anthropozentrisches Anordnen von Wahrnehmungsdetails steht von nun an [...] unter dem Verdacht beliebiger

¹⁹² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 322, Hervorhebung im Original.

¹⁹³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 323.

¹⁹⁴ Masiello, Vitilio: „La mosca nella bottiglia. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal“. In: Lauretta, Enzo [Hg.]: *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*. La Nuova Italia Scientifica: Rom 1988. S. 69 f.

¹⁹⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 323.

¹⁹⁶ Der Erzähler Mattia Pascal und sein Erzählen sind post-veristisch, denn er hinterfragt sich und reflektiert sich dabei selbst. Vgl. dazu Klinkert, Thomas: „Identitätskonstruktionen und ihre interkulturelle Dimension bei Pirandello“. In: Klinkert, Thomas/ Rössner, Michael: *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*. Erich Schmidt: Berlin 2006. S. 24.

¹⁹⁷ Kesting, Marianne: „Pirandello, Beckett und die kopernikanische Wende des Bewusstseins“. In: Thomas, Johannes [Hg.]: *Pirandello und die Naturalismus-Diskussion. Akten des II. Paderborner Pirandello-Symposiums*. Schöningh: Paderborn 1986. S. 65.

Konstruktion“¹⁹⁸. Für Mattia Pascal stellt sich die Realität des nachkopernikanischen Menschen demnach vielmehr wie folgt dar:

Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più di caldo, ora un po' più di freddo, e per farci morire – spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le belle scoperte e invenzioni; e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità? Storie di vermucci ormai, le nostre.¹⁹⁹

Der Mensch ist auf der sich ewig drehenden Weltkugel, die hier mit einem Kreisel gleichgesetzt wird, gefangen. Die relative Größe der Welt im Universum ist die eines Sandkorns und somit wird die Bedeutung des Menschen auf diesem Sandkorn ebenfalls geschmälert. Letztlich hat nicht nur die Entdeckung Kopernikus bezüglich der heliozentrischen Ausrichtung des Sonnensystems der Menschheit geschadet, sondern jeder weitere Entwicklungsschritt entfernt den Menschen von sich und seiner Natur. Auch die Sinnhaftigkeit der Existenz kann nicht mehr von Außen kommen, sondern diesen Sinn muss sich nun jeder selber geben. Dabei muss man sich zusätzlich noch der eigenen Bedeutungslosigkeit stellen. Für Don Eligio liegt die Lösung in der Natur des Menschen: „Per fortuna, l'uomo si distrae facilmente“²⁰⁰. Dem kann Mattia nicht widersprechen, er ergänzt diese Aussage folgendermaßen:

[...] noi anche oggi crediamo che la luna non stia per altro nel cielo, che per farci lume di notte, come il sole di giorno, e le stelle per offrirci un magnifico spettacolo. Sicuro. E dimentichiamo spesso e volentieri di essere atomi infinitesimali per rispettarci e ammirarci a vicenda, e siamo capaci di azzuffarci per un pezzettino di terra o di dolerci di certe cose, che, ove fossimo veramente compenetrati di quello che siamo, dovrebbero parerci miserie incalcolabili.²⁰¹

Da sich der Mensch einerseits der Sinnlosigkeit des Seins nicht stellt und sich seine Bedeutungslosigkeit im Gefüge der Natur nicht eingesteht, sondern sich im Gegenzug bei Naturbetrachtungen wieder in eine egozentrische Position begibt, lenkt er sich von seiner

¹⁹⁸ Behrens, Rudolf: „Metaphern des Ich. Romaneske Entgrenzungen des Subjekts bei D'Annunzio, Svevo und Pirandello“. In: Piechotta, Joachim/ Wuthenow, Ralph-Rainer/ Rothemann, Sabine [Hg.]: *Literarische Moderne in Europa*. Band 1. Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende. Springer: Heidelberg 2013. S. 349.; Vgl. dazu auch: Klinkert, Thomas: „Identitätskonstruktionen und ihre interkulturelle Dimension bei Pirandello“. In: Klinkert, Thomas/ Rössner, Michael: *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*. Erich Schmidt: Berlin 2006. S. 24.

¹⁹⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 323-324.

²⁰⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 324.

²⁰¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 324.

Situation ab. Dies beeinflusst auch das Zusammenleben der Menschen, die sich lieber über Nichtigkeiten auseinandersetzen, anstatt sich umeinander zu kümmern und sich mit Respekt zu begegnen. Daher wäre es deutlicher, nicht, wie oben, von einer Lösung, sondern vielmehr von einer Flucht des Menschen vor seiner Verantwortung zu sprechen. Bei Pirandello sind es die Masken, die dem Menschen eine objektive Wahrnehmung der Realität verwehren. Wie im *Umorismo* beschrieben gibt es eine innere und eine äußere Maske, wobei man die innere Maske vor sich selbst und die äußere Maske vor den anderen trägt. Diese Masken verhindern die Selbsterkenntnis ebenso, wie das Erkennen der Anderen. Durch sie werden sowohl der Blick auf sich, als auch der Blick auf die Anderen und der Blick der Anderen auf einen selbst verfälscht.

Mattia selber befindet sich in seinem Zustand des *fu* außerhalb der Welt: „[...] io mi trovo ora in una condizione così eccezionale, che posso considerarmi come già fuori della vita; e dunque senza obblighi e senza scrupoli di sorta“²⁰². Erst jetzt ist er frei von der Beurteilung der Anderen, die sich in einem sozialen Gefüge nie vermeiden lässt. Als Bibliothekar in einer entweihten Kirche am Rande der Stadt, praktisch *fuori le mura*, befindet er sich außerhalb deren Territoriums und Rechtsprechung und demnach auch außerhalb der Gesellschaft. Seine Geschichte ist von der Auseinandersetzung mit dem Ich und der Gesellschaft geprägt. Er scheitert sowohl in seiner ursprünglichen Identität des Mattia Pascal, als auch in seiner künstlichen als Adriano Meis an diesen. Demnach ist es nur folgerichtig, dass er sich erst als *fu Mattia Pascal* der Gesellschaft entziehen kann.

4.2. La famiglia Pascal – un mondo piccolo borghese

Zunächst sei kurz zusammengefasst, was der Leser über die familiären Zusammenhänge der Familie Pascal im dritten Kapitel des Romans erfährt. Der Vater Mattias stirbt mit 38 Jahren an einem starken Malariafieber, als sein Sohn viereinhalb Jahre alt ist. Sie haben demnach keine Gelegenheit, sich kennenzulernen.²⁰³ Die Abwesenheit des Vaters prägt das Leben Mattias stark, denn das Vermögen der Familie wird einem Verwalter namens Batta Malagna anvertraut, der jedoch ausschließlich zu seinen Gunsten wirtschaftet.²⁰⁴ Mattias Mutter wird als Kindfrau beschrieben, die von ihren Söhnen zur Heiligen verklärt wird und die im

²⁰² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 325.

²⁰³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 325.

²⁰⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 326.

gesamten Roman namenlos bleibt.²⁰⁵ Ihre fehlende Lebenserfahrung macht sie von ihrem Ehemann abhängig. Entsprechend findet sie sich nach dem Tod des Mannes nicht mehr zurecht und zieht sich, bis auf den sonntäglichen Gang zur Messe, von der Außenwelt zurück.²⁰⁶ Außerdem leidet sie unter konstantem Unwohlsein, was den Eindruck ihrer Zerbrechlichkeit noch verstärkt. Um ihre beiden Söhne ist sie in ständiger Sorge, statt in einer Schule, lässt sie sie von einem Hauslehrer beschulen.²⁰⁷ Dieser unterrichtet Mattia und seinen Bruder Roberto jedoch nur nach den eigenen literarischen Vorlieben und nicht nach einem sinnvollen Lehrplan, auch als männliches Vorbild kann er den beiden nicht dienen, denn sie respektieren ihn nicht.²⁰⁸

Neben der Mutter gibt es noch eine weibliche Figur, die in Mattias Leben eine wichtige Rolle spielt, das ist die ledige Schwester des Vaters, zia Scolastica. Diese Tante versucht zunächst, die Mutter von einer erneuten Heirat zu überzeugen, doch für jene wäre eine solche Handlung unmoralisch.²⁰⁹ Daher fällt das Augenmerk der Tante nun verstärkt auf die Brüder, welche sie jedoch nicht ernst nehmen, obgleich Mattia als Kind Angst vor ihr hat.²¹⁰

Über seine Jahre als Kind erfährt man außerdem noch, dass er ein Auge hat, das seinen eigenen Blick auf die Welt wirft. Gegen das Schielen muss er eine Brille tragen:

[...] quei grossi occhiali rotondi che mi avevano imposto per raddrizzarmi un occhio, il quale, non so perché, tendeva a guardare per conto suo, altrove. Erano per me, quegli occhiali, un vero martirio. A un certo punto, li buttai via e lasciai libero l'occhio di guardare dove gli piacesse meglio. Tanto, se dritto, quest'occhio non m'avrebbe fatto bello. Ero pieno di salute, e mi bastava.²¹¹

Dieser körperliche Makel prägt und begleitet ihn im Leben. Als Kind entscheidet er sich eines Tages gegen die Brille und deren therapeutische Wirkung, die er nicht als heilsam empfindet, sondern als Einschränkung. Er lässt seinem Auge die Freiheit die Blickrichtung selbst zu bestimmen und akzeptiert diese auffällige Äußerlichkeit als Teil seines Selbst. Giuliana Sanguinetti Katz schlägt vor, das Auge Mattias als Stellvertreter für „i vari stadi di coscienza del protagonista“²¹² zu lesen. Darauf wird im Folgenden zurückzukommen sein.

²⁰⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 326-327.

²⁰⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 327.

²⁰⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 330.

²⁰⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 330-333.

²⁰⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 329.

²¹⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 328 und 333.

²¹¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 333.

²¹² Sanguinetti Katz, Giulia: „L'occhio storto di Mattia Pascal“. In: Lauretta, Enzo: *Il fu Mattia Pascal. Romanzo, teatro, film*. Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigent 2005. S. 185.

Als 18jähriger ist sein roter Bart das prominenteste Merkmal in seinem Gesicht, gegen den Bart und die breite Stirn wirkt seine Nase klein.²¹³ Dennoch schafft er es, die Frauen mit seiner unbedarften Art von sich zu überzeugen: „Parlavo e parlavo, e tutte le difficoltà sparivano. Ero impetuoso, e prendevo tutto alla leggera. Forse per questo, allora, le donne mi amavano, non ostante quel mio occhio un po' sbalestrato e il mio corpo da pezzo da catasta".²¹⁴ Sein Auge kommt wieder zur Sprache und sein Körper wirkt wie zusammengesetzt aus Puzzleteilen, die nicht zusammen passen. Entsprechend ist Mattia kein ansehnlicher Mann, aber er ist durch seine sorgenfreie Kindheit geprägt und bringt eine Leichtigkeit mit, welche seine Mitmenschen für ihn einnimmt. Sein Bruder Roberto wird im Vergleich zu ihm als schöner und eitler Mann beschrieben, der viel Wert auf sein Äußeres legt und entsprechend viel Geld in seine Garderobe investiert.²¹⁵ Im Gegensatz zu Mattia gelingt es Roberto, eine reiche Frau zu heiraten, so dass ihn der Verlust des väterlichen Vermögens durch den betrügerischen Nachlassverwalter Batta Malagna nicht so trifft, wie das bei Mattia der Fall ist.²¹⁶

Mattia bringt sich durch seine Unbedarftheit in die Lage, Romilda Pescatore heiraten zu müssen, die er ursprünglich für seinen Freund Pomino gefreit hat.²¹⁷ Die Mutter Romildas, die Witwe Pescatore, ist schon bei ihrem ersten Treffen abweisend zu Mattia. Die Beschreibung ihrer Hand erinnert an die Kralle eines Vogels, außerdem bricht sie mit dem Abwenden des Blicks und dem Zusammenpressen der Lippen körpersprachlich jegliche Kontaktaufnahme ab.²¹⁸ Laut Sciascia ist die Witwe Pescatore eine weibliche literarische Version von Pirandellos cholерischem Schwiegervater Calogero Portulano.²¹⁹ Ganz im Gegensatz dazu steht das Verhalten Romildas, die Mattia direkt anblickt und dabei freundlich lächelt. Ihre grünen Augen und langen Wimpern fallen ihm dabei besonders auf, er bezeichnet sie als „occhi notturni“²²⁰. Romildas helles Gesicht wird von dunklen Haaren eingerahmt, die nach der Mode der Zeit frisiert sind. Somit erinnert sie an ein altes Gemälde oder eine Fotografie eines sizilianischen Fräuleins. Mattia verliebt sich in die Angebetete seines besten Freundes:

²¹³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 333-334.

²¹⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 347.

²¹⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 334.

²¹⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 335.

²¹⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 340-343.

²¹⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 344.

²¹⁹ vgl. Sciascia, Leonardo: *Pirandello e la Sicilia*. Adelphi: Mailand 1996. S. 90.

²²⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 345.

Mi ero poi innamorato anch'io di Romilda, pur seguitando sempre a parlare dell'amore di Pomino; innamorato come un matto di quegli occhi belli, di quel nasino, di quella bocca, di tutto, finanche d'un piccolo porro ch'ella aveva sulla nuca, ma finanche d'una cicatrice quasi invisibile in una mano, che le baciavo e le baciavo e le baciavo... per conto di Pomino, perdutoamente.²²¹

An dieser Stelle bezeichnet er sich zum ersten mal als *matto*, als verrückt, hier noch in Bezug auf seine Gefühle zur schönen Romilda, später wird es zu einem Synonym seines Namens „Mattia“ und damit zu einem Teil seiner Identität.²²² Sein werben um Romilda mündet in einem schicksalhaften Geschlechtsakt, bei dem sie schwanger wird. Um die gesellschaftliche Ordnung zu wahren, muss Mattia Romilda heiraten.²²³

Anhand dieser Zusammenfassung lässt sich das starre soziale Geflecht ablesen, in dem sich Mattia befindet.²²⁴ Die gesellschaftliche Ordnung entspricht der sizilianischen Erfahrungswelt Pirandellos und Leonardo Sciascia geht sogar noch einen Schritt weiter, wenn er das fiktive Miragno, welches sich eigentlich in Ligurien befinden soll, mit Girgenti (= Agrigent) gleichsetzt, dem Geburtsort Pirandellos.²²⁵ Desweiteren heißt es bei Sciascia, dass es für die Figuren Pirandellos keine Erfüllung in der Liebe gibt: „Non c'è mai nei suoi personaggi un momento di abbandono al cuore e ai sensi. E non c'è mai una donna che, per quanto bella, l'autore non investa, più o meno evidentemente, d'un'ombra di repulsione“²²⁶. Entsprechend unterwirft Mattia die Ehe mit Romilda, die im fünften Kapitel beleuchtet wird, schließlich vollständig den gesellschaftlichen Normen.

4.3. Rassegnazione anziché maturazione

Das Kapitel trägt den Titel *Maturazione*, ein wirklicher Reifeprozess, wie die Kapitelüberschrift vermuten lässt, tritt allerdings nicht ein. Es ist vielmehr ein Resignationsprozess, den Mattia durchläuft, ein Abdriften in die Passivität und in das sich ewig Wiederholende. Dieser Prozess nimmt dadurch seinen Anfang, dass er sich gezwungen sieht, bei Romilda und ihrer Mutter einzuziehen, da er keine anderen finanziellen

²²¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 348.

²²² So fasst es sein Bruder Berto in Kapitel 17 des Romans: „*Mattia*, l'ho sempre detto io, *Mattia*, *matto*... Matto! matto! matto! – esclamò Berto.“ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 557. Kursiv im Original. ; dazu vgl. Sciascia, Leonardo: *Alfabeto Pirandelliano*. Adelphi: Mailand 1989. S. 52-54.; Costa, Simona: „Il romanzo di Pirandello: un tracciato di letteratura“. In: Angelini, Franca [Hg.]: „*Si gira*“. *Il romanzo cinematografico di Pirandello*. Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani: Agrigent 1987. S. 28.

²²³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 353.

²²⁴ Zum Bürgertum bei Pirandello vgl. Ulrich, Leo: „Pirandello. Kunsttheorie und Maskensymbol“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 11, 1933, S. 94 – 129, hier S. 113 f.

²²⁵ Sciascia, Leonardo: *Pirandello e la Sicilia*. Adelphi: Mailand 1996. S. 43 f.

²²⁶ Sciascia (1996), S. 78.

Möglichkeiten mehr hat. Batta Malagna wirtschaftet weiter zum eigenen Vorteil, so dass die Familie Pascal bald vollständig mittellos ist und auch Mattias Mutter bei Mattia einziehen muss.²²⁷ Damit sind Mattia und seine Mutter endgültig von der Gunst anderer abhängig. Die Anderen werden in diesem Fall vor allem durch die Witwe Pescatore verkörpert, deren Verhalten das Leben Mattias und das seiner Mutter prägt. Die Pescatore macht Mattia ständig Vorwürfe und zerstört so auch die Gefühle ihrer Tochter für ihn. Zusätzlich geht es Romilda in ihrer Schwangerschaft sehr schlecht, ein Zustand, der sich später auch bei den Kindern fortsetzen wird. Die Situation spitzt sich zu, als eines Tages zwei ehemalige Dienerinnen der Mutter diese besuchen kommen und eine der beiden ihr anbietet, sie zu sich zu holen, was die Wut der Pescatore hervorruft.²²⁸ Die entfesselte Wut schüchtert Mattias Mutter ein:

[...] la mamma, spaventata, con le lagrime agli occhi, tutta tremante, si teneva aggrappata con ambo le mani all'altra vecchietta, come per ripararsi. Veder mia madre in quell'atteggiamento e perdere il lume degli occhi fu tutt'uno. Afferrai per un braccio la vedova Pescatore e la mandai a ruzzolar lontano.²²⁹

Diese Bedrohung seiner Mutter lässt Mattia jedoch zum ersten Mal aus seiner Passivität ausbrechen und gewalttätig auf seine Schwiegermutter reagieren. Aber letztendlich ist es wieder eine Frau, hier Zia Scolastica, welche die Situation löst, indem sie ein paar Tage später Mattias Mutter abholt und mit zu sich nimmt. Dabei kommt es zu einem Handgemenge zwischen der Pescatore und zia Scolastica, welches als prägender Moment für Mattias zukünftiges Verhalten zu verstehen ist.²³⁰

Die Pescatore bereitet gerade einen Teig zu, als Zia Scolastica ankommt und während die Mutter ihre Habseligkeiten packt, provoziert die Pescatore Zia Scolastica, so dass diese ihr schließlich den Teig gewaltsam auf dem Kopf verteilt und dann mit der Mutter das Haus verlässt.²³¹ Da die Quelle ihrer Wut nicht mehr greifbar ist, wendet sich seine Schwiegermutter gegen Mattia, der als einzigen Abwehrmechanismus das Lachen entdeckt: „Posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento.“²³² Alles, was ihm widerfährt, ist tatsächlich von Negativität geprägt, seine unbedarfte Kindheit und Jugend sind nun endgültig vorbei. Aber durch sein Lachen kann er

²²⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 354-355.

²²⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 358.

²²⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 358.

²³⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 359-360.

²³¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 360.

²³² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 360.

sich von der Situation für einen Moment befreien, er setzt sich zur Wehr, da er sich entgegen aller Erwartungen verhält. Mattia fühlt sich als Darsteller in einer Tragikomödie und sieht sich damit von außen²³³, er sieht sich selber leben, bei Pirandello mit *vedersi vivere* bezeichnet:

Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare: mia madre, scappata via, così, con quella matta; mia moglie, di là, che... lasciamola stare!; Marianna Pescatore lì per terra; e io, io che non avevo più pane, quel che si dice pane, per il giorno appresso, io con la barba tutta impastocchiata, il viso sgraffiato, grondante non sapevo ancora se di sangue o di lagrime, per il troppo ridere.²³⁴

Sein Leben, wie es bisher war, ist auseinandergebrochen. Er fühlt die Kratzer in seinem Gesicht, die ihm seine Schwiegermutter zugefügt hat, kann aber nicht sagen, ob darüberhinaus Blut oder Tränen sein Gesicht bedecken. Daher sucht er Rat beim Spiegel und schaut sich selber an um festzustellen, dass sein Gesicht Tränen des Lachens aufweist: „Andai ad accertarmene allo specchio. Erano lagrime; ma ero anche sgraffiato bene. Ah quel mio occhio, in quel momento, quanto mi piacque! Per disperato, mi s'era messo a guardare più che mai altrove, altrove per conto suo“.²³⁵ Besonders auffällig ist bei dem Blick in den Spiegel sein schielendes Auge, das sich nun als völlig unabhängig und unkontrolliert zeigt. Wenn sein Lachen Revolte ist, so ist sein widerspenstiges Auge ebenfalls ein Zeichen seiner Auflehnung gegen das Vorgegebene und ein Vorausgriff auf seinen bevorstehenden Ausbruch.

Seine Situation verbessert sich vorübergehend noch einmal dadurch, dass Mattia eine Stelle als Bibliothekar antreten kann. Mit einem monatlichen Verdienst von 60 Lire, der über dem liegt, was seine Schwiegermutter besitzt, fühlt er sich zunächst wohl.²³⁶ Gesellschaft leistet ihm in der staubigen Bibliothek sein Vorgänger Romitelli, der trotz Pensionierung jeden Tag die Bibliothek besucht, um zu lesen, und mit dem er sich den ein oder anderen Spaß erlaubt.²³⁷ Nach dessen Tod fühlt sich Mattia jedoch einsam und nutzlos, da er die Büchersammlung nur davor schützt, von Mäusen gefressen zu werden.²³⁸ Er selber bezeichnet diesen Stimmungsabfall als *maturazione*, die jedoch, wie eingangs erwähnt, nichts von einem Reifeprozess hat, sondern in einer existenziellen Krise mündet: „Ora così

²³³ vgl. Sanguinetti Katz, Giulia: „L'occhio storto di Mattia Pascal“. In: Lauretta, Enzo: *Il fu Mattia Pascal. Romanzo, teatro, film*. Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigent 2005. S. 187 f.

²³⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 360.

²³⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 360.

²³⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 363-364.

²³⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 364-367.

²³⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 367.

venne a maturazione l'anima mia, ancora acerba. In poco tempo divenni un altro da quel che ero prima."²³⁹ Auch wenn es ihm Angst macht, sich in Romitelli zu verwandeln, beginnt Mattia, der nun alleine in der Bibliothek ist, zu lesen, ebenso wie es sein Vorgänger getan hat, und ebenfalls mit nur einem Auge.²⁴⁰ Die folgende Passage über die Lektürepraktiken Mattias ist so aufschlussreich, dass sie in ihrer ganzen Länge wiedergegeben werden soll:

Lessi così di tutto un po', disordinatamente; ma libri, in ispecie, di filosofia. Pesano tanto: eppure, chi se ne ciba e se li mette in corpo, vive tra le nuvole. Mi sconcertarono peggio il cervello, già di per sé balzano. Quando la testa mi fumava, chiudevo la biblioteca e mi recavo per un sentieruolo scosceso, a un lembo di spiaggia solitaria. La vista del mare mi faceva cadere in uno sgomento attonito, che diveniva man mano oppressione intollerabile. Sedevo su la spiaggia e m'impedivo di guardarlo, abbassando il capo: ma ne sentivo per tutta la riviera il fragorìo, mentre lentamente, lentamente, mi lasciavo scivolar di tra le dita la sabbia densa e greve, mormorando: - Così, sempre, fino alla morte, senz'alcun mutamento, mai... L'immobilità della condizione di quella mia esistenza mi suggeriva allora pensieri sùbiti, strani, quasi lampi di follia. Balzavo in piedi, come per scuotermela d'addosso, e mi mettevo a passeggiare lungo la riva; ma vedevo allora il mare mandar senza requie, là, alla sponda, le sue stracche ondate sonnolente; vedevo quelle sabbie lì abbandonate; gridavo con rabbia, scotendo le pugna: - Ma perché? ma perché? E mi bagnavo i piedi.²⁴¹

Zunächst beinhaltet die Passage eine Beschreibung seines üblichen Tagesablaufs, beginnend mit der Lektüre von Büchern. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger, der immer ein und dasselbe Buch gelesen hat, entscheidet sich Mattia für unterschiedliche Bücher aus dem Gebiet der Philosophie. Eine Kritik an der Philosophie schwingt hier deutlich mit, wenn es heißt: „[I libri di filosofia] Pesano tanto: eppure, chi se ne ciba e se li mette in corpo, vive tra le nuvole“²⁴². Entsprechend gewinnt Mattia keine neuen Erkenntnisse durch die Lektüre, diese Themen entfernen ihn nur noch mehr von möglichen Antworten auf die Fragen nach dem Sinn und bringen seinen für Zweifel empfänglichen Geist durcheinander. Um seinen Gedanken zu entkommen, sucht er Trost in der Natur, doch auch diese bietet ihm weder Lösung noch Antwort. Der Anblick des Meeres erschüttert ihn zutiefst, so dass er die Augen senkt. Dennoch hört er die Wellen, die mit ewig gleichen monotonen Bewegungen ans Ufer schlagen, welche eine Metapher für sein Leben sind und so bemerkt er bestürzt: „Così, sempre, fino alla morte, senz'alcun mutamento, mai...“²⁴³. Sein Leben zerrinnt wie der

²³⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 367.

²⁴⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 367-368. Vgl. dazu: Landi, Stefano: *Pirandello intimo*. In: *Iride*, 1967, S. 205-210, hier S. 209. Pirandellos Sohn schreibt unter seinem Künstlernamen ein paar biographische Seiten über das Leben und Arbeiten seines berühmten Vaters. Dabei bemerkt er, dass Pirandello stets nur mit einem Auge gelesen hat: „È indulgente perché sta sempre con un occhio chiuso: li ha uno presbite e l'altro miope e non se ne può servire contemporaneamente“.

²⁴¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 368.

²⁴² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 368.

²⁴³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 368.

schwere und abweisende Sand, den er am Strand durch seine Finger rieseln lässt und die Unausweichlichkeit seiner Existenz lässt ihn fast verrückt werden. Er ist festgefahren und seine verzweifelte Frage nach dem Warum quittiert das Meer nur damit, dass es ihm die Schuhe durchnässt und ihn so davor warnt, zu viel von seinem Leben zu erwarten.²⁴⁴ Diese Passage erinnert an existenzialistische Naturerlebnisse, wie sie bei Camus vorkommen, denn auch hier antwortet die Natur dem Menschen nicht. Jedoch darf der Mensch bei Camus zumindest ein Wohlgefühl durch Naturbetrachtungen erwarten, wie es beispielsweise der Protagonist Meursault des *L'Étranger* erfährt: „[...] je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde“²⁴⁵. Die Gleichgültigkeit der Welt wird bei Camus als zärtlich beschrieben, wohingegen die Natur gegenüber Mattia Pascal keine Gnade zeigt. Im Roman *Serafino Gubbio operatore* wird die Natur als verlorener Gegenentwurf zur unaufhaltsam voranschreitenden mechanischen Entwicklung des Menschen entworfen und bei *Uno, nessuno e centomila* bietet sie schließlich dem Protagonisten Moscarda den notwendigen Rückzugsort vor dem zerstörerischen und unkontrollierbaren Blick der Anderen.

Wieder Bezug nehmend auf den Roman *Il fu Mattia Pascal* wird ein weiteres Naturereignis berichtet, nämlich die Geburt der Zwillingmädchen, die Romilda auf die Welt bringt. Da eine der beiden jedoch umgehend nach der Geburt verstirbt, ist auch dieses Ereignis kein freudiges.²⁴⁶ Das andere Mädchen, welche zum Sinn von Mattias Leben wird, stirbt nach einem Jahr fast zeitgleich mit Mattias Mutter.²⁴⁷ An diesem Tiefpunkt seines bisherigen Lebens ist er zunächst nicht in der Lage, etwas zu empfinden, doch dann trifft ihn der Schmerz über den Verlust so sehr, dass er erneut glaubt, verrückt zu werden: „Il dolore m'assalì rabbioso, feroce, per la figlietta mia, per la mamma mia, che non erano più... E fui quasi per impazzire“²⁴⁸.

Ein Ausbruch aus dieser Krisensituation bietet sich ihm durch 500 Lire, die ihm sein Bruder Roberto für die Beerdigung der Mutter gesandt hat, deren Kosten allerdings bereits von Zia Scolastica übernommen wurden, so dass er das Geld seines Bruders für sich behalten kann: „Quelle cinquecento lire rimasero un pezzo tra le pagine di un libriccino nella biblioteca. Poi

²⁴⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 368-369.

²⁴⁵ Camus, Albert: *L'Étranger*. In: *Œuvres complètes*. Band I. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard: Paris 2006. S. 213.

²⁴⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 370.

²⁴⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 370-371.

²⁴⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 370.

servirono per me; e furono – come dirò – la cagione della mia *prima* morte.“²⁴⁹ Der *erste Tod*, der hier angesprochen wird, bezieht sich auf den ersten Identitätswechsel von „Mattia Pascal“ zu „Adriano Meis“. Nach dem schweren Schicksalsschlag erscheint ihm sein Leben noch unerträglicher, als es bislang der Fall war und die ewigen Streitereien mit Ehefrau und Schwiegermutter lassen ihn regelrecht von zu Hause fliehen:

[...] mi cagionava un disgusto intollerabile; non sapendo più resistere alla noja, anzi allo schifo di vivere a quel modo; miserabile, senza né probabilità né speranza di miglioramento, senza più il conforto che mi veniva dalla mia dolce bambina, senza alcun compenso, anche minimo, all'amarezza, allo squallore, all'orribile desolazione in cui ero piombato; per una risoluzione quasi improvvisa, ero fuggito dal paese, a piedi, con le cinquecento lire di Berto in tasca.²⁵⁰

Die Monotonie seines Lebens und die damit einhergehende Langeweile stoßen ihn ab, er empfindet übermäßigen Ekel vor seinem Zustand und sieht keinen anderen Ausweg als den Rückzug. Auch an dieser Stelle lässt sich eine Parallele zur existenzialistischen Weltsicht ziehen. In diesem Fall ließe sich Sartres Roman *La nausée* anführen, in welchem die Sinnlosigkeit der Existenz im Protagonisten ebenfalls Ekel auslöst.²⁵¹ Bei Mattia Pascal ist die Rede von *disgusto intollerabile*, von *noja*, *schifo*, *amarezza*, *squallore* und *orribile desolazione*. Diese kurze Textpassage weist demnach eine hohe Dichte an Begriffen auf, die diese Aussichtslosigkeit Mattias transportieren. Sein Leben befindet sich in einer tiefen Krise, aus der die Flucht als die einzig sinnvolle Lösung erscheint.

Erst auf dem Weg zum Bahnhof des Nachbarortes denkt er darüber nach, wo ihn sein Weg hinführen soll, dabei kommt ihm die Idee sich von Marseille aus nach Amerika einzuschiffen.²⁵² Seine Zuversicht auf Veränderung treibt ihn an:

Che avrebbe potuto capitarmi di peggio, alla fin fine, di ciò che avevo sofferto e soffrivo a casa mia? Sarei andato incontro, sì, ad altre catene, ma più gravi di quella che già stavo per strapparmi dal piede non mi sarebbero certo sembrate. E poi avrei veduto altri paesi, altre genti, altra vita, e mi sarei sottratto almeno all'oppressione che mi soffocava e mi schiacciava.²⁵³

²⁴⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 371, Hervorhebung im Original.

²⁵⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 372.

²⁵¹ Bei Sartres Protagonisten ist es vordergründig ein Stein, der seinen Ekel auslöst, doch später stellt er fest, dass es auch bei ihm das Meer ist, welches ihn abstößt, denn „[L]a *vraie* mer est froide et noire, pleine de bêtes; elle rampe sous cette mince pellicule verte qui est faite pour tromper les gens.“ Sartre, Jean-Paul: *La nausée*. In: *Œuvres romanesques*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard: Paris 1981. S. 147, kursiv im Original.; zu Sartres *La nausée* vgl. Firges, Jean: *La Nausée. Die Entdeckung der EXISTENZ in Sartres Roman ‚Der Ekel‘*. Sonnenberg: Annweiler am Trifels 2012.; Coenen-Mennemeier, Brigitta: *Abenteuer Existenz. Momente der Literatur von Descartes bis Sartre*. Lang: Frankfurt am Main 2001.

²⁵² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 372.

²⁵³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 372.

Mattias Energieschub, den er aus der Aussicht auf ein neues Leben gewinnt, verlässt ihn allerdings bereits in Nizza, als allmählich sein Realitätssinn wieder einsetzt und ihm klar wird, dass er mit dem geringen Geldbetrag keine großen Chancen hat, ein neues Leben zu beginnen.²⁵⁴ Neben beschränkten finanziellen Mitteln hat er auch sprachliche Defizite, da er weder Englisch noch Spanisch beherrscht, und so führt es ihn nach Montecarlo, wo er den geringen Betrag ins Glücksspiel investieren will.²⁵⁵ Falls er dabei alles verlieren sollte, bliebe ihm immer noch der Selbstmord.²⁵⁶

4.4. Identitätswechsel – Adriano Meis

Mattia Pascal durchläuft im Roman zwei Identitätswechsel, den ersten nachdem er in Montecarlo beim Glücksspiel gewonnen hat und den zweiten nach seinem einjährigen Aufenthalt in Rom. Er wollte sich mit dem Geld, das ihm sein Bruder für die Beerdigung der Mutter geschickt hat, ins Ausland absetzen, kommt dann durch Zufall nach Montecarlo, und gewinnt dort 82.000 Lire. Zu Beginn des siebten Kapitels mit dem Titel *Cambio treno* befindet sich Mattia im Zug von Nizza nach Miragno. Der Selbstmord eines Mitspielers in Montecarlo erschüttert Mattia und der Anblick des Toten, der sich in den Kopf geschossen hat, bewegt ihn dazu, die Stadt zu verlassen und wieder nach Hause zu fahren. So endet das sechste Kapitel des Romans mit einer Andeutung auf das folgende Geschehen: „Tutto potevo immaginare, tranne che, nella sera di quello stesso giorno, dovesse accadere anche a me qualcosa di simile.“²⁵⁷

Nun im Zug malt sich Mattia mit einem ironischen Unterton aus, wie er sein neugewonnenes Vermögen in seinem Heimatdorf gewinnbringend investieren kann:

Pensavo: “Riscatterò la *Stia*, e mi ritirerò là, in campagna, a fare il mugnajo. Si sta meglio vicini alla terra; e – sotto – fors’anche meglio. [...] Son sicuro che, per ora, non si rompe nemmeno un sacco, là, nel molino. Ma appena lo riavrò io: – Signor Mattia, la nottola del palo! Signor Mattia, i denti del lubecchio! [...] E mentr’io attenderò al molino, il fattore mi ruberà i frutti della campagna; e se mi porrò invece a badare a questa, il mugnajo mi ruberà la molenda. E di qua il mugnajo e di là il fattore faranno l’altalena, e io nel mezzo a godere. Sarebbe forse meglio che cavassi dalla veneranda cassapanca di mia suocera uno dei vecchi abiti di Francesco Antonio Pescatore, che la vedova custodisce con la canfora e col pepe come sante reliquie, e ne vestissi Marianna Dondi e mandassi lei a fare il mugnajo e a star sopra al fattore. L’aria di campagna farebbe certamente bene a mia moglie. Forse a qualche albero cadranno le foglie, vedendola; gli uccelletti ammutoliranno; speriamo che non secchi la sorgiva. E io rimarrò bibliotecario, solo soletto, a Santa Maria Liberale.”²⁵⁸

²⁵⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 372.

²⁵⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 373-374.

²⁵⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 374.

²⁵⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 390.

²⁵⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 390-391.

Der Gedanke, unter der Erde besser aufgehoben zu sein, als darauf, zeigt seinen Unwillen, ohne weiteres wieder zurück in sein bekanntes Leben zu gehen. Die Verballhornung seiner Schwiegermutter als fleißige Müllerin und als diejenige, die den Gutsverwalter überwacht, deutet darauf hin, dass Mattia sie nicht ernst nimmt und sich auch emotional von ihr distanziert hat. Aufgrund weiterer Überlegungen wird ihm schnell klar, dass ihm von seinem Gewinn nicht viel bleiben wird, wenn er die ehemaligen Besitztümer seiner Familie tatsächlich zurückkaufen würde, da er dann auch die Verwalter bezahlen muss: „Avevo vinto per loro a Montecarlo, in fin dei conti! Che rabbia per que’ due giorni di perdita! Sarei stato ricco di nuovo...ricco!“²⁵⁹.

Seine zunächst ironisch distanzierte Grundstimmung schlägt demnach rasch um und je näher der Zug der italienischen Grenze kommt, desto heftiger wird er wieder von lähmender Langeweile gepackt, die er als unerträglich empfindet.²⁶⁰ Gegen diese Monotonie kauft er sich am ersten Bahnhof auf italienischer Seite eine Zeitung in der Hoffnung auf Zerstreung und tatsächlich gelingt es ihm zunächst über die Lektüre einzuschlafen.²⁶¹ Eine Stunde von Miragno entfernt wacht er wieder auf und nimmt die Zeitung abermals zur Hand, dabei fällt sein Blick auf den Bericht eines Selbstmordes vom Vortag, der sich als sein eigener herausstellt.²⁶² Seine Reaktion auf diese Lektüre ist entsprechend emotional:

Rilessi con piglio feroce e col cuore in tumulto non so più quante volte quelle poche righe. Nel primo impeto, tutte le mie energie vitali insorsero violentemente per protestare: come se quella notizia, così irritante nella sua impassibile laconicità, potesse anche per me esser vera. Ma, se non per me, era pur vera per gli altri; e la certezza che questi altri avevano fin da jeri della mia morte era su me come una insopportabile sopraffazione, permanente, schiacciante...²⁶³

Die anderen Menschen, seine Familie, die Leute, zu denen er gerade zurückkehren will, halten ihn seit einem Tag für tot, ein Zustand, der für ihn zunächst unerträglich ist. Als Gegensatz zu seiner emotionalen Erregung bewegt sich der Zug unverändert monoton vorwärts und nimmt keine Notiz von seinem Schicksal, was seine körperliche Unruhe als Reaktion auf die Nachricht noch verstärkt.²⁶⁴ Beim nächsten Halt verlässt er

²⁵⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 393.

²⁶⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 393.

²⁶¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 393-394.

²⁶² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 394-395.

²⁶³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 395.

²⁶⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 395-396.

dementsprechend den Zug mit der Vorstellung, sich lebend zu melden, doch dann wird ihm folgendes klar:

Il salto che spiccai dal vagone mi salvò: come se mi avesse scosso dal cervello quella stupida fissazione, intravidi in un baleno...ma sì! la mia liberazione la libertà una vita nuova! Avevo con me ottantaduemila lire, e non avrei più dovuto darle a nessuno! Ero morto, ero morto: non avevo più debiti, non avevo più moglie, non avevo più suocera: nessuno! libero! libero! Che cercavo di più?

Mit einem Mal beherrscht ihn der Gedanke, nun von allen Verpflichtungen entbunden und endlich frei zu sein, der ihn euphorisiert und dazu veranlasst, nicht wieder in den Zug zu steigen, sondern Halt zu machen, um sein weiteres Vorgehen zu planen, daher ruft er aus „Cambio treno!“²⁶⁵. Am Bahnsteig kommen ihm Zweifel an der Meldung, welche durch ein Gefühl der Verlorenheit verstärkt werden, das ihn plötzlich übermannt. Diese starken Emotionen, welche sich rasch abwechseln, zeigen, dass er mit der Situation überfordert ist.

Avevo da pensare a tante cose; pure, di tratto in tratto, la violenta impressione ricevuta alla lettura di quella notizia che mi riguardava così da vicino mi si ridestava in quella nera, ignota solitudine, e mi sentivo, allora, per un attimo, nel vuoto, come poc'anzi alla vista del binario deserto; mi sentivo paurosamente sciolto dalla vita, superstite di me stesso, sperduto, in attesa di vivere oltre la morte, senza intravedere ancora in qual modo.²⁶⁶

Seine Gedanken bilden den Moment ab, an dem ihm klar wird, dass er sich selber überlebt hat, eine biologische Unmöglichkeit, doch für die anderen existiert „Mattia Pascal“ nicht mehr. Er erlebt ein Geworfen werden in die Welt und verspürt die Notwendigkeit, seine Existenz auszufüllen, ihr einen *modo di vivere* zu geben. Daraus ergibt sich für ihn zwangsläufig die Frage nach einem Namen, unter dem er nun fortleben möchte: „Chi sono io ora? Bisogna che ci pensi. Un nome, almeno, un nome, bisogna che me lo dia subito [...] Basterà che pensi soltanto al nome, per adesso. Vediamo un po'! Come mi chiamo?“²⁶⁷. Ohne Namen wird es ihm auf Dauer unmöglich sein, aktiv am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen.

Auf die Spitze getrieben wird diese Nichtexistenz seines Ichs durch die Lektüre des Nachrufs auf seine Person. Durch den Kauf des *Il Folgiotto*, der einzigen Zeitung seines Heimatdorfes, kann er seinen Selbstmord verifizieren.²⁶⁸ Der Chefredakteur der Zeitung Miro Colzi, genannt Lodoletta, hat seinen Nachruf verfasst und wie es typisch für diese Untergattung²⁶⁹ ist, wird der Verstorbene ausschließlich gewürdigt. Rhetorisch sticht hier besonders die Vorliebe

²⁶⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 397.

²⁶⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 398.

²⁶⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 399.

²⁶⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 399-400.

²⁶⁹ Zum Nachruf vgl. „Nekrolog“ in: Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner⁸2001.

Lodolettas für eine lyrische Ausdrucksweise hervor, er bringt auch ein Zitat aus der *Divina Commedia* von Dante²⁷⁰. Der Nachruf ist mit schwülstigen Ausdrücken überfrachtet, die eine starke emotionale Verbundenheit mit Mattia und seiner Familie suggerieren, welche jedoch nie bestanden hat.²⁷¹ Auch die Angestellten der Familie und die Dorfbewohner Miragnos werden als Trauernde dargestellt, was ebenso überzogen wirkt. Es wird außerdem erwähnt, dass alle Bewohner an der Beerdigung teilgenommen haben und Mattias bester Freund Pomino die Grabrede gehalten hat. Den pathetischen Höhepunkt des Nachrufs bildet der Satzsatz: „[...] col cuore lacerato diciamo per l’ultima volta al nostro buon Mattia: – Vale, diletto amico, vale!“²⁷².

Mattias erste Reaktion auf die Lektüre seines eigenen Nachrufs ist zunächst eine körperliche: „[...] mi accelerò talmente i battiti del cuore, che, dopo alcune righe, doveti interrompere la lettura.“²⁷³. Dazu kommt, dass er sich nicht an den Zeilen über seine Person erfreuen kann, obwohl sie seinen Selbstmord bestätigen und er somit tatsächlich frei zu sein scheint. Der Stil Lodolettas ist so verstiegen, dass der Text eine ungewollte Komik transportiert, doch auch diese bringt Mattia nicht zum Lachen. Er reagiert vielmehr gereizt auf die mit warmen Worten beschriebenen Reaktionen seiner Familie und Freunde, die er nicht für möglich hält.²⁷⁴ Erst als zweite Reaktion gelingt es Mattia, die Vorteile davon zu sehen, dass ihn alle anderen für tot halten.²⁷⁵ Der Fremde und eigentliche Tote aus dem Mühlbach ermöglicht es ihm, sich von den sozialen Banden zu lösen, die ihn an ein Leben gefesselt haben, das von reiner Monotonie geprägt war. Entsprechend endet das Kapitel mit einem Zeichen der Erleichterung „Mi levai, stirai le braccia e trassi un lunghissimo respiro di sollievo“²⁷⁶.

4.5. Freiheit einer neuen Identität

Mattia fühlt sich zunächst frei: „Ah, un pajo d’ali! Come mi sentivo leggero!“²⁷⁷. An dieser Stelle der *histoire* erscheint es so, als könne er sich aus eigener Kraft ein neues Leben erschaffen: „Stava a me: potevo e dovevo essere l’artefice del mio nuovo destino, nella

²⁷⁰ Inferno, Canto V. Zu weiteren Verweisen auf Dante im Roman vgl. Dashwood, Julie: „Il tavolino si leva: La seduta spiritica nel *Fu Mattia Pascal*“. In: Lauro, Enzo [Hg.]: *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*. La Nuova Italia Scientifica: Rom 1988. S. 175 f.

²⁷¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 400-402.

²⁷² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 402.

²⁷³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 402.

²⁷⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 402-403.

²⁷⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 403-404.

²⁷⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 404.

²⁷⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 404.

misura che la Fortuna aveva voluto concedermi“²⁷⁸. Er möchte für seinen Neuanfang ein völlig anderes „sentimento della vita“²⁷⁹ für sich entwickeln und malt sich seine Zukunft als Zustand der absoluten Freiheit aus, die es ihm ermöglicht, sich ausschließlich auf die positiven Seiten des Lebens zu konzentrieren und mit sich selbst im Reinen zu sein. Er spricht von „ameni luoghi tranquilli“²⁸⁰ und davon, „con amoroso e paziente studio“²⁸¹ neue Fähigkeiten zu erlernen. Letztlich möchte er dadurch nicht nur auf zwei Leben zurückschauen können, sondern zwei unterschiedliche Identitäten durchlebt haben.²⁸²

4.5.1. Äußere Erscheinung

Der erste Schritt zum Identitätswechsel wird der Gang zum Barbier, von dem er sich zunächst den Bart kürzen lässt.²⁸³ Dieser kommt „come un flagello di Dio su quella barbaccia che non m’apparteneva più“²⁸⁴, wie es in Mattias Worten heißt. Er schließt die Augen und lässt die Prozedur über sich ergehen und am Ende steht der Blick in den Spiegel.²⁸⁵

Intravidi da quel primo scempio qual mostro fra breve sarebbe scappato fuori dalla necessaria e radicale alterazione dei connotati di Mattia Pascal! Ed ecco una nuova ragione d’odio per lui! Il mento piccolissimo, puntato e rientrato, ch’egli aveva nascosto per tanti e tanti anni sotto quel barbone, mi parve un tradimento. Ora avrei dovuto portarlo scoperto, quel cosino ridicolo! E che naso mi aveva lasciato in eredità! E quell’occhio!²⁸⁶

Sein Blick auf sich löst eine Entfremdung aus, so dass er von sich selbst in der dritten Person spricht. „Mattia Pascal“, der er nicht mehr sein kann, wird ihm verhasst, denn er muss von diesem die körperlichen Mängel übernehmen. Seine Abneigung geht so weit, dass er dies sogar als Betrug an seinem neuen Ich empfindet. Um seine monströse Erscheinung abzumildern, beschließt er, in Zukunft eine getönte Brille zu tragen. Die Haare will er wachsen lassen und neben einem Gehrock, einen Hut mit breiter Krempe tragen. So hofft er, einem deutschen Philosophen zu ähneln und nicht mehr „Mattia Pascal“, von dessen physischem Erscheinungsbild er sich so weit wie möglich entfernen will.²⁸⁷ Seine Lebenseinstellung beziehungsweise seine Philosophie soll dabei lebensbejahend sein:

²⁷⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 404.

²⁷⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 404.

²⁸⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 405.

²⁸¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 405.

²⁸² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 405.

²⁸³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 405.

²⁸⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 405.

²⁸⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 405-406.

²⁸⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 406.

²⁸⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 406.

Non c'era via di mezzo: filosofo dovevo essere per forza con quella razza d'aspetto. Ebbene, pazienza: mi sarei armato d'una discreta filosofia sorridente per passare in mezzo a questa povera umanità, la quale, per quanto avessi in animo di sforzarmi, mi pareva difficile che non dovesse più parermi un po' ridicola e meschina.²⁸⁸

Seinem veränderten Erscheinungsbild fehlt nun noch ein neuer Name und diesen bekommt er durch Zufall während einer weiteren Zugfahrt. In seinem Abteil streiten sich zwei Männer über christliche Ikonographie, dabei fällt der Name Adriano, der sich auf den römischen Kaiser bezieht, und der des Philosophen Camillo de Meis, welche Mattia nun selber zu „Adriano Meis“ zusammensetzt.²⁸⁹ Somit erhalten beide Identitäten einen Nachnamen mit philosophischen Namenspaten.²⁹⁰

Hat er nach seiner „Taufe“ euphorische Gedanken bezüglich seiner Zukunft in Freiheit, wirft ihn der Ehering von „Mattia Pascal“, den er plötzlich an seinem Finger entdeckt, emotional zurück. So heißt es zunächst „Oh levità deliziosa dell'anima; serena, ineffabile ebrezza“²⁹¹, jedoch ändert sich nach der Entdeckung des Rings die Stimmung vollständig: „Ne ricevetti una scossa violentissima [...] Tutto, attorno, mi s'era rifatto nero. Ecco ancora un resto della catena che mi legava al passato!“²⁹². Es gelingt ihm, den ersten Impuls zu unterdrücken, den Ring aus dem Zugfenster zu werfen, stattdessen entsorgt er ihn auf der Bahnhofstoilette.²⁹³ Nachdem er sich nun endgültig von dem letzten Ballast seines alten Lebens befreit hat, beginnt er, die Identität des „Adriano Meis“ mit einer erdachten Lebensgeschichte zu füllen.

4.5.2. Lebensgeschichte

Seine Gedanken werden umgehend davon bestimmt, möglichst vage zu bleiben, denn seine Geschichte erfindet er nicht nur für sich, er muss darüber auch mit anderen Menschen in Kontakt treten.²⁹⁴ Die möglichen Fragen, welche andere ihm zu seinem Leben stellen könnten, muss er sogleich mitdenken, um seinem Lügenkonstrukt eine stabile Basis zu geben. Noch macht ihm das Geschichtenerfinden allerdings Freude und er fühlt sich bisher nicht davon eingeengt:

Questo inseguimento, questa costruzione fantastica d'una vita non realmente vissuta, ma colta man mano negli altri e nei luoghi e fatta e sentita mia, mi procurò una gioja strana e nuova, non priva d'una certa mestizia, nei primi tempi del mio vagabondaggio. Me ne feci

²⁸⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 406.

²⁸⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 406-408.

²⁹⁰ vgl. dazu Sciascia, Leonardo: *Alfabeto Pirandelliano*. Adelphi: Mailand 1989. S. 52-54.

²⁹¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 409.

²⁹² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 409-410.

²⁹³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 410.

²⁹⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 410-413.

un'occupazione. Vivevo non nel presente soltanto, ma anche per il mio passato, cioè per gli anni che Adriano Meis non aveva vissuti.²⁹⁵

Während seines ersten Jahres als „Adriano Meis“ reist er viel und baut aus diesen Eindrücken und Erfahrungen seine Geschichte weiter aus, denn jede erfundene Geschichte braucht einen realen Grundstock, wie er selber sagt.²⁹⁶ Dabei ist die Realität mehr als nur Orientierungspunkt für ihn, denn seiner Meinung nach reichen reale Geschehnisse weit über die menschliche Phantasie hinaus.²⁹⁷ Das Leben seiner neuen Identität nachzuerleben reicht ihm demnach nicht, denn noch ist die Leichtigkeit seiner vermeintlichen Freiheit spürbar:

Ma io volevo vivere anche per me, nel presente. M'assaliva di tratto in tratto l'idea di quella mia libertà sconfinata, unica, e provavo una felicità improvvisa, così forte, che quasi mi ci smarrivo in un beato stupore; me la sentivo entrar nel petto con un respiro lunghissimo e largo, che mi sollevava tutto lo spirito. Solo! solo! solo! padrone di me! senza dover dar conto di nulla a nessuno! Ecco, potevo andare dove mi piaceva [...]²⁹⁸

4.5.3. Unfreiheit einer konstruierten Identität

Der Prozess des Erkennens seiner Unfreiheit lässt sich zum Ende des Kapitels acht und im neunten Kapitel ablesen. Das achte Kapitel hat den Titel *Adriano Meis* und zeichnet die Verwandlung von einer Identität zur anderen nach, wie es bereits oben dargestellt wurde. Gegen Ende des Kapitels erinnert am äußeren Erscheinungsbildes von Adriano Meis nur noch das schielende Auge an Mattia Pascal, die restlichen Merkmale lassen keinen Schluss mehr auf die Vergangenheit zu: „[...] tutto sbarbato, con un pajo di occhiali azzurri chiari e coi capelli lunghi, scomposti artisticamente: parevo proprio un altro!“²⁹⁹.

Er selber bezeichnet sich als „uomo inventato“³⁰⁰, der als wandelnde Erfindung gezwungen ist, alleine zu bleiben, obwohl er Teil der Realität ist, denn wenn er dazu übergehen würde, die Verbindungen, die zwischen den Menschen bestehen, auch auf sein Leben anzuwenden, könnte er sich selber enttarnen.³⁰¹ Als Adriano Meis lebt er demnach ein Leben ohne tiefere soziale Kontakte und von den anderen Menschen wird er instinktiv abgelehnt, da sie ihn nicht einordnen können: „La mia vera, diciamo così, “estraneità” era ben altra e la conoscevo io solo: non ero più niente io; nessuno stato civile mi registrava, tranne quello a

²⁹⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 413.

²⁹⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 413-414.

²⁹⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 414.

²⁹⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 415.

²⁹⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 416.

³⁰⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 414.

³⁰¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 414.

Miragno, ma come morto, con l'altro nome."³⁰² Er empfindet sich als nicht-existent und spricht von sich sogar als Niemand, denn als „Adriano Meis“ ist er nirgends offiziell registriert, selbst eine Adresse hat er nicht. Während er seine neue Unterschrift übt und versucht, ein neues Schriftbild zu erwerben, geht ihm auf, dass er als Adriano Meis weder Briefe schreiben, noch empfangen wird.³⁰³ Eine weitere Erkenntnis ist die, dass er unter seinen Lebensumständen außerhalb von Gesellschaft und Gesetz nicht arbeiten kann, entsprechend muss er von dem Geld leben, das er in Montecarlo gewonnen hat.³⁰⁴ Seine euphorische Einstellung zu seiner neuen Freiheit erlahmt nach und nach: „In fondo, ero già un po' stanco di quell'andar girovagando sempre solo e muto. Istantivamente cominciavo a sentir il bisogno di un po' di compagnia. Me ne accorsi in una triste giornata di novembre, a Milano, tornato da poco dal mio giretto in Germania³⁰⁵“. Das Schlüsselerlebnis, welches hier anklingt, ist sein spontaner Wunsch, sich einen Hund zu kaufen, der ihm Gesellschaft leisten würde und dabei weder Fragen noch Ansprüche stellen würde. Doch nach einer kurzen Bedenkzeit wird ihm klar, dass es für ihn unmöglich ist, einen Hund zu halten, da er für diesen Steuer zahlen müsste. Die Grenzen seiner Freiheit werden ihm so zum ersten Mal bewusst:

Mi parve come una prima compromissione della mia libertà, un lieve intacco ch'io stessi per farle. [...] m'allontanai, considerando però, per la prima volta, che era bella sì, senza dubbio, quella mia libertà così sconfinata, ma anche un tantino tiranna, ecco, se non mi consentiva neppure di comperarmi un cagnolino.³⁰⁶

So endet das achte Kapitel mit der Relativierung seiner Situation und das neunte, mit dem Titel *Un po' di nebbia*, beginnt. In diesem Kapitel ändern sich die Farben und das Licht. Hieß es zuvor „[...] l'aria era d'una trasparenza meravigliosa; tutte le cose in ombra parevano smaltate in quella limpidezza; e io, guardando, mi sentii così ebro della mia libertà, che temetti quasi d'impazzire, di non potervi resistere a lungo“³⁰⁷, so liest man jetzt „[...] sì, c'era un po' di nebbia, c'era; e faceva freddo; m'accorgevo che per quanto il mio animo si opponesse a prender qualità dal colore del tempo, pur ne soffriva“³⁰⁸. Auch wenn sich das erste Zitat auf den Sommer und das zweite auf den Winter bezieht, was einen Farbwechsel in der Beschreibung unabdingbar macht, so steht Zitat eins in der *histoire* an einem Punkt,

³⁰² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 416.

³⁰³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 417.

³⁰⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 418.

³⁰⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 418.

³⁰⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 419.

³⁰⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 415.

³⁰⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 419-420.

an dem der neue „Adriano Meis“ noch unbedarft sein kann. Zitat zwei hingegen beschreibt einen Zeitpunkt seines zweiten Winters, an dem ihn sein Umherziehen nicht mehr reizt und er darüber nachdenkt, sesshaft zu werden.³⁰⁹ Dennoch häufen sich in Kapitel neun zunächst das Adjektiv *libero* und das Substantiv *libertà*. Es wirkt, als wolle sich Adriano/Mattia selber von seiner Freiheit überzeugen, obwohl sich die Rahmenbedingungen seiner Situation und seine eigene Einstellung zu seinem neuen Leben ändern.

Sesshaft zu werden würde für ihn zwar bedeuten, den Ort, an dem er sich niederlassen möchte, frei zu wählen, aber bei der Wahl seiner Unterkunft ist er wieder durch seine speziellen Lebensumstände determiniert, denn ein eigenes Haus zu kaufen würde wieder eine Meldepflicht und Steuern mit sich bringen.³¹⁰ Damit einher geht weiter die Unmöglichkeit, Erinnerungsgegenstände zu besitzen: „Nell’oggetto, insomma, noi amiamo quel che vi mettiamo di noi, l’accordo, l’armonia che stabiliamo tra esso e noi, l’anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi.“³¹¹ Da er als Adriano Meis keine erlebten Erinnerungen hat, zumindest keine, die seine Vergangenheit betreffen, denn diese hat er sich selber konstruiert, ist für ihn der Besitz von persönlichen Gegenständen mit emotionalem Bezug zu seiner Person unmöglich.

Hinzu kommt ein weiterer Lebensbereich, der ihm verwehrt scheint: Freundschaft. Dies wird ihm klar, als er in einer Trattoria Tito Lenzi kennenlernt, einen *cavaliere*, der ebenfalls alleine speist. Tiefere Gespräche hat Adriano bisher immer vermieden, um sich nicht zu sehr in Lügen zu flüchten und nun, da er sich länger mit Lenzi unterhält, muss er feststellen, dass dieser ihm erfundene Geschichten präsentiert.³¹² Er wird umgehend davon abgestoßen und vergleicht seine Situation mit der Lenzis, für den das Geschichtenerzählen ein Zeitvertreib zu sein scheint, während es für Adriano eine Lebensnotwendigkeit ist, unter der er leidet: „[...] io ci stentavo e ci soffrivo fino a sentirmi, ogni volta, torcer l’anima dentro.“³¹³ Diese Lebenslügen führen dazu, dass sich Adriano keine Freundschaften aufbauen kann, denn dazu müsste er sich anderen anvertrauen und sein Geheimnis würde ans Licht kommen.³¹⁴ Er führt ein Leben „senza nome e senza passato, sorta come un fungo dal suicidio di Mattia

³⁰⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 420-421.

³¹⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 420-421.

³¹¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 421. Vgl. zu dieser Textstelle Andersson, Gösta: *Arte e Teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*. Uppsala 1966. S. 176 ff. Andersson weist auf die Übernahme einiger Passagen des Textes *Essai sur de génie dans l’art* von Séailles durch Pirandello an dieser Stelle des Romans hin.

³¹² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 427-428.

³¹³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 427.

³¹⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 428.

Pascal³¹⁵. Darüberhinaus ist er sich mit seinem neuen Äußeren selber fremd und fühlt sich maskiert: „[...] toccandomi la faccia e scoprendomela sbarbata, passandomi una mano su quei capelli lunghi o rassetandomi gli occhiali sul naso, provavo una strana impressione: mi pareva quasi di non esser più io, di non toccare me stesso“³¹⁶. Dadurch, dass er sich selber fremd ist, ist er umso mehr auf den Blick der Anderen angewiesen, denn nur wenn er die Außenwelt von seiner Geschichte und der dazugehörigen Identität überzeugt, kann er auch selber daran glauben.³¹⁷ Darüber hinaus würde ihm die Interaktion mit anderen Menschen einen Sinn im Leben geben, die Rolle des externen Beobachters reicht ihm nicht mehr: „Ma la vita, a considerarla così, da spettatore estraneo, mi pareva ora senza costrutto e senza scopo“³¹⁸. Dies ist der Punkt, an dem er sich entschließt, etwas an seiner Lebensart zu ändern und so endet das neunte Kapitel mit einem Ausdruck seiner Hoffnung, seinem Leben einen Sinn zu geben: „lo, insomma, dovevo vivere, vivere, vivere“³¹⁹.

4.6. Das Leben mit Anderen als erfundenes Ich

Dieses Leben sucht Adriano/Mattia in Rom. Seine Gründe für die Wahl der Stadt sind zunächst zwei ganz simple: „Scelsi allora Roma, prima di tutto perché mi piacque sopra ogni altra città, e poi perché mi parve più adatta a ospitar con indifferenza, tra tanti forestieri, un forestiere come me.“³²⁰ Als „Adriano Meis“ ist er dabei mehr als ein einfacher Fremder:

[...] questi tali [...] o son forestieri e hanno altrove una casa, a cui un giorno o l'altro potranno far ritorno, o se non hanno casa come te, potranno averla domani, e intanto avran quella ospitale di qualche amico. Tu invece, a volerla dire, sarai sempre e dovunque un forestiere: ecco la differenza. Forestiere della vita, Adriano Meis.³²¹

Er sucht sich eine möblierte Unterkunft und findet sie in der via Ripetta in einem Haushalt, der sich aus sehr unterschiedlichen Charakteren zusammensetzt. Seinen ersten Eindruck beschreibt Mattia Pascal als „poco favorevole; tanto che, tornato all'albergo, rimasi a lungo perplesso se non mi convenisse di cercare ancora“³²².

Anselmo Paleari, der Hausherr, öffnet Mattia/Adriano die Tür. Seine Erscheinung ließe sich wohl als unkonventionell beschreiben: nur mit einer Unterhose bekleidet, in Hausschlappen

³¹⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 428.

³¹⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 428.

³¹⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 428.

³¹⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 429.

³¹⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 431.

³²⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 431.

³²¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 422.

³²² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 431.

und mit eingeseiften Händen und einem Turban aus Schaum auf der Glatze.³²³ Durch dieses Auftreten bekommt Mattia/Adriano ungewollt einen sehr intimen Einblick und es entsteht eine Beziehungsebene, die zunächst noch mit Unbehagen von Mattias/Adrianos Seite aus wahrgenommen wird. Paleari hingegen entschuldigt sich nur kurz, er habe mit der Hausdienerin gerechnet³²⁴, er lässt keinen Hinweis auf Scham erkennen. Diese manifestiert sich erst in seiner Tochter Adriana, die mit den folgenden Attributen beschrieben wird: „Apparve, tutta confusa, una signorinetta piccola piccola, bionda, pallida, dagli occhi ceruli, dolci e mesti, come tutto il volto“³²⁵ und weiter „Mi parve dapprima una ragazzetta [...]“³²⁶. Auch die Namensähnlichkeit fällt Mattia umgehend auf: „Adriana, come me! ,Oh, guarda un po!’ pensai. ,Neanche a farlo apposta!“³²⁷. Sie bittet ihren Vater, sich anzuziehen und schämt sich ganz offensichtlich für ihn, jedoch bleibt sie in der Äußerung ihrer Verärgerung zurückhaltend.³²⁸ Zu Mattia/Adriano spricht sie ebenfalls in gedämpftem Tonfall.³²⁹ Recht schnell wird jedoch klar, dass Adriana trotz ihres zurückgenommenen Auftretens die Verantwortung für den Haushalt trägt³³⁰, da ihr Vater nicht zurechnungsfähig scheint: „[...] quel vecchio che mi era venuto innanzi con un turbante di spuma in capo, aveva pure così, come di spuma, il cervello“³³¹. Etwas weniger drastisch müsste man wohl eher von einem mangelnden Realitätsbezug und geringen praktischen Fähigkeiten sprechen.³³²

Neben Vater und Tochter gehört Silvia Caporale zur Hausgemeinschaft, eine alternde und alkoholranke *signorina*, die sich als Klavierlehrerin ein wenig Geld verdient. Auf Mattia/Adriano machen besonders ihre Augen Eindruck:

Io, per conto mio, posso attestare di non aver mai veduto in una faccia volgarmente brutta, da maschera carnealesca, un pajo d’occhi più dolenti di quelli della signorina Silvia Caporale. Eran nerissimi, intensi, ovati e davan l’impressione che dovessero aver dietro un contrappeso di piombo, come quelli delle bambole automatiche.³³³

³²³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 431.

³²⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 431.

³²⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 432.

³²⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 432.

³²⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 432.

³²⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 432.

³²⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 432.

³³⁰ „Tutto il peso della casa era su le sue spalle, e guaj se non ci fosse stata lei!“ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 435.

³³¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 435.

³³² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 436.

³³³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 436.

Ihr maskenhaftes Gesicht wird durch einen Damenbart und eine vom Alkoholmissbrauch gerötete Nase weiter entstellt und lässt sie älter wirken als Mitte vierzig.³³⁴ Ihre Alkoholkrankheit führt Mattia/Adriano zunächst auf ihre Einsamkeit zurück³³⁵, ein weiterer Grund stellen ihre Geldsorgen dar³³⁶. Für diese ist Terenzio Papiano verantwortlich, der die Ersparnisse der Caporale veruntreut hat.³³⁷ Er war mit Palearis mittlerweile verstorbener Tochter Rita verheiratet.³³⁸ Da sich Adriana und Paleari für den Betrug Papianos verantwortlich fühlen, lassen sie die Caporale unentgeltlich bei sich wohnen.³³⁹ In diesem bunten Haushalt hat sie noch eine weitere Sonderstellung, denn sie übernimmt für Anselmo Paleari die Rolle des Mediums während seiner spiritistischen Sitzungen.³⁴⁰

4.6.1. Theosophie – die Wissenschaft vom Unerklärlichen

Paleari beschäftigt sich nämlich mit der Theosophie³⁴¹, ebenso wie seine Büchersammlung, die er Mattia/Adriano präsentiert.³⁴² Demnach befasst er sich auf praktischer Ebene mit spiritistischen Experimenten und besitzt zahlreiche philosophische Schriften aus unterschiedlichen Epochen.³⁴³ Mattia/Adriano bezeichnet Palearis Passion, dem Unerklärlichen mit wissenschaftlichen Methoden auf den Grund gehen zu wollen, als eine *pazzia*: „Si sa che certe specie di pazzia sono contagiose. Quella del Paleari, per quanto in prima mi ribellasse, alla fine mi s’attaccò“³⁴⁴. Doch bald hat die Lektüre der theosophischen Bücher Palearis einen starken und existenzialistisch erschütternden Einfluss auf Mattia/Adriano. Ihm wird bewusst, dass ihn sein vermeintlicher Tod nicht vom natürlichen Tod befreit hat sondern dass ihm dieser noch bevorsteht: „Non che credessi veramente di esser morto: non sarebbe stato un gran male, giacché il forte è morire, e, appena morti, non credo che si possa avere il tristo desiderio di ritornare in vita. Mi accorsi tutt’a un tratto che

³³⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 436.

³³⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 436.

³³⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 437.

³³⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 437.

³³⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 472.

³³⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 437.

³⁴⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 436.

³⁴¹ Zur Theosophie vgl. Zander, Helmut: *Anthroposophie in Deutschland: theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884-1945*. Bd. 1 und 2. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 2007.; Zur Theosophie bei Pirandello vgl. Illiano, Antonio: „Pirandello’s Literary Uses of Theosophical Notions“. In: DiGaetani, John Louis: *A Companion to Pirandello Studies*. Greenwood: New York 1991.

³⁴² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 435.

³⁴³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 436.

³⁴⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 439.

dovevo proprio morire ancora: ecco il male!”³⁴⁵. So wie die Toten nach der Theorie der Theosophie nicht akzeptieren können, dass ihr sterblicher Körper nicht mehr Teil von ihnen ist, hat Mattia/Adriano sich bislang so sehr auf das Leben konzentriert, dass es ihm unmöglich war, seine Sterblichkeit zu akzeptieren oder überhaupt zu erkennen.³⁴⁶ Auch die ausführlichen Gespräche zwischen Paleari und Mattia, in denen Paleari die aktive Rolle und Mattia/Adriano fast ausschließlich die passive Zuhörerrolle haben, bestärken diese Wahrnehmung. In einem sokratischen Frage-Antwort Modus gleichen diese Gespräche philosophischen Lektionen zum Thema Tod. Auch Palearis Äußeres ähnelt dabei dem von Sokrates³⁴⁷, er hat eine Glatze, einen großen grauen Bart, ist leicht übergewichtig und nicht besonders groß.

4.6.2. Unsterblichkeit der Seele

In einem ersten ausführlichen Gespräch der beiden ist die Unsterblichkeit der Seele Thema, von der Paleari überzeugt ist, da die Seele seiner Meinung nach zwar Teil des Körpers ist, aber nicht aus demselben Stoff wie der Körper besteht.³⁴⁸ Mattia/Adriano gibt zu bedenken, dass jemand sein Ich-Bewusstsein nach einer Hirnverletzung verlieren kann und bezweifelt so die Existenz der Seele. Dies lässt Paleari jedoch nicht gelten und führt einen Vergleich des Gehirns mit einem Klavier und den der Seele mit dem Klavierspieler an, denn wenn das Klavier zerstört wird, bleiben der Klavierspieler und seine Fähigkeiten erhalten. Weiter argumentiert er, dass die Menschheit schon immer eine Vorstellung vom Jenseits hatte³⁴⁹ und nur das Fortbestehen der Seele des Einzelnen kann dem Leben des Selben einen Sinn geben³⁵⁰. Das Übel der Wissenschaft besteht für Paleari darin, dass sich diese ausschließlich mit dem Leben befasst, doch für ihn steht fest, dass „[...] non possiamo comprendere la vita, se in qualche modo non ci spieghiamo la morte“³⁵¹. Er schließt seine Ausführungen mit einem Vorgriff auf die im kommenden Verlauf beschriebene *lanterninosofia*, indem er wieder einen Vergleich bemüht, dieses Mal bezieht er sich auf das elektrische Licht als

³⁴⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 439.

³⁴⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 439.

³⁴⁷ Im ersten Teil des *Umorismo* erwähnt Pirandello Sokrates und sagt über ihn „Socrate ha il sentimento del contrario“ (Pirandello, Luigi: *L'Umorismo*. In: Macchia, Giovanni [Hg.]: *Saggi e interventi*. Mondadori: Mailand 2006. S. 809) und an einer weiteren Stelle listet er ihn als Humorist auf (vgl. Pirandello, Luigi: *L'Umorismo*. In: Macchia, Giovanni [Hg.]: *Saggi e interventi*. Mondadori: Mailand 2006. S. 808). Entsprechend ist die Ähnlichkeit zwischen der literarischen und der historischen Figur hier sicherlich kein Zufall, sondern gewollt.

³⁴⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 440.

³⁴⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 442.

³⁵⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 443.

³⁵¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 443.

technische Errungenschaft, welche das Licht der Öllampe überstrahlt.³⁵² Hiermit ist gemeint, dass sich der moderne Mensch von sich selber entfernt, da er sich nur noch auf die Technik verlässt und dabei das natürliche Bedürfnis nach Spiritualität außer Acht lässt.

Zum Themenbereich der Religion gehört eine weitere Begebenheit, die sich an einem Weihwasserspender entspinnt, welcher in Mattias/Adrianos Zimmer hängt und den er versehentlich als Aschenbecher benutzt. Durch diese Zweckentfremdung könnte man auch von einer Entweihung des religiösen Gegenstandes sprechen. Adriana ersetzt den Weihwasserspender durch einen Aschenbecher, später erfährt Mattia/Adriano dann von Paleari, wie es mit diesem Behältnis weitergegangen ist: „Adriana gliela tolse dalla camera, quell’acquasantiera; ma, l’altro giorno, le cadde di mano e si ruppe: ne rimase soltanto la conchetta, e questa, ora, è in camera mia, su la mia scrivania, adibita all’uso che lei per primo, direttamente, ne aveva fatto“³⁵³. Paleari zieht einen Vergleich zwischen dem Weihwasserspender und Rom, der Stadt, die ihm zufolge von den Päpsten zum Weihwasserbehältnis und von den Römern zum Aschenbecher gemacht worden ist.³⁵⁴ Mattia/Adriano regt die versehentliche Zweckentfremdung zur Reflektion seiner eigenen Religiosität an, welche praktisch nicht vorhanden ist.³⁵⁵ Über die Religion kann sich für Mattia/Adriano demnach auch kein Sinn ergeben.

4.6.3. Strappo nel cielo di carta

Mit dem sogenannten *strappo nel cielo di carta* kann ein Gedankengang Anselmo Palearis überschrieben werden, mit dem er den Unterschied zwischen antiker und moderner Tragödie darlegt.³⁵⁶ Paleari berichtet Mattia/Adriano von der Aufführung der *Elektra* nach Sophokles in einem „teatrino di marionette [...] automatiche, di nuova invenzione“³⁵⁷. Seine Überlegungen zu diesem Puppentheater stellen sich folgendermaßen dar:

Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino [...] Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo [...] Oreste sentirebbe ancora gl’impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si

³⁵² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 443.

³⁵³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 445.

³⁵⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 445.

³⁵⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S.

³⁵⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 467-468.

³⁵⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 467.

sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutto la differenza [...] fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.³⁵⁸

Laut Paleari würde Orest, der nach Rache an seinem Stiefvater und seiner Mutter sinnt, durch einen Riss im Himmel des Theaters existenzialistisch erschüttert, denn „the hole in the paper sky would destroy his belief in the “reality” of the gods whose moral imperative he is about to obey“³⁵⁹ und Orest würde so zu Hamlet.³⁶⁰

Nachdem Paleari seine Gedanken ausgeführt hat, lässt er Mattia/Adriano ohne weitere Erklärung zurück, was sehr typisch für diese Figur ist. Mattia/Adriano beschreibt diese Vorgehensweise folgendermaßen: „Dalle vette nuvolose delle sue astrazioni il signor Anselmo lasciava spesso precipitar così, come valanghe, i suoi pensieri. La ragione, il nesso, l’opportunità di essi rimanevano lassù, tra le nuvole, dimodoché difficilmente a chi lo ascoltava riusciva di capirci qualche cosa“.³⁶¹ Paleari ist somit kein geradliniger Denker, der mit seinen Gesprächspartnern in einen philosophischen Diskurs eintritt. Dennoch ist gerade Mattia/Adriano für seine Gedanken empfänglich und diese wirken in ihm nach, so auch die Ausführungen zum Unterschied zwischen antikem und modernem Theater. Eigentlich handelt es sich dabei vielmehr um eine Abgrenzung des modernen vom antiken Menschen und Mattia/Adriano als Vertreter des modernen Menschen beneidet die mechanischen Marionetten um ihre klar abgegrenzte, überschaubare (Gedanken-)Welt: „Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pietà: nulla!“³⁶². In gewisser Hinsicht sind die Marionetten im Gegensatz zu Mattia/Adriano frei, denn sie müssen weder sich, noch ihr Handeln reflektieren: „E possono attendere bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poiché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato“³⁶³. Ihre Identitäten sind festgelegt, was dem Freiheitsgedanken zunächst widersprechen mag, aber ihre Freiheit besteht tatsächlich in ihrer Determiniertheit, denn dadurch liegt die Verantwortung für ihr Handeln nicht bei ihnen. Mattia/Adriano hingegen, der mit seinen Identitätswechseln nicht nur sich, sondern auch die Menschen in seiner Umgebung betrügt,

³⁵⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 467-468.

³⁵⁹ Esslin, Martin: „A Hole Torn in a Paper Sky: Pirandello and Modern Drama“. In: DiGaetani, John Louis: *A Companion to Pirandello Studies*. Greenwood: New York 1991. S.262.

³⁶⁰ Zu den Gemeinsamkeiten und den historischen Hintergründen der Tragödienstoffe von Orest und Hamlet vgl. Kott, Jan: *Gott – Essen. Interpretation griechischer Tragödien*. Alexander: Berlin 1991. Anhang ab S. 246.

³⁶¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 468.

³⁶² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 468.

³⁶³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 468.

muss dafür eintreten. Als Vertreter des modernen Menschen kann er den Riss im Himmel des Theater des Lebens sehen und muss mit der Abwesenheit Gottes und somit ohne höheren Sinn leben. Martin Esslin fasst dies folgendermaßen:

Yet Shakespeare's – and our – Hamlet still believes in the reality of the world around him, his "all too solid flesh". He merely doubts the reality of the moral imperative that demands revenge for murder. The marionette of Orestes who has become Hamlet through doubting the reality of his sky does not himself realize that he is a marionette, but the spectators of the puppet play know that. If Hamlet is a more dramatic character than Orestes, Pirandello's characters have entered another, even more "modern", phase of modernity. They – or at least the more insightful among them – know they are marionettes, that is: that their own reality a autonomous "characters" is most doubtful, that human identity, human selfhood, and autonomy – the ability to act freely – is itself more than problematic.³⁶⁴

4.6.4. *Lanterninosofia*

Im dreizehnten Kapitel des Romans, überschrieben mit *Il lanternino*, legt Anselmo Paleari seine sogenannte *lanterninosofia* dar. Mattia Pascal muss nach seiner Augenoperation 40 Tage im Dunkeln verbringen. Diese „Quaranta giorni al bujo“³⁶⁵ gleichen tatsächlich einer Quarantäne vor dem Eintritt in ein neues Leben und auch in ein neues Ich. Denn dadurch, dass Mattia/Adriano sein schielendes Auge begradigen lässt, eliminiert er das letzte äußerliche Merkmal seines alten Ichs Mattia Pascal und wird immer mehr zur anderen Identität, zu Adriano Meis.

Paleari versucht Mattia/Adriano mit seinen Gedanken zur Theorie der imaginierten Dunkelheit von seiner Situation abzulenken. Die *lanterninosofia* stellt sich folgendermaßen dar: im Gegensatz zur unbelebten Natur, spüren Menschen das Leben nach ihrer Geburt, denn sie haben ein Ich-Bewusstsein, ein Bewusstsein für ihr Inneres und für den Gegensatz dazu, für die Außenwelt.³⁶⁶ Um dieses Lebensgefühl, das *sentirsi vivere*, zu fassen, nutzt Paleari in seinen Ausführungen die Metapher der illuminierten inneren Laterne, welche von Mattia/Adriano folgendermaßen verstanden wird:

[...] un lanternino che ci fa vedere sperduti su la terra, e ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi, ma che noi dobbiamo pur troppo credere vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi. Spento alla fine a un soffio, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra

³⁶⁴ Esslin, Martin: „A Hole Torn in a Paper Sky: Pirandello and Modern Drama“. In: DiGaetani, John Louis: *A Companion to Pirandello Studies*. Greenwood: New York 1991. S. 262-263.

³⁶⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 482.

³⁶⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 484 (kursiv im Original): „A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di *sentirsi vivere*, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna.“

illusione, o non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'Essere, che avrà soltanto rotto le vane forme della nostra ragione?³⁶⁷

Dies ist also die Widergabe der Gedanken Palearis durch Mattia/Adriano, der gleich eine kritische Frage nach dem Sein stellt. Durch den Tod des Menschen erlischt die Laterne, deren Licht vorher nicht für eine Aufklärung beziehungsweise einen Sinn für das menschliche Leben gesorgt hat, sondern vielmehr die Ungewissheit durch Schattenbildung vergrößert hat. Jede Laterne hat, laut Paleari, Glasfenster in einer anderen Farbe, welche von der Lebenssituation des Individuums abhängen können. Die großen Ideen und Werte der Menschen werden ebenfalls durch Laternen symbolisiert, welche, je nach Situation in einer Epoche, in ihrer Farbgebung variieren:

Il lume d'una idea comune è alimentato dal sentimento collettivo; se questo sentimento però si scinde, rimane sì in piedi la lanterna del termine astratto, ma la fiamma dell'idea vi crepita dentro e vi guizza e vi singhiozza, come suole avvenire in tutti i periodi che son detti di transizione.³⁶⁸

Wenn demnach also das Gemeinschaftsgefühl, das *sentimento collettivo*, für einen bestimmten Wert in der Gesellschaft abnimmt, so wird die Flamme in einer solchen großen Laterne schwächer. Besonders häufig geschieht dies in den Übergangszeiten, aber Paleari geht sogar noch weiter und spricht von Zeiten der Geschichte, in denen die großen Laternen komplett erlöschen und die Menschen orientierungslos und mit ihren kleinen Laternen alleine gelassen werden.³⁶⁹ Laut Paleari befinden sie sich aktuell in einer solchen Zeit, es herrscht „Gran bujo e gran confusione!“³⁷⁰. In dieser Zeit der Orientierungslosigkeit bleibt die Frage nach dem richtigen Halt und zur Erläuterung wird ein Gedicht von Niccolò Tommaseo angeführt, welches eine Lampe beschreibt, die nie erlischt. Diese Lampe wird vom „olio sacro“³⁷¹ genährt, eine metaphorische Beschreibung des Glaubens durch Paleari. Seiner Meinung nach sind es vor allem alte Frauen, denen das Leben übel mitgespielt hat, die ihr Leben an der Vorstellung der Existenz eines Gottes ausrichten und so das Licht ihrer Laternen speisen.³⁷² Den Gegensatz dazu bilden für ihn die Fortschrittsgläubigen, deren Religion die Naturwissenschaften sind und die statt einer Öllampe eine elektrische Lampe

³⁶⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 484-485.

³⁶⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 485.

³⁶⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 485-486.

³⁷⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 486.

³⁷¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 486.

³⁷² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 486-487.

besitzen und entsprechend mitleidig auf die religiösen Menschen blicken.³⁷³ Palearis eigene Sicht auf die Möglichkeiten des Individuums zur Erkenntnis zu gelangen ist folgende:

Il limite è illusorio, è relativo al poco lume nostro, della nostra individualità: nella realtà della natura non esiste. Noi [...] abbiamo sempre vissuto e sempre vivremo con l'universo; anche ora, in questa forma nostra, partecipiamo a tutte le manifestazioni dell'universo, ma non lo sappiamo, non lo vediamo, perché purtroppo questo maledetto lumicino piagnucoloso ci fa vedere soltanto quel poco a cui esso arriva; e ce lo facesse vedere almeno com'esso è in realtà! Ma nossignore: ce lo colora a modo suo, e ci fa vedere certe cose, che noi dobbiamo veramente lamentare, perbacco, che forse in un'altra forma d'esistenza non avremo più una bocca per poterne fare le matte risate. Risate [...] di tutte le vane, stupide afflizioni che esso ci ha procurate, di tutte le ombre, di tutti i fantasmi ambiziosi e strani che ci fece sorgere innanzi e intorno, della paura che c'ispirò!³⁷⁴

Demnach ist es dem Menschen nicht möglich, zu einem objektiven Bild der Wirklichkeit zu gelangen. Da jeder von uns nur das sieht, was seine innere Laterne beleuchtet, kann also ausschließlich eine subjektive Sicht auf die Welt bestehen.

Diese, auf Lichtmetaphorik basierende Erkenntnistheorie Pirandellos findet sich ebenfalls im zweiten Teil des *Umorismo*.³⁷⁵ Dort ist es der Mythos des Prometheus, welcher der Theorie zugrunde gelegt wird. Jener stiehlt den Göttern das Feuer, um es den Menschen zu geben und diese so aus der Dunkelheit zu führen. Doch auch hier erleuchtet der Funke nur einen bestimmten Bereich und erleichtert damit dem Individuum das Erkennen der Realität nicht.

Essa ci fa vedere sperduti sulla terra; essa proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se la favilla non fosse accesa in noi; ombra che noi però dobbiamo purtroppo creder vera, fintanto che quella ci si mantiene viva in petto.³⁷⁶

Die Wortwahl ist hier fast identisch mit der im *Il fu Mattia Pascal*, diese Intratextualität ist typisch für Pirandello und bei dieser Passage besonders auffällig.

4.6.5. Spiritistische Sitzung

Neben den Gesprächen über seine Theorien, möchte Paleari den genesenden Mattia/Adriano mit einer spiritistischen Sitzung ablenken, die in dessen Zimmer stattfinden soll. Für Paleari sind spiritistische Sitzungen eine wertvolle Ergänzung zur anerkannten Naturwissenschaft, eine Ansicht ganz in der Tradition des theosophischen Selbstverständnisses:

³⁷³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 487.

³⁷⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 487-488.

³⁷⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Umorismo e altri saggi*. Mondadori. S. 942-943.

³⁷⁶ Pirandello, Luigi: *Umorismo e altri saggi*. Mondadori. S. 942.

Sono stupide pretensioni di certi scienziati di cuor meschino e di più meschino intelletto, i quali vogliono credere per loro comodità che con questi esperimenti si faccia oltraggio alla scienza o alla natura. Ma nossignore! Noi vogliamo scoprire altre leggi, altre forze, altra vita nella natura, sempre nella natura, perbacco! oltre la scarsissima esperienza normale; noi vogliamo sforzare l'angusta comprensione, che i nostri sensi limitati ce ne danno abitualmente.³⁷⁷

Die spiritistischen Sitzungen im Hause Paleari erfordern gewisse Vorbereitungen, welche Terenzio Papiano am Vorabend der Sitzung vornimmt:

Il giorno appresso, sul tardi, Papiano venne a preparare la camera: v'introdusse un tavolino rettangolare, d'abete, senza cassetto, senza vernice, dozzinale; sgombrò un angolo della stanza; vi appese a una funicella un lenzuolo; poi recò una chitarra, un collaretto da cane con molti sonaglioli, e altri oggetti.³⁷⁸

Die unterschiedlichen Dinge, die Papiano im Zimmer verteilt, erfüllen jeweils einen anderen Zweck. So soll das Bettlaken als Energiespeicher für den Geist dienen, der selbiges bewegt oder es mit unterschiedliche Farben hinterleuchtet, auch die Gitarre soll dem Geist dazu dienen, sich bemerkbar zu machen.³⁷⁹ Es handelt sich bei dem Geist um einen gewissen Max Oliz aus Bern, einem ehemaligen Mitschüler Silvia Caporales der Musikakademie, der mit 18 Jahren an Tuberkulose verstorben sein soll. Laut Papiano habe dieser Max Oliz bereits früher Besitz von der Caporale ergriffen und sie willkürliche Kompositionen auf ihrem Klavier spielen lassen, bis sie vor Erschöpfung in Ohnmacht gefallen sei.³⁸⁰ Vom Komponieren bis zur Ohnmacht hat die Caporale selber gegenüber Mattia/Adriano gesprochen, doch bei ihr war keine Rede von einem Geist oder einer anderen Besessenheit, sie stellt es wie eine Seelenreinigung dar, ein Ventil, um innere Spannungen abzubauen.³⁸¹ Ihre Tätigkeit als Medium bietet ihr in der Hinsicht nun einen alternativen Weg, um dies ausleben zu können und darüberhinaus bekommt sie auf diese Weise auch wieder die gewohnte Aufmerksamkeit.

An der spiritistischen Sitzung nehmen alle Hausbewohner teil, auch Adriana³⁸², die sich bisher mit Verweis auf ihre Religiosität immer geweigert hat. Darüber hinaus kommen noch Pepita Pantogada, die Enkelin des Arbeitgebers von Papiano, ihre Gouvernante Signora Candida und der spanische Maler Manuel Bernaldez dazu.³⁸³ Die Gesellschaft platziert sich

³⁷⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 488-489.

³⁷⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 493.

³⁷⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 493.

³⁸⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 493.

³⁸¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 472-473.

³⁸² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 492-493.

³⁸³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 495.

nach Anweisung Papianos um den rechteckigen Tisch um sich bei den Händen zu fassen.³⁸⁴ Dann wird den Anwesenden der Ablauf der Sitzung erklärt, vor allem die Kommunikation mit dem Geist, die über Klopfzeichen erfolgen wird: „[...] due colpi, *sì*; tre colpi, *no*; quattro colpi, *bujo*; cinque, *parlate*; sei, *luce*“.³⁸⁵ Nachdem dies geklärt worden ist, kann die Sitzung beginnen.

Paleari ist als Initiator der Einzige, der ernsthaft an Max den Geist glaubt, wobei den anderen Teilnehmern bewusst ist, dass die Caporale, Papiano und dessen Bruder Scipione die Phänomene künstlich hervorrufen.³⁸⁶ Die Sitzungen sind geprägt von diversen Neckereien des vermeintlichen Geistes Max, der sich unter anderem durch Klopfzeichen bemerkbar macht, das Bettlaken bewegt, Lichterscheinungen hervorbringt und Tische rückt. Höhepunkt bilden immer die Berührungen der Teilnehmer, so streicht er beispielsweise Pepita über die Wange und küsst sie schließlich. Dies nimmt Mattia/Adriano zum Anlass, Adriana zu küssen: „Quasi involontariamente io mi recai allora la mano di Adriana alla bocca; poi, non contento, mi chinai a cercar la bocca di lei, e così il primo bacio, bacio lungo e muto, fu scambiato fra noi.“³⁸⁷

Dieser intime Moment zwischen den beiden wird umgehend durch die äußeren Geschehnisse gestört. Es entsteht ein Tumult, das Licht wird wieder angezündet und es ertönt ein lauter Schlag auf den Tisch. Im nächsten Moment erleidet Scipione einen epileptischen Anfall und in ihrer Mitte erhebt sich der Tisch für einen kurzen Moment in die Luft, bevor er geräuschvoll auf dem Boden aufschlägt.³⁸⁸ Dies überrascht sogar die Erfinder von Max, die Caporale und Papiano, so dass auch Mattia/Adriano Zweifel kommen.³⁸⁹ Er befürchtet, von dem Geist desjenigen heimgesucht zu werden, der an seiner statt im Mühlbach ertrunken ist und ihm so sein neues Leben als Adriano Meis erst ermöglicht hat:

Tante cose lette nei libri del Paleari mi balzarono in tumulto alla mente; e, con un brivido, pensai a quello sconosciuto che s'era annegato nella gora del molino alla *Stia*, a cui io avevo tolto il compianto de'suoi e degli estranei. „Se fosse lui!“ dissi tra me. „Se fosse venuto a trovarmi, qua, per vendicarsi, svelando ogni cosa...“³⁹⁰

Paleari fühlt sich aufgrund des epileptischen Anfalls Scipiones nochmals darin bestätigt, dass es den Geist von Max wirklich gibt. Seiner Meinung nach entzieht der Geist von Max allen

³⁸⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 495-496.

³⁸⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 497, kursiv im Original.

³⁸⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 504-506.

³⁸⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 506.

³⁸⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 506-507.

³⁸⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 507-508.

³⁹⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 508.

Teilnehmern der spiritistischen Sitzung Energie, um sich zu manifestieren. Besonders anfällig sind demnach Personen mit psychischen oder physischen Störungen: „[...] i fenomeni straordinarii della medianità traggono in gran parte origine dalla nevrosi epilettica, catalettica e isterica.“³⁹¹ Auf Nachfrage Palearis, ob auch Mattia/Adriano fühlen würde, dass ihm Energien abgezogen würden, leugnet dieser das. Doch der Gedanke an den Ertrunkenen aus dem Mühlbach, dessen Tod er sich zu Nutze gemacht hat, lässt ihn nicht mehr los.³⁹² Insofern könnte man sagen, dass der Geist von Max ebenfalls Energie von Mattia/Adriano gezogen hat, jedoch auf einer anderen Ebene.

4.6.6. Aus der Dunkelheit zum Licht

Die Ereignisse während der spiritistischen Sitzungen sind nur der Auslöser für seine Zweifel an der Situation, in die er sich immer tiefer hinein begeben hat, indem er sich seinem sozialen Umfeld gegenüber geöffnet hat. Zu Beginn seiner Zeit in Rom ist ihm bereits bewusst, dass dies zu Problemen führen könnte und er nimmt sich vor „di trarmi in disparte quanto più mi fosse possibile, ricordando di continuo a me stesso che non dovevo accostarmi troppo alla vita altrui, che dovevo sfuggire ogni intimità e contentarmi di vivere così fuor fuori“³⁹³. Doch nach einer Weile entwickelt Mattia/Adriano Gefühle für Adriana, die er bei ihr auch für seine Person zu erkennen glaubt und so nimmt er seine Umgebung und sein soziales Umfeld in Rom verändert wahr:

[...] da quella sera in poi, mi sembrò più soffice il letto ch'io occupavo in quella casa, più gentili tutti gli oggetti che mi circondavano, più lieve l'aria che respiravo, più azzurro il cielo, più splendido il sole. [...] Finanche il signor Anselmo Paleari non mi sembrò più tanto nojoso [...] Era più degna di compassione la maestra Caporale [...].³⁹⁴

Was zunächst auf einen Zustand der Verliebtheit hindeutet, hat bei Mattia/Adriano noch eine zweite Ebene, denn die Identität des Mattia Pascal ist nicht mehr vorhanden, es gibt nur noch Adriano Mais. Es scheint, als hätte Mattia/Adriano nun seine neue Identität eingeholt und würde sie ausfüllen: „[...] dopo avere errato un pezzo sperduto in quella nuova libertà illimitata, avevo finalmente acquistato l'equilibrio, raggiunto l'ideale che m'ero prefisso, di

³⁹¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 508.

³⁹² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 508-509.

³⁹³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 445-446.

³⁹⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 458.

far di me un altr'uomo, per vivere un'altra vita, che ora, ecco, sentivo, sentivo piena di me".³⁹⁵ Er spürt das Leben und er spürt sich selber leben, oder auf Italienisch *si sente vivere*. Es verändert sich aber nicht nur die Wahrnehmung der Außenwelt, auch sein Inneres wird von neuen Gedanken bestimmt, welche dann wieder sein Verhalten beeinflussen. Er empfindet für die Menschen in seiner Umgebung nicht mehr nur Verachtung, sondern Mitgefühl („Povero signor Anselmo!“³⁹⁶ und „[...] voleva vivere, lei [Caporale], poveretta [...]“³⁹⁷). Auch Adriana sieht er nun mit anderen Augen³⁹⁸ und beobachtet an ihr eine vermeintliche Veränderung, die sich wieder an ihrem Blick zeigt: „Non s'accendevano ora d'una più viva luce interiore i suoi sguardi fuggitivi?“³⁹⁹. Ihre Veränderung führt er auf seine eigene Veränderung zurück, sein Wunsch nach einem neuen Leben wird von ihr gespiegelt: „Si, forse anch'ella istintivamente obbediva al bisogno mio stesso, al bisogno di farsi l'illusione d'una nuova vita, senza voler sapere né quale né come“⁴⁰⁰.

Mattia/Adriano sieht zwischen sich und Adriana ein Zusammenspiel der Seelen und grenzt diese von der Person ab, also eine Trennung von Innen und Außen, von *vita* und *forma*.⁴⁰¹ Er fasst das folgendermaßen: „Le anime hanno un loro particolar modo d'intendersi, d'entrare in intimità, fino a darsi del tu, mentre le nostre persone sono tuttavia impacciate nel commercio delle parole comuni, nella schiavitù delle esigenze sociali“⁴⁰². Die Körper gehorchen demnach den gesellschaftlichen Normen der Kommunikation, entsprechend sind Intimitäten in Form von Berührungen tabu, aber die Seelen finden sich auf einer anderen Kommunikationsebene. So wie im Falle von Mattia/Adriano und Adriana, findet eine Verständigung über Blicke, Mimik und Gesten statt. Auf diese Weise kann eine Distanz gewahrt werden, die für das moralische Wohlbefinden der beiden wichtig ist. Die Anwesenheit einer dritten Partei ist dabei für Mattias/Adrianos Theorie entscheidend, denn es könnte ansonsten auch zwischen den Körpern zu einem übermäßig intimen Austausch kommen, was wiederum die Seelen voneinander entfernt. Die Anwesenheit eines Dritten ist

³⁹⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 458.

³⁹⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 458.

³⁹⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 458.

³⁹⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 460.

³⁹⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 460.

⁴⁰⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 460.

⁴⁰¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 459.

⁴⁰² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S.

demnach die moralische Instanz, die eine körperliche Intimität verhindert und die Reinheit der Kommunikation zwischen den Seelen aufrechterhält.⁴⁰³

Die Begeisterung über den scheinbar erfolgreich vollzogenen Identitätswechsel und den Beginn des neuen Lebens gipfelt in einem Gefühl der Verjüngung: „E il mio spirito ridiventò ilare, come nella prima giovinezza: perdette il veleno dell’esperienza“⁴⁰⁴. Er nennt die Lebenserfahrung, die er hinter sich lässt, Gift, aber genau dieses fehlende Gift ist es, was das Scheitern des Identitätswechsels ausmachen wird. Denn die Erfahrungen des Einzelnen in seinem Leben machen ihn zu einem vollständigen und authentischen Individuum, das von den anderen Menschen akzeptiert wird. Mattia/Adriano wird in der sozialen Interaktion daran scheitern, seine Erlebnisse nur bis zu einem gewissen Punkt teilen zu können, andere erfinden zu müssen oder gar keine Geschichten erzählen zu können. Unter diesen Umständen wird es ihm nicht gelingen, seine neue Identität aufrecht zu erhalten und sein neues Leben muss enden.

Dieses Scheitern der erfundenen Identität zeigt die immer intimer werdende Beziehung zu Adriana, deren Höhepunkt der Kuss im Dunkeln bildet. Es lässt ihm nun seine Handlungsunfähigkeit im Licht deutlich werden, denn die vierzig Tage in Dunkelheit sind vorbei, sein Auge gilt als geheilt und Mattia/Adriano muss sich den Tatsachen stellen. Die Metaphorik der Wiedergeburt und die Abwesenheit von Dunkelheit führen zur Anwesenheit des Lichts und das Sehen wird zum Erkennen. Ihm wird immer deutlicher, dass unbegrenzte Freiheit als erfundene Identität eine Illusion ist:

Avevo già sperimentato come la mia libertà, che a principio m’era parsa senza limiti, ne avesse purtroppo nella scarsezza del mio denaro; poi m’ero anche accorto ch’essa più propriamente avrebbe potuto chiamarsi solitudine e noja, e che mi condannava a una terribile pena: quella della compagnia di me stesso; mi ero allora accostato agli altri [...].⁴⁰⁵

Die Freiheit des Einzelnen wird demnach durch die materiellen Fähigkeiten beschränkt und durch die fehlenden und auch durch die vorhandenen sozialen Kontakte. Auf Mattia/Adriano trifft dies alles zu, ist er zunächst finanziell in der Lage, sich Reisen zu leisten, so wird er darüber doch einsam. Sobald er jedoch in Rom soziale Kontakte zulässt, schränkt er sich wieder ein, denn er muss sich an Regeln halten und auf die anderen Menschen Rücksicht nehmen. Genau dies ist ihm aber nun in Adrianas Fall misslungen, er hat bei den Berührungen und dem Kuss eine Grenze überschritten, die es ihm nicht mehr ermöglicht,

⁴⁰³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 459.

⁴⁰⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 458.

⁴⁰⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 511.

seine neue Identität weiterzuleben.⁴⁰⁶ Im Dunkeln hat er seine selbstaufgelegten Regeln nicht mehr im Blick behalten können: „Avevo fatto all’amore. Al bujo [...] non avevo più ostacoli, e avevo perduto il ritegno che m’ero imposto.“⁴⁰⁷ So wird der Kuss zum Auslöser einer weiteren existenziellen Krise Mattias/Adrianos, der sich zu sehr einer anderen Person verpflichtet hat.

Weitere Gedanken im neuen Licht nach seiner Operation führen zu der Erkenntnis, dass nicht er sich von seiner alten Identität und seinem alten Leben, sprich sich von seiner Ehefrau und von seiner Schwiegermutter, befreit hat, sondern dass er diese von sich befreit hat.⁴⁰⁸ Er hat sich durch seinen Identitätsschwindel zu einem Schatten seiner Selbst gemacht und sich dabei nicht nur selber betrogen, sondern auch Adriana:

Un'altr'uomo, sì, ma a patto di non far nulla. E che uomo dunque? Un'ombra d'uomo! E che vita? Finché m'ero contentato di star chiuso in me e di veder vivere gli altri, sì, avevo potuto bene o male salvar l'illusione ch'io stessi vivendo un'altra vita; ma ora che a questa m'ero accostato fino a cogliere un bacio da due care labbra, ecco, mi toccava a ritrarmene inorridito, come se avessi baciato Adriana con le labbra d'un morto, d'un morto che non poteva rivivere per lei!⁴⁰⁹

4.6.7. Der Ausschluss aus der Gesellschaft

Diese unangenehme Situation mündet in der Katastrophe, nämlich der Feststellung des Diebstahls, welcher einen unaufhaltsamen Wendepunkt für die Identität des „Adriano Meis“ darstellt. Mattia/Adriano sind 12.000 Lire entwendet worden und Adriana wird Zeugin dieser Entdeckung, was dazu führt, dass sie zwei Mal fast in Ohnmacht fällt.⁴¹⁰ Sie reagiert zunächst verstört, wohingegen Mattia/Adriano weiter nach dem Geld sucht und den Diebstahl nicht wahr haben möchte. Als ihr dann jedoch klar wird, dass Papiano, ihr verhasster Schwager, der Dieb sein muss, der die Gunst der Dunkelheit während der spiritistischen Sitzungen für sich genutzt hat und seinen Bruder als Komplizen eingesetzt hat, ändert sich ihr Verhalten.⁴¹¹ Sie fordert von Mattia/Adriano eine Anzeige des Diebstahls, doch dieser kann aufgrund seiner falschen Identität weder Maßnahmen ergreifen, noch sein Verhalten erklären:

E io? che potevo far io? Denunziarlo? E come? Ma niente, niente, niente! io non potevo far niente! ancora una volta, niente! Mi sentii atterrito, annichilito. Era la seconda scoperta, in quel giorno! Conoscevo il ladro, e non potevo denunziarlo. Che diritto avevo io alla

⁴⁰⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 511.

⁴⁰⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 510.

⁴⁰⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 511-512.

⁴⁰⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 512.

⁴¹⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 516-517.

⁴¹¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 519.

protezione della legge? Io ero fuori d'ogni legge. Chi ero io? Nessuno! Non esisteva io, per la legge. E chiunque, ormai, poteva rubarmi; e io, zitto!⁴¹²

Damit wird deutlich, dass er in zweifacher Hinsicht außerhalb der Gesellschaft steht, sowohl sozial, als auch rechtlich. Mattia/Adriano kann seinen Gefühlen für Adriana nicht nachgeben, da er sich durch sein konstruiertes Ich selber eingesperrt hat, er ist nicht frei. Ebenso steht es um die Möglichkeit, sich gegen Angriffe zu verteidigen, wie es hier zunächst mit dem Diebstahl der Fall ist. Um diesen anzuzeigen, müsste er sich ausweisen, doch einen Pass besitzt er nicht. Daher spricht Mattia/Adriano von sich als von einem Niemand, der vor dem Gesetz nicht existent ist. Das Gefühl der Machtlosigkeit nimmt weiter zu, als er an die Worte Palearis zurückdenkt, der ihn nach der spiritistischen Sitzung gefragt hat, ob der Geist ihm ebenfalls Energie entzogen hätte.⁴¹³ Wie bereits festgehalten, ist der Entzug von Energie zunächst insofern metaphorisch zu verstehen, als dass die spiritistischen Sitzungen Mattia/Adriano dazu bewegen, über seine Situation nachzudenken und die seine Unfreiheit zu erkennen. Nach dem Diebstahl versteht Mattia/Adriano die Worte Palearis jedoch nicht mehr nur im übertragenen Sinne, denn nun ist ihm tatsächlich etwas entzogen worden und sich dagegen zu wehren, ist ihm versagt, was bei ihm zu einem überwältigenden Gefühl der Machtlosigkeit führt: „Di nuovo il pensiero della mia assoluta impotenza, della mia nullità, mi assalì, mi schiacciò“⁴¹⁴.

Es widerfahren ihm Dinge, die er sich zum Zeitpunkt der Entscheidung für seinen Identitätswechsel nicht vorstellen konnte. Damals hatte Mattia/Adriano nur eine Chance gesehen, ein neues Leben zu beginnen, doch mittlerweile hat er sich selber überlebt, schlimmer noch, ihm wird wieder bewusst, dass ihm der Tod noch bevorsteht: „M'è sembrata una fortuna l'esser creduto morto? Ebbene, e sono morto davvero. Morto? Peggio che morto; me l'ha ricordato il signor Anselmo: i morti non debbono più morire, e io sì: io sono ancora vivo per la morte e morto per la vita“⁴¹⁵. Die Summe, die ihm Papiano gestohlen hat, entspricht der Mitgift Adrianas, was bedeutet, dass Mattia/Adriano dafür zahlen muss, dass er und nicht Papiano Adriana heiraten kann.⁴¹⁶ Eine Heirat wird insofern von Papiano vorausgesetzt, da Adriana von ihren hohen moralischen Vorstellungen bestimmt ist, die sie in einer intimen Beziehung zu einem Mann keine Liebhaberin, sondern nur eine Ehefrau sein

⁴¹² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 518.

⁴¹³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 520.

⁴¹⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 521.

⁴¹⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 521.

⁴¹⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 522.

lassen. Durch eine Heirat würde Mattia/Adriano im Umkehrschluss sein Geld wiedererstattet bekommen, eine Tatsache, die es ihm nach einigen Überlegungen unmöglich macht, Papiano als Dieb zu bezeichnen.⁴¹⁷ Da Mattia/Adriano jedoch eine Heirat aus den bekannten Gründen versagt ist, fühlt er sich „escluso per sempre dalla vita, senza possibilità di rientrarvi“⁴¹⁸.

Mattia/Adriano verlässt das Haus „come un matto“⁴¹⁹ und läuft ziellos durch die Straßen von Rom. Dabei fällt ihm sein Schatten auf, der ihn erzürnt, da ihm abermals deutlich wird, dass er und sein Leben nur noch ein Schatten sind: „L’ombra d’un morto: ecco la mia vita...“⁴²⁰ Es machen sich Merkmale eines herannahenden Nervenzusammenbruchs bemerkbar: „Scoppiai a ridere d’un maligno riso“⁴²¹ Auf das Lachen folgt die Raserei: „Una smania mala mi aveva preso, quasi adunghiandomi il ventre“⁴²² Schließlich wird ihm selber sein unangemessenes Verhalten bewusst: „Mi stropicciai forte la fronte, per paura che stessi per ammattire, per farmene una fissazione.“⁴²³ Hier findet sich ein Wortspiel mit dem Namen Mattia, welcher lautliche Verwandtschaft mit dem italienischen Wort für verrückt „matto“ hat und hier in einer weiteren Lautähnlichkeit, dem Wort „ammattire“ verwendet wird. Es ist ein Punkt erreicht, an dem Mattia/Adriano sich entscheiden muss, wer er sein möchte oder vielmehr sein muss und steuert dabei wieder auf seine alte Identität Mattia zu. Die Identifikation mit seinem Schatten mündet darin, dass Mattia/Adriano den Eindruck hat, sogar den Schmerz des Schattens zu fühlen:

Ma sì! così era! il simbolo, lo spettro della mia vita era quell’ombra: ero io, là per terra, esposto alla mercé dei piedi altrui. Ecco quello che restava di Mattia Pascal, morto, alla *Stia*: la sua ombra per le vie di Roma. Ma aveva un cuore, quell’ombra, e non poteva amare; aveva denari, quell’ombra, e ciascuno poteva rubarglieli; aveva una testa, ma per pensare e comprendere ch’era la testa di un’ombra, e non l’ombra d’una testa. Proprio così! Allora la sentii come cosa viva, e sentii dolore per essa, come il cavallo e le ruote del carro e i piedi de’ viandanti ne avessero veramente fatto strazio. E non volli lasciarla più lì, esposta, per terra. Passò un tram, e vi montai. Rientrando in casa...⁴²⁴

Mag dies zunächst als Tiefpunkt von Mattias/Adrianos psychischer Verfassung erscheinen, so bringt die Rückkehr in die Wohnung nicht die erhoffte Erleichterung für ihn. Obwohl er

⁴¹⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 522.

⁴¹⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 523.

⁴¹⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 523.

⁴²⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 523.

⁴²¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 523.

⁴²² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 524.

⁴²³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 524.

⁴²⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 524, kursiv im Original.

Adriana einen Schwur auf ihr Schweigen abgenommen hat⁴²⁵, hat sich diese nicht an ihre Vereinbarung gehalten, so dass jetzt alle Bewohner des Hauses über den Diebstahl Bescheid wissen und in entsprechende Unruhe geraten sind. Umgehend ändern sich Mattias/Adrianos Gefühle für Adriana: „Subito una fiera stizza m’assalì contro Adriana che, non ostante il divieto, non ostante il giuramento, aveva parlato.“⁴²⁶ Seine Wut speist sich aus dem Wortbruch Adrianas, der er vertraut hat und die dieses Vertrauen missbraucht hat. Mattia/Adriano reagiert schnell auf die unerwartete Situation und behauptet, das Geld wiedergefunden zu haben.⁴²⁷ Diese Behauptung löst bei seinen Mitbewohnern die unterschiedlichsten Reaktionen aus: die Caporale reagiert überschwänglich und freudig, Adriana ist überrascht, ebenso wie ihr Vater und Papiano. Letzterer erscheint allerdings zusätzlich auch nervös zu sein: „[...] Papiano, all’incontro, terreo, scontraffatto. Lo fissai per un istante. Dovevo essere più pallido di lui, e vibravo tutto. Egli abbassò gli occhi, come atterrito [...]“⁴²⁸. Im Gegensatz zu Adrianas und Palearis Gesichtern, welche durch den Ärger und die Aufregung erhitzt und rot sind, ist Papianos Gesichtsfarbe blass und fahl. Und obwohl Mattia/Adriano sich selber als zitternd und aufgewühlt bezeichnet, schafft er es, dass Papiano den Blick senkt. Er reagiert weiterhin offensiv, indem er dicht an Papiano herantritt und ihm die Hand reicht.⁴²⁹ Mattia/Adriano verunsichert seinen Kontrahenten damit noch mehr, obwohl er vorgibt, sich entschuldigen zu wollen, aber eigentlich möchte er nur „[...] sentire la sua [mano], come tremava“.⁴³⁰ Papiano reicht ihm schließlich die Hand: „Pareva la mano d’un morto, e anche gli occhi, torbidi e quasi spenti, parevano d’un morto.“⁴³¹ Papiano kündigt an, Rom zu verlassen und seinen Bruder in ein Pflegeheim nach Neapel zu bringen, aber auch Mattia/Adriano bietet seinen Weggang an, was Papiano und auch Paleari nicht zulassen wollen.⁴³² Letztlich beruhigen sich die Gemüter und Papiano spricht eine Einladung seines Chefs, des Marchese, für den Nachmittag aus, an der alle Bewohner des Hauses teilnehmen wollen.⁴³³

⁴²⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 520.

⁴²⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 525.

⁴²⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 525.

⁴²⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 525.

⁴²⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 525.

⁴³⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 525.

⁴³¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 525.

⁴³² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 527-528.

⁴³³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 529.

4.6.8. Das endgültige Scheitern der konstruierten Identität

Nachdem sich Mattia/Adriano in sein Zimmer zurückgezogen hat, beginnt er darüber nachzudenken, was nach dem Aufruhr über den Diebstahl in Adriana vorgeht und wie er sich ihr gegenüber verhalten soll.⁴³⁴ Jedes Szenario, das ihr sich ausmalt, scheitert an seiner Identitätslüge, denn im Grunde führt alles, was er zu Adriana sagen könnte, zu weiteren Missverständnissen und Unwahrheiten. Entsprechend müsste er sich konsequenterweise komplett von Adriana abwenden: „Dovevo soffocarla, soffocarla, la mia passione; non rivolgere più ad Adriana, né uno sguardo né una parola d’amore“.⁴³⁵ Diese Situation lässt in ihm starke Gefühle der Selbstverachtung entstehen, anhand derer man seine Überforderung ablesen kann: „Sentii soffocarmi dalla nausea, dall’ira, dall’odio per me stesso“.⁴³⁶ Schließlich trifft er die Entscheidung grausam zu Adriana zu sein, um sie von ihrer krankhaften Passion für ihn zu heilen und sich selber gleichzeitig durch ihre so entstandene Verachtung für ihn zu bestrafen:

Mi nacque lì per lì l’idea (che s’accordava, del resto, con le condizioni dell’animo mio, con la nausea che provavo di me stesso) l’idea di far perdere ad Adriana ogni stima di me, perché non mi amasse più, dimostrandome falso, duro, volubile, interessato... Mi sarei punito così del male che le avevo fatto. Sul momento, sì, le avrei cagionato altro male, ma a fin di bene, per guarirla.⁴³⁷

Doch so sehr auch er sich im Inneren windet, er bleibt bei seiner Entscheidung und entwickelt sie sogar noch weiter, indem er darüber hinaus beschließt, auffällig freundlich zu Papiano zu sein und bei der Einladung des Marchese um Pepita Pantogada zu werben.⁴³⁸ Dies ist besonders grausam, denn Papiano ist Verursacher aller Sorgen der Hausbewohner, vor allem der Adrianas, sich darüber hinaus einer anderen Frau zuzuwenden, wird bei ihr starke Eifersucht auslösen. Im Haus des Marcheses kommt es dann schlussendlich zur Eskalation, welche den Endpunkt für Mattias/Adrianos Aufenthalt in Rom bildet und somit auch das Ende für die Identität des Adriano Meis.

Während sich Mattia/Adriano seinem Plan gemäß mit Pepita unterhält, wartet diese auf ihren Liebhaber, den Maler Bernaldez. Als dieser erscheint, straft Pepita Bernaldez zunächst mit abweisendem Verhalten. Dann entscheidet sie sich dazu, mit Mattia/Adriano zu flirten, was dessen eigenen Plan, Adriana eifersüchtig zu machen, außer Kontrolle geraten lässt:

⁴³⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 529-531.

⁴³⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 530.

⁴³⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 530.

⁴³⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 531.

⁴³⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 532.

Pepita, per punirlo del ritardo, prese a sfoggiar con me tanta civetteria, che mi parve anche troppa per lo scopo a cui tendevo. Volgendo di sfuggita qualche sguardo ad Adriana, m'accorgevo di quant'ella soffrisse. [...] Mi sentivo il volto in fiamme, come se man mano mi ubriacasse il dispetto che sapevo di cagionare a quel povero giovane, il quale tuttavia non m'ispirava pietà: pietà, lì dentro, m'ispirava soltanto Adriana; e, poiché io dovevo farla soffrire, non m'importava che soffrisse anche lui della stessa pena: anzi quanto più lui ne soffriva, tanto meno mi pareva che dovesse soffrirne Adriana.⁴³⁹

Durch dieses Verhalten baut sich großer emotionaler Druck unter den anwesenden Personen auf, der sich in einer handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen Mattia/Adriano und Bernaldez entlädt. Während sich Mattia/Adriano und Pepita unterhalten, malt Bernaldez die Hündin Minerva, die nicht still hält, was den Maler noch weiter erzürnt, bis er sich lautstark beschwert.⁴⁴⁰ Dies nimmt wiederum Pepita zum Anlass, wild gestikulierend und hoch emotional ihre Hündin in Schutz zu nehmen.⁴⁴¹ Letztlich ist es aber eine missverständliche Aussage Mattias/Adrianos, die Bernaldez völlig aus den Fassung geraten lässt: „Chi sa che capisce, poverina...“⁴⁴² Die Aussage, die Mattia/Adriano beabsichtigt hat, bezieht sich auf den Hund Minerva, die sich konstant bewegt, weil sie nicht versteht, dass sie gemalt wird. Bernaldez dagegen bezieht die Aussage auf Mattia/Adrianos Verhalten Pepita gegenüber, auf die er selber Ansprüche stellt. Entsprechend antwortet Bernaldez: „Ciò che dimostra di non capir lei!“⁴⁴³ und geht damit in die direkte Konfrontation mit Mattia/Adriano, dem er zusätzlich provozierend in die Augen schaut.⁴⁴⁴ Es schließt sich ein aggressiver Wortwechsel zwischen den beiden Männern an, der weiterhin von Zweideutigkeit geprägt ist, da die Rede von Hündinnen, also *cagnette*, ist. Dieser Wortwechsel wird von einer Ohnmacht Pepitas begleitet und während sich alle über die Ohnmächtige beugen, wird Bernaldez handgreiflich. Er packt Mattia/Adriano am Arm, der diesen von sich stößt, aber dennoch gelingt es Bernaldez mit seiner Hand, Mattia/Adriano leicht im Gesicht zu streifen und ihn damit zu einem Duell herauszufordern.⁴⁴⁵ Um die Herausforderung anzunehmen, braucht Mattia/Adriano zwei Sekundanten und sucht sie in Paleari und Papiano, die ihm jedoch nicht zur Seite stehen wollen.⁴⁴⁶ Abermals wird Mattia/Adriano auf diese Weise klar, dass er alleine und allen Widrigkeiten machtlos

⁴³⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 538-539.

⁴⁴⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 539.

⁴⁴¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 539.

⁴⁴² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 539.

⁴⁴³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 539.

⁴⁴⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 539.

⁴⁴⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 540.

⁴⁴⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 540-542.

ausgeliefert ist: „Mi s’era ancora una volta riaffacciato il pensiero schiacciante della mia assoluta impotenza.“⁴⁴⁷ Aber die Alternative des Ertragens der Beleidigung würde für ihn eine größere Belastung darstellen, da er sich schon nicht gegen den Diebstahl wehren kann:

E dunque dovevo soffrirmi in pace l’affronto, come già il furto? Insultato, quasi schiaffeggiato, sfidato, andarmene via come un vile, sparir così, nel bujo dell’intollerabile sorte che mi attendeva, spregevole, odioso a me stesso? No, no! E come avrei potuto più vivere? come sopportar la mia vita? No, no, basta! basta! Mi fermai. Mi vidi vacillar tutto all’intorno; sentii mancarmi le gambe al sorgere improvviso d’un sentimento oscuro, che mi comunicò un brivido dal capo alle piante.⁴⁴⁸

Um zumindest seine Ehre zu verteidigen, beschließt Mattia/Adriano entgegen seines ersten Impulses sich doch an Fremde in Form von Offizieren zu wenden, denn ihm wird klar, dass er in einer ausweglosen Situation ist und bis auf seine Selbstachtung nichts mehr zu verlieren hat, diese jedoch für sein Weiterleben ausschlaggebend ist.⁴⁴⁹

Mattia/Adriano trifft zunächst auf einen sehr jungen Leutnant, der ihn an einen älteren verweist, dessen Äußeres humoristisch überzeichnet ist: „Questi, ch’era un tenente anziano, con un pajo di baffoni all’insù, la caramella incastrata per forza in un occhio, lisciato, impomatato, si levò, seguitando a parlare coi compagni (pronunziava l’erre alla francese) e ci s’avvicinò, facendomi un lieve, compassato inchino“⁴⁵⁰. Auch dessen Verhalten ist entsprechend, er legt Mattia/Adriano den *codice cavalleresco* so detailliert dar, dass das korrekte Verhalten bei einem Duell, ob der Menge an Informationen, unklar bleibt. Mattia/Adriano versucht, einzulenken, doch dies stößt bei den anwesenden Militärs nur auf Unverständnis, schlimmer noch, er wird von ihnen ausgelacht.⁴⁵¹ Das Verlacht werden löst bei Mattia/Adriano große Scham aus und führt ihn an den emotionalen Tiefpunkt seiner Identität „Adriano Meis“:

Scappai via, fuori di me, avvampato in volto, come se mi avessero preso a scudisciate. Mi recai le mani alla testa, quasi per arrestar la ragione che mi fuggiva; e, inseguito da quelle risa, m’allontanai di furia, per cacciarmi, per nascondermi in qualche posto... Dove? A casa? Ne provai orrore. E andai, andai all’impazzata; poi, man mano rallentai il passo e alla fine, arrangolato, mi fermai, come se non potessi più trascinar l’anima, frustata da quel dileggio, fremebonda e piena d’una plumbea tetraggine angosciosa.⁴⁵²

Er versucht sich dabei nicht nur räumlich von dieser Schmach zu entfernen, sondern auch emotional. Da er jedoch keinen Rückzugsort mehr hat, an dem er zur Ruhe kommen könnte,

⁴⁴⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 542.

⁴⁴⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 543.

⁴⁴⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 543.

⁴⁵⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 544.

⁴⁵¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 544-545.

⁴⁵² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 545.

irrt er bis zum Eintritt der Dunkelheit durch die Straßen Roms. Dabei wird deutlich, dass sich die Stadt ihm gegenüber verschließt:

[...] [le] botteghe, che man mano si serravano, e mi pareva che si serrassero per me, per sempre; e che le vie a poco a poco si spopolassero, perché io restassi solo, nella notte, errabondo, tra case tacite, buje, con tutte le porte, tutte le finestre serrate, serrate per me, per sempre: tutta la vita si rinserrava, si spegneva, ammutoliva con quella notte; e io già la vedevo come da lontano, come se essa non avesse più senso né scopo per me.

Auch sein Leben in Rom unter der Identität „Adriano Meis“ kommt an einen Punkt, an dem der einzige Ausweg zunächst der reale Suizid zu sein scheint.⁴⁵³ Denn wieder wird Mattia/Adriano klar, dass er unfrei ist und ein Schattendasein führt, da er nur eine „illusione di vita oltre la morte“⁴⁵⁴ gelebt hat, und seine Ehefrau und seine Schwiegermutter nicht die Befreier, sondern seine Mörder sind: „Mi avevano ucciso davvero! Ed esse, esse sole si erano liberate di me...“⁴⁵⁵ Diese Erkenntnis trifft ihn unvorbereitet und bringt ihn unvermittelt auf die Idee, sich an den beiden Frauen zu rächen:

Restai, come abbagliato da una strana luce improvvisa. Vendicarmi! Dunque, ritornar lì, a Miragno? uscire da quella menzogna che mi soffocava, divenuta ormai insostenibile; ritornar vivo per loro castigo, col mio vero nome, nelle mie vere condizioni, con le mie vere e proprie infelicità? Ma le presenti? Potevo scuotermele di dosso, così, come un fardello esoso che si possa gettar via? No, no, no!⁴⁵⁶

Hier lässt sich Mattias/Adrianos identitäre Zerrissenheit ablesen, wenn er zwischen seinen wirklichen und den aktuellen Emotionen unterscheidet. Dies wirkt auf den ersten Blick nicht schlüssig, da es sich immer um dieselbe Person handelt, aber in der sozialen Interaktion mit den anderen Menschen ergibt sein Gefühl wieder einen Sinn, denn die Identitäten „Mattia Pascal“ und „Adriano Meis“ unterscheiden sich durch ihre Außenwelt. Entsprechend unterscheiden sich auch die Emotionen der beiden Identitäten, denn das soziale Umfeld des „Mattia Pascal“ überschneidet sich mit dem des „Adriano Meis“ ausschließlich in der Person des spanischen Spielers Don Antonio Pantogada, den Mattia in Montecarlo kennenlernt. Die Episode in Montecarlo bildet dabei eine Art Übergangszeit von einer in die andere Identität. In der römischen Nacht erinnert sich Mattia/Adriano wieder an seine Reise vor dem Identitätswechsel und findet so die Lösung für sein aktuelles Problem, einen fingierten Selbstmord.⁴⁵⁷

⁴⁵³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 545-546.

⁴⁵⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 546.

⁴⁵⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 546.

⁴⁵⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 546.

⁴⁵⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 546.

Un sussulto di gioja, anzi un impeto di pazzia m'investì, mi sollevò. Ma sì! ma sì! Io non dovevo uccider me, un morto, io dovevo uccidere quella folle, assurda finzione che m'aveva torturato, straziato due anni, quell'Adriano Meis, condannato a essere un vile, un bugiardo, un miserabile [...] Via, dunque, giù, giù, tristo fantoccio odioso! Annegato, là, come Mattia Pascal! Una volta per uno! Quell'ombra di vita, sorta da una menzogna macabra, si sarebbe chiusa degnamente, così, con una menzogna macabra!⁴⁵⁸

Er bezeichnet die Identität „Adriano Meis“ als *fantoccio*, als Puppe und beschreibt diesen auch mit den entsprechenden Körpermerkmalen: das Gehirn aus Werg⁴⁵⁹, das Herz aus Pappmaché, die Venen aus Gummi und die Flüssigkeit, die das Blut darstellen soll, ist bloß eingefärbtes Wasser.⁴⁶⁰ Aber *fantoccio* kann auch willenloser Mensch bedeuten, was hier ebenfalls eine angemessene Übersetzung wäre, denn als „Adriano Meis“ ist ihm ein entschiedenes, zielgerichtetes Agieren unmöglich. Wenn er sich nun also von dieser erfundenen Identität befreit, streift er auch die Probleme dieser ab, denn er muss sich anderen Menschen, wie Adriana, nicht weiter öffnen und auch das Duell mit Bernaldez entfällt.⁴⁶¹ Das Abstreifen der neuen Identität und den Wechsel zur alten fühlt sich zwar so an, als würde er einen wirklichen Mord begehen, lässt ihn andererseits aber auch klar sehen, ein Gefühl der Freiheit, wie er es beim ersten Identitätswechsel empfunden hat, befällt ihn nun ebenso: „Un tremore, intanto, mi aveva preso, come se io dovessi veramente uccidere qualcuno. Ma il cervello mi s'era d'un tratto snebbiato, il cuore alleggerito, e godevo d'una quasi illare lucidità di spirito.“⁴⁶² Der Moment der Aussichtslosigkeit ist überwunden und die drohende *pazzia* ist abgewandt. Er arrangiert seinen Hut und seinen Stock auf der Brücke, hinterlässt statt eines Abschiedsbriefs nur einen Zettel mit dem Namen „Adriano Meis“, dem Datum und der Adresse und verlässt eilig den Tatort.⁴⁶³

4.7. Identitätswechsel – *fu Mattia Pascal*

So endet das elfte Kapitel des Romans mit dem Tod der Identität des „Adriano Meis“ und das zwölfte beginnt mit einer Zugfahrt. Bei Pirandello steht eine Reise mit dem Zug immer für eine große Veränderung.⁴⁶⁴ Entsprechend hat das zwölfte Kapitel die Überschrift

⁴⁵⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 547.

⁴⁵⁹ Werg sind die bei der Produktion von Hanf oder Flachs abfallenden Fasern.

⁴⁶⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 547.

⁴⁶¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 547.

⁴⁶² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 547.

⁴⁶³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 548.

⁴⁶⁴ Zum Motiv der Reise bei Pirandello vgl. Ott, Christine: „Fantasticherie di viaggi. Figure del decentramento in Pirandello e in Verga“. In: Klinkert, Thomas/ Rössner, Michael: *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*. Erich Schmidt: Berlin 2006.

Rincarnazione, eine Mischung aus einerseits *reincarnazione* und andererseits *incarnazione*. Mattia Pascal erfährt sowohl eine Auferstehung, als auch eine Fleischwerdung. Von einer falschen Puppe aus künstlichem Material wird er wieder zu einem echten Menschen aus Fleisch und Blut. Diese Wandlung erfüllt ihn mit großer Erleichterung:

Balzai in piedi, levai le braccia, trassi un indeterminabile respiro di sollievo, come se mi fossi tolto un macigno di sul petto. Ah! tornavo a esser vivo, a esser io, io, Mattia Pascal. Lo avrei gridato forte a tutti, ora: "Io, io, Mattia Pascal! Sono io! Non sono morto! Eccomi qua!". E non dover più mentire, non dover più temere d'essere scoperto!⁴⁶⁵

Diese Reaktion bildet eine Parallele zur Zugfahrt während der er von seinem ersten Tod erfährt und an die er nun zurückdenkt.⁴⁶⁶ Dieses Gefühl der Erleichterung wird also beinahe mit dem identischen Wortlaut beschrieben, jedoch unterscheiden sich seine Gedanken in Bezug auf die Zukunft, die ihn, je nach Identität, erwartet.

Dieser unrealistischen Idealvorstellung seines neuen Lebens unter der Identität des „Adriano Meis“ steht die Rückschau auf die letzten zwei Jahre gegenüber, die er an der Schwelle zurück zu „Mattia Pascal“ hält. An dieser Stelle der *histoire* geht er nun hart mit sich ins Gericht, die friedliche Leichtigkeit vom ersten Identitätswechsel ist dahin:

Folle! Come mi ero illuso che potesse vivere un tronco reciso dalle sue radici? [...] Folle! La liberazione! dicevo... M'era parsa quella della liberazione! Sì, con la cappa di piombo della menzogna addosso! Una cappa di piombo addosso a un'ombra... Ora avrei avuto di nuovo la moglie addosso, è vero, e quella suocera...⁴⁶⁷

Zwar hat er sich aus dem Lügengeflecht befreit, dass als „Adriano Meis“ auf ihm gelastet hat, jetzt muss er sich jedoch wieder mit Ehefrau und Schwiegermutter auseinandersetzen. Aber auch die Lügen verfolgen ihn, denn die Erlebnisse der letzten zwei Jahre, vor allem seinen Aufenthalt in Rom, wird er verschweigen müssen, um keine Verbindung mehr zu den Menschen dort aufkommen zu lassen.⁴⁶⁸

Der Versuch, sich in Rom anderen Menschen zu öffnen und die Identität „Adriano Meis“ gegenüber der Außenwelt zu behaupten, scheitert. Wie bereits erwähnt steht er nun also erneut vor einem Identitätswechsel, vom konstruierten „Adriano Meis“ kehrt er zu seinem alten Ich „Mattia Pascal“ zurück. Auch hier wird der Wechsel mit einem Hutkauf und dem Besuch beim Frisör, also durch äußere Veränderung, eingeleitet. Dieses Mal lässt er sich jedoch nicht den Bart kürzen, sondern die Haare. Ist das Auge an der Schwelle zum „Adriano

⁴⁶⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 548.

⁴⁶⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 549.

⁴⁶⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 549.

⁴⁶⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 551.

Meis“ noch das schielende des „Mattia Pascal“, so wird es nun zu einem Zeichen seiner Zeit in Rom als „Adriano Meis“. ⁴⁶⁹ An sich selber erkennt der neue Mattia eine Ähnlichkeit mit seinem Bruder Roberto.

Um nicht weiter aufzufallen, kauft er sich einen Koffer und Kleidung und steigt schließlich in einem Hotel in Pisa ab, wo er zum ersten Mal auf seiner Flucht vor den Ereignissen in Rom zur Ruhe kommt. ⁴⁷⁰ Der Schlaf, den er findet, steht in starkem Kontrast zu dem, was sich seiner Meinung nach zeitgleich in Rom abspielt. Alle Menschen, mit denen er dort zusammengelebt hat, sind durch die unterschiedlichsten Schicksalsschläge miteinander verbunden, sie haben ihren festen Platz in der Gruppe und können diese somit nicht verlassen. Auch Mattia/Adriano hatte seinen Platz bekommen und eingenommen, aber dennoch verlässt er diesen und lässt die Menschen und deren Leben hinter sich. Dadurch, dass ihn nur der Zufall mit diesen Menschen zusammengebracht hat und er durch seine falsche Identität keine echte Verbindung zu ihnen aufbauen konnte, ist er körperlich frei, emotional ist er jedoch determiniert, denn seine Emotionen in Bezug auf die anderen sind real. Er malt sich aus, dass dort große Unruhe herrscht und die packt nun auch ihn, daher beschließt er, sich abzulenken und durch Pisa zu spazieren. ⁴⁷¹ Dieser Zwischenstopp in Pisa vor der Weiterfahrt nach Oneglia zu seinem Bruder dient in erster Linie dazu, keine Verbindung zwischen den beiden Identitäten aufkommen zu lassen. Auf der anderen Seite ist dies der Zeitpunkt in der *histoire*, an dem der Protagonist tatsächlich identitätslos ist, sowohl „Mattia Pascal“, als auch „Adriano Meis“, sind tot. ⁴⁷² So heißt es an dieser Stelle ganz humoristisch: „[...] portai questi due morti a spasso per Pisa.“ ⁴⁷³ Dieser Spaziergang bildet den inneren Zwist ab, den die beiden Identitäten im Protagonisten auslösen und der sich dafür entscheidet, beide Stimmen in sich zu ignorieren: „Il meglio era non dar confidenza a nessuno dei due. O bianco campanile, tu potevi pendere da una parte; io, tra quei due, né di qua né di là.“ ⁴⁷⁴

Bevor er als „Mattia Pascal“ wiedererstehen kann, muss er auf die Zeitungen aus Rom warten, die er auf Berichte zum Selbstmord von „Adriano Meis“ überprüft. Im Gegensatz zu seinem vermeintlichen Selbstmord als „Mattia Pascal“, von dem er ebenfalls aus der Zeitung

⁴⁶⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 552.

⁴⁷⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 552-553.

⁴⁷¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 553.

⁴⁷² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 553.

⁴⁷³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 553.

⁴⁷⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 554.

erfährt, allerdings völlig überraschend, verhilft ihm nun die Lektüre zur Entscheidung, sein altes Leben wieder aufnehmen zu können.⁴⁷⁵ Ein Neubeginn unter alter Identität bringt es jedoch wieder mit sich, Geschichten über die letzten beiden Jahre erfinden zu müssen, was ihn nun nicht mehr belastet, da er davon ausgeht, problemlos wieder die alte Identität überstreifen zu können: „Di quei due anni e mesi d’assenza avrei dato fantastiche notizie, di lontani viaggi... Ah, ora, ritornando vivo, avrei potuto anch’io prendermi il gusto di dire bugie, tante, tante, tante, anche della forza di quelle del cavalier Tito Lenzi, e più grosse ancora!“⁴⁷⁶. Mit Hilfe der Summe, die ihm von seinem Gewinn noch geblieben ist, malt er sich einen ruhigen Neubeginn in Miragno aus.⁴⁷⁷

Das Wiedersehen mit seinem Bruder verläuft herzlich, doch bereits hier erfährt Mattia, dass sich die Umstände in Miragno geändert haben, denn seine Frau Romilda hat seinen besten Freund Pomino geheiratet.⁴⁷⁸ Dies erscheint Mattia zunächst als Glücksfall, denn so wäre er von allen Pflichten entbunden, jedoch verlangt das Gesetz, dass der Ehemann die Frau zurücknehmen muss und damit die zweite Ehe annulliert wird.⁴⁷⁹ Ein befreundeter Jurist seines Bruders erklärt ihm diese Lage und endet seine Ausführungen mit den Worten: „lo, ne’ panni suoi, non mi sarei fatto più vivo.“⁴⁸⁰ Doch genau dies ist Mattias Ziel, er will nicht mehr leiden müssen, sondern sich wieder lebendig fühlen und sich endlich an seiner Frau für die Behauptung seines Selbstmordes rächen.⁴⁸¹ Entsprechend emotional beginnt das achtzehnte Kapitel, welches als letztes Kapitel des Romans dessen Titel *Il fu Mattia Pascal* trägt:

Tra l’ansia e la rabbia (non sapevo che mi agitasse di più, ma eran forse una cosa sola: ansiosa rabbia, rabbiosa ansia) non mi curai più se altri mi riconoscesse prima di scendere o appena sceso a Miragno [...] Mi provai a sporgere il capo dal finestrino, sperando che la vista dei noti luoghi mi destasse qualche altra emozione meno violenta; ma non valse che a farmi crescer l’ansia e la rabbia. Sotto la luna, intravidi da lontano il clivio della *Stia*. – Assassine! – fischiai tra i denti.⁴⁸²

Mattia wird zum Getriebenen seiner Gefühle, die zwischen Sorge und Wut schwanken und sich schließlich zu einem diffusen Gefühl verbinden, so dass er von sorgenvoller Wut beziehungsweise wütender Sorge spricht. Dieser emotionale Zustand steigert sich, je näher

⁴⁷⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 554-555.

⁴⁷⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 551.

⁴⁷⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 552.

⁴⁷⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 557.

⁴⁷⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 558-559.

⁴⁸⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 560.

⁴⁸¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 560-561.

⁴⁸² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 561.

er Miragno kommt. Als er den Hügel sieht, auf dem die Mühle steht, in dessen Bach er vermeintlich Selbstmord begangen hat, bezeichnet er seine Frau und seine Schwiegermutter als Mörderinnen. In Miragno angekommen, begibt er sich zum Haus von Pomino, da er dieses als das zu Hause der neuen Familie vermutet. Auf dem Weg überkommen ihn zunächst Heimatgefühle und auch ein gewisses Schuldgefühl, da er mit seinem Auftauchen Unruhe stiften wird: „Oh paesello mio addormentato, che scompiglio dimani, alla notizia della mia resurrezione!“⁴⁸³. Wieder wird er von seinen Gefühlen überwältigt, so dass sich diese körperlich auswirken:

Avevo quasi perduto, per la estrema eccitazione nervosa, la sensibilità delle gambe: andavo, come se non toccassi terra coi piedi. Non saprei ridire in che animo fossi: ho soltanto l'impressione come d'una enorme, omerica risata che, nell'orgasmo violento, mi sconvolgeva tutte le viscere, senza poter scoppiare: se fosse scoppiata, avrebbe fatto balzar fuori, come denti, i selci della via, e vacillar le case.⁴⁸⁴

Mattia hat nicht nur das Gefühl, dass ihm die Beine versagen, sondern er hat den Eindruck, von einem zwerchfellerschütternden Lachen innerlich zerrissen zu werden. Sollte sich dieses Lachen nach Außen kehren, würde es auf die Umwelt zerstörend wirken. Das Adjektiv *omerico* kann darüber hinaus auch als Bezug auf Homer gelesen werden und würde dann nicht mir „zwerchfellerschütternd“ übersetzt, sondern mit „nie endend“ in Bezug auf das Lachen der Götter in Homers Gedichten. Außerdem bietet sich noch ein weiterer Vergleich mit dem griechischen Helden an, denn auch Mattia steht an diesem Punkt der *histoire* als Reisender kurz vor dem Ende seiner Reise, die eine humoristische war, welche in einem großen Gelächter enden muss, da sie aufzeigt, dass das menschliche Dasein sinnlos ist. Ulrich Leo bemerkt folgendes:

das Lachen [ist] durchweg Ausdruck [...] von Zuständen, die Pirandello „Maskiertheit“ nennt, und das heißt für ihn „Unverstandtheit“ bzw. „Mißverstehen“ in irgendeinem Sinne. Es wird bei Pirandello immer dann gelacht [...], wenn jemand sich mißverstanden fühlt, wenn eine Schar verständnislos dem Verzweiflungsausbruch eines Vereinzelten, Vereinsamten gegenübersteht, wenn ein Wesen leidet ohne Mitleiden zu finden [...] Lachen ist mithin durchweg Attribut des bloßen *avvertimento*, des bloßen Auffassens eines gegebenen widerspruchhaften (kontrastmäßigen) Zustandes, sei es nun von seiten der Zuschauer oder des Betroffenen selber: also Attribut der „Komik“ als des ersten und unteren Bestandteils des humoristischen Vorgangs. [...] krampfhaft verbissen ist bei Pirandello vielmehr immer nur das Lachen.⁴⁸⁵

⁴⁸³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 562.

⁴⁸⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 562-563.

⁴⁸⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 618.; Ulrich, Leo: „Pirandello. Kunsttheorie und Maskensymbol“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 11, 1933, S. 94 – 129, hier S. 100 f. Kursiv im Original.

Der Humorist muss mit einem Lachen auf das Leben und die Welt reagieren, denn er nimmt die Widersprüchlichkeit der Welt laufend wahr. Man könnte vielleicht sogar noch einen Schritt weitergehen und vom Lachen als von einem Revoltieren im Camusschen Sinne sprechen.

Denn die Revolte, die Auflehnung, [...] bedeutet ja keineswegs Erlösung und letzte Sinnerfüllung, sondern permanente Bewegung, Aufmerksamkeit und Wachheit gerade für die Absurditäten und Paradoxien des Menschseins. Und die Revolte, die Camus zu einer angemessenen Reaktion angesichts des Absurden erklärt, ist auch eine Revolte gegen die bedrohlichen, zermürbenden, das Leben selbst in Zweifel ziehenden Aspekte des Absurden – auch wenn das Absurde insgesamt nach dem Verständnis Camus' nicht überwunden werden kann und auch nicht überwunden werden soll.⁴⁸⁶

Auch dem Humoristen ist das *non conclude* des Lebens bewusst, er weist immer wieder darauf hin, jedoch empört er sich im Gegensatz zu Camus' Revoltierendem nicht.

4.7.1. Rückkehr nach Miragno

Als Mattia bei Pominos Haus ankommt, ist er noch aufgeregt, nach den ersten Stufen bleibt ihm die Luft weg und als er klingelt, schlägt sein Herz unnatürlich heftig.⁴⁸⁷ Nachdem er geklingelt hat, reagiert sein Körper noch stärker: „Tutto il sangue m'affluì alla testa, e gli orecchi presero a ronzarmi, come se quel lieve tintinno che s'era spento nel silenzio, m'avesse invece squillato dentro furiosamente e intronato.“⁴⁸⁸ Ausgerechnet seine verhasste Schwiegermutter, die Witwe Pescatore, kommt als erste an die Tür. Ihre Stimme lässt ihn zurückzucken und er kann auf ihre Frage nach seinem Begehrt im ersten Moment nicht reagieren: „Non potei, lì per lì, rispondere: mi strinsi le pugna al petto, come per impedir che il cuore mi balzasse fuori.“⁴⁸⁹ Es gelingt ihm schließlich, seinen Namen zu nennen „con voce cupa, quasi sillabando“⁴⁹⁰. Die Pescatore öffnet die Tür nicht, sondern läuft in die Wohnung zurück, um Pomino zu holen, Mattia nennt ihn spöttisch bei sich Pomino den Mutigen.⁴⁹¹ Auch Mattia hat sich wieder gefasst und schreit Pomino, der die Tür geöffnet hat, entgegen: „Mattia Pascal! Dall'altro mondo.“⁴⁹² Nun ist es an Pomino,

⁴⁸⁶ Pieper, Hans-Joachim: „Revolte gegen das Absurde: Zur Philosophie Albert Camus“. In: Jung, Willi [Hg.]: Albert Camus oder der glückliche Sisyphos – Albert Camus ou Sisyphes heureux. V&R unipress: Göttingen 2013.

⁴⁸⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 563.

⁴⁸⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 564.

⁴⁸⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 564.

⁴⁹⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 564.

⁴⁹¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 564.

⁴⁹² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 564.

emotional zu reagieren, er zuckt so sehr zurück, dass er nach hinten auf seinen Gesäß fällt.⁴⁹³ Dies entbehrt nicht einer gewissen Komik und lässt Pomino wie zu Beginn des Romans weich, nachgiebig und unterwürfig wirken. Die Pescatore reagiert entsprechend ihres ebenfalls bekannten unbeherrschten Charakters mit einem schrillen Schrei auf Mattia, der jedoch seinerseits weiter die Stimme erhebt und seine ehemalige Schwiegermutter sogar als Hexe und Megäre beziehungsweise Xanthippe beschimpft.⁴⁹⁴ Pomino versucht zu schlichten und erwähnt dabei seine Tochter, doch dies bringt Mattia und die Pescatore weiter auf, so dass Romilda, von den Schreien aufgeschreckt, ebenfalls das Zimmer betritt. Beim Anblick von Mattia fällt sie in Ohnmacht und wird von Pomino und der Pescatore in ihr Schlafzimmer gebracht, wobei Mattia alleine mit der kleinen Tochter im Arm zurückbleibt.⁴⁹⁵ Der Säugling hat einen beruhigenden Einfluss auf Mattia, denn während er das kleine Mädchen beruhigt, entspannt er auch sich: „[...] per quietarla, me l’adagai sul petto e cominciai a batterle pian pianino una mano su le spallucce e a dondolarla passeggiando. L’odio mi sbollì, impeto cedette. E a poco a poco la bimba si tacque“⁴⁹⁶. Doch sobald Pomino in das Wohnzimmer zurückkommt und berichtet, dass Romilda in Ohnmacht gefallen sei, regt sich Mattia erneut auf. Er sagt Pomino, dass die Ehe annulliert werden wird und besteht darauf, Romilda zu sehen und so gehen sie ins Schlafzimmer.⁴⁹⁷ Dieses Eindringen Mattias in die intimste Sphäre der Wohnung lässt die Pescatore körperlich aggressiv werden, doch Mattia schiebt sie einfach bei Seite.⁴⁹⁸ Da sie sich nicht beruhigen will, packt er sie am Arm, verdreht ihr diesen und droht ihr schreiend damit, seine Frau zurückzufordern, wie es gesetzlich möglich wäre.⁴⁹⁹ Die Pescatore bleibt ob des körperlichen Angriffs Mattias unerschrocken und als Pomino versucht, sie zu beruhigen, wendet sich ihre Wut gegen ihren neuen Schwiegersohn. Im Ganzen wirkt Pomino weiterhin schwach, ihn scheint das Auftauchen Mattias am meisten zu schockieren.

Diese vielen unterschiedlichen Emotionsausbrüche lösen bei Mattia erneut Lachen aus, er offenbart, dass er seinen Frau nicht zurück möchte. Um in Ruhe darüber zu reden, wie es nun weitergehen soll, begibt sich die Gruppe wieder zurück in das Esszimmer.⁵⁰⁰ Diese

⁴⁹³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 564.

⁴⁹⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 564-565.

⁴⁹⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 565.

⁴⁹⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 566.

⁴⁹⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 566.

⁴⁹⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 567.

⁴⁹⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 567.

⁵⁰⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 569.

Raumwechsel erwecken den Eindruck eines Kammerspiels. Pomino ist in dieser Viererkonstellation nicht nur von seinem Verhalten her als der Schwächste zu sehen, auch sein Äußeres zeigt seine Verzweiflung deutlich:

Tutto tremante, stralunato, scontraffiato nel pallore cadaverico, battendo di continuo le palpebre su gli occhietti diventati scialbi, forati in mezzo da due punti neri, acuti di spasimo, Pomino si grattava la fronte e diceva, quasi vaneggiando: - Vivo... vivo... Come si fa? come si fa?⁵⁰¹

Pomino kann mit der Situation schwer umgehen und wird seiner neuen Rolle des Herrn im Hause nicht gerecht und Mattia reizt diese Machtlosigkeit Pominos aus, indem er Romilda genauer anschaut. Im Gegensatz zu ihrem neuen Mann ist sie zu ihrer alten Schönheit zurückgekehrt.⁵⁰² Als Mattia Romilda einen Kuss auf die Wange gibt, wird Pomino schließlich doch noch laut, was Mattia mit einem Lachen quittiert.⁵⁰³ Mattias anfängliche Wut hat sich in neckendes Verhalten gewandelt und er verspottet den schwachen Pomino weiter, indem er über eine gemeinsame Zukunft ihrer Freundschaft Witze macht. Sowohl Pomino, als auch die Pescatore, reagieren verstimmt, nur Romilda erkennt Mattias Aussagen als Witz.⁵⁰⁴ Wenn es nach Pomino ginge, würde Mattia Miragno wieder verlassen, doch dies kommt für jenen nicht in Frage⁵⁰⁵, denn Mattias Ziel ist es, wieder unter den Lebenden zu weilen: „[...] non mi farò neppure riconoscer vivo ufficialmente, se proprio non mi costringono. Mi basta che tutti mi rivedano e mi risappiano vivo di fatto, per uscir da questa morte, che è morte vera, credetelo!“⁵⁰⁶. Noch einmal schwört Mattia, dass er seine Frau nicht zurückfordern wird und dass er die kleine Familie in Ruhe lassen wird.⁵⁰⁷ Sie unterhalten sich nun über das Grab, den Grabstein und darüber, dass Pominos Vater alle Kosten für die Beerdigung „Mattias“ übernommen hat.⁵⁰⁸ Darüber legen sich die Emotionen der vier und das Gespräch läuft den Rest der Nacht in zivilisierter Form weiter. Am Morgen sind sie „stanchi della veglia e delle forti emozioni provate“⁵⁰⁹ und Romilda bereitet ihnen einen Kaffee zu, dabei erinnert sie sich, dass Mattia seinen Kaffee ohne Zucker trinkt, ein Detail aus der Vergangenheit.⁵¹⁰ Dies weckt für einen kurzen Moment Mattias Eifersucht auf Pominos neues Leben als

⁵⁰¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 569.

⁵⁰² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 569 und 570.

⁵⁰³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 569.

⁵⁰⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 570-571.

⁵⁰⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 571-572.

⁵⁰⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 570.

⁵⁰⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 572.

⁵⁰⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 572-574.

⁵⁰⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 574.

⁵¹⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 574.

Ehemann und Vater, doch der Geruch und die Stärke des Kaffees helfen ihm dabei, dieses Gefühl zu überwinden.⁵¹¹ Zum Abschied schaut Romilda Mattia zwar nicht an, aber ihre Hand zittert und ersetzt so die Augen als Transportmittel für die Emotionen.⁵¹²

Wie bereits erwähnt hat dieses Streitgespräch Ähnlichkeiten mit einem Kammerspiel, die Figuren wechseln wie auf einer Bühne die Räume und die Konstellationen. Dabei entsteht der Eindruck von Unruhe, von welcher der erste Teil des Gesprächs auch verbal geprägt ist. Die Figuren streiten sich lautstark, da sie von ihren Emotionen dominiert werden und sie machen sich schwere Vorwürfe zur gemeinsamen Vergangenheit. Erst nach einer Zeit setzen sich Mattia und die anderen tatsächlich in Ruhe zusammen, es finden keine Raumwechsel mehr statt und auch auf inhaltlicher Ebene hat sich der Gesprächsfokus auf einen neutralen Informationsaustausch über die Geschehnisse der letzten beiden Jahre verschoben. An diesem Zusammentreffen lässt sich deutlich ablesen, dass es für Mattia unmöglich wäre, in sein altes Leben zurückzukehren, es ist eine Art Abschied von der Vergangenheit und auch ein Abschied von seiner Identität „Mattia Pascal“, nun bleibt für ihn nur noch der Zustand des *fu*.

4.7.2. Il *fu* Mattia Pascal

Als er die Wohnung von Romilda und Pomino verlässt, wird er von den Bewohnern seiner Geburtsstadt nicht erkannt, oder wie er es formuliert: „Nessuno mi riconosceva, perché nessuno pensava più a me. [...] Ah, che vuol dir morire! Nessuno, nessuno si ricordava più di me, come se non fossi mai esistito...“⁵¹³. Nachdem er zwei Mal durch das Dorf gelaufen ist, begibt er sich schließlich zu seinem alten Arbeitsplatz, der Bibliothek, und trifft dort auf Don Eligio Pellegrinotto, der ihn nach kurzem Zögern erkennt und der sich ehrlich freut, ihn wiederzusehen.⁵¹⁴ Sie gehen gemeinsam in das Städtchen zurück und so verbreitet sich die Nachricht über die Rückkehr Mattias schlussendlich doch noch.

Si sparse in un baleno la notizia, e tutti accorsero a vedermi e a tempestarmi di domande. Volevano sapere da me chi fosse allora colui che s'era annegato alla *Stia*, come se non mi avessero riconosciuto loro: tutti, a uno a uno. E dunque ero io, proprio io: donde tornavo? dall'altro mondo! che avevo fatto? il morto! Presi il partito di non rimuovermi da queste due risposte, e lasciar tutti stizziti nell'orgasmo della curiosità, che durò parecchi e parecchi giorni.⁵¹⁵

⁵¹¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 574.

⁵¹² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 575.

⁵¹³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 575.

⁵¹⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 576.

⁵¹⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 576.

Mattia ist für einige Tage im Fokus der Aufmerksamkeit, die er selber jedoch dämpft, indem er die vielen Fragen einsilbig und mit einem gewissen Rachege danken beantwortet, denn er gibt allen anderen die Schuld für seinen Zustand, da ihn damals alle als den Ertrunkenen im Mühlbach identifiziert haben. Auch sein Freund Lodoletta kann Mattia nicht dazu bewegen, im Rahmen seines Interviews von den Erlebnissen der vergangenen zwei Jahre zu berichten. Daher gibt es nur einen Artikel mit der schlichten Schlagzeile „Mattia Pascal è vivo!“⁵¹⁶. Batta Malagna zeigt sich nicht bei Mattia.

Die *histoire* springt schließlich in die Gegenwart oder die zu Beginn mit Zukunft benannte Gegenwart des „fu Mattia Pascal“ und man erfährt, wie sich sein neues Leben nun vollzieht. Mattia wohnt bei seiner Tante zia Scolastica, bei der er im Ansehen gestiegen ist. Die restliche Zeit verbringt er in der Bibliothek mit Don Eligio, der ihn davon überzeugt hat, seine Geschichte aufzuschreiben, wofür er sechs Monate gebraucht hat.⁵¹⁷ Schließlich endet der Roman mit dem Besuch Mattias am Grab des an seiner Stelle Ertrunkenen, letztendlich ist es jedoch sein Grab, oder zumindest das, was alle dafür gehalten haben.

Io vi ho portato la corona di fiori promessa e ogni tanto mi reco a vedermi morto e sepolto là. Qualche curioso mi segue da lontano; poi, al ritorno, s'accompagna con me, sorride, e – considerando la mia condizione – mi domanda: – Ma voi, insomma, si può sapere chi siete? Mi stringo nelle spalle, socchiudo gli occhi e gli rispondo: – Eh, caro mio ... Io sono il fu Mattia Pascal.⁵¹⁸

Mit diesem Besuch am Grab manifestiert sich sein Zustand als *fu* vollständig. Mattias Tode im Roman sind humoristische Tode, „guardate dall'esterno come puro accadimento, che rinvia all'estraneità del soggetto alla vita e dunque a una possibile finale regia della propria scomparsa“⁵¹⁹. Heinz Thoma spricht vom „Paradox des Lebend-Toten“⁵²⁰ und ergänzt, dass dies „eine von Pirandello präferierte Situation zur Beschreibung der modernen Existenz“⁵²¹ ist. Anders als Mattia Pascal, ist es Serafino Gubbio, der „deve agire come un manichino in modo freddo e distaccato, senza commuoversi né lasciar trasparire alcuna emozione, per

⁵¹⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 577.

⁵¹⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 577-578.

⁵¹⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 578.

⁵¹⁹ Angelini, Franca: „Note preliminari: da Pirandello a Sartre“. In: *Ariel*. Nr. 2, Anno I, Juli-Dezember 2011. S. 16.

⁵²⁰ Thoma, Heinz: „Die große Verstörung. Die Revolte des Subjekts gegen seine Vergesellschaftung und die Anfänge der Postmoderne. (Luigi Pirandello, Italo Svevo, Albert Camus, Jean Genet)“. In: Krauss, Henning [Hg.]: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 28. Jahrgang. Winter: Heidelberg 2004. S. 333.

⁵²¹ Thoma, Heinz: „Die große Verstörung. Die Revolte des Subjekts gegen seine Vergesellschaftung und die Anfänge der Postmoderne. (Luigi Pirandello, Italo Svevo, Albert Camus, Jean Genet)“. In: Krauss, Henning [Hg.]: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 28. Jahrgang. Winter: Heidelberg 2004. S. 333.

dare alle finzioni sceniche un'ingannevole e ibrida apparenza di realtà"⁵²², wie es bei Domenica Elisa Cicala heißt. Dieser *impassibilità* soll im folgenden Kapitel Rechnung getragen werden.

5. Quaderni di Serafino Gubbio operatore

Der Roman *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* erscheint vom 01.06.1915 bis 16.08.1915 als Fortsetzungsroman noch unter dem Titel *Si gira...* in der Zeitung *Nuova Antologia*.⁵²³ Im Jahr 1916 erscheint der Roman im Treves Verlag und 1925 wird er ein weiteres Mal verlegt, jetzt unter dem abgeänderten Titel *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.⁵²⁴ Der Roman ist in sieben *Quaderni* unterteilt, die wiederum aus mehreren Kapiteln bestehen.

Bereits der erste Satz des Romans macht deutlich, dass der Protagonist und titelgebende autodiegetische Erzähler Serafino Gubbio die Rolle eines Beobachters hat: „Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni“⁵²⁵. Dieses Beobachten hat jedoch nichts mit Voyeurismus zu tun, es geht Serafino dabei vielmehr um ein tieferes Verständnis für das menschliche Verhalten, er beobachtet, um zu sehen „se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno“⁵²⁶, denn er selber hat keine Gewissheit über sein Handeln. Sein wichtigstes Instrument für seine Beobachtungen sind dabei naturgemäß seine „occhi intenti e silenziosi“⁵²⁷ und sein Blick aus diesen löst bei seinen Mitmenschen eine negative Reaktion auf ihn aus: „Ma poi, se mi fermo a guardarli un po' addentro negli occhi [...] ecco che subito s'aombrano. Taluni anzi si smarriscono in una perplessità così inquieta, che se per poco io seguitassi a scrutarli, m'ingiurierebbero o m'aggredirebbero“⁵²⁸.

⁵²² Cicala, Domenica Elisa: „La maschera di Serafino Gubbio: protagonista e narratore tra impassibilità e mutismo“. In: Milioto, Stefano: *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916-2016)*. Lussografica: Agrigent 2016. S. 133.

⁵²³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 1031.; Ganeri, Margherita: *Pirandello romanziere*. Rubbettino: Catanzaro 2001. S. 151 ff.

⁵²⁴ Zur Titeländerung vgl. Guaragnella, Pasquale: „Arte del vedere nel primo dei „Quaderni di Serafino Gubbio operatore““. In: Klinkert, Thomas/ Rössner, Michael: *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*. Erich Schmidt: Berlin 2006. S. 104 f.; Cappello, Giovanni: *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità e strategia*. Mursia: Mailand 1986.; Scrivano, Riccardo: „Crisi dell'identità e crisi della comunicazione nei „Quaderni di 4. Gubbio operatore““. In: *Esperienze Letterarie* 1, 1995, hier S. 34 f.; Grignani, Maria Antonietta: „Il romanzo sul cinema“. In: Loretta, Enzo [Hg.]: *Il cinema e Pirandello*. Edizione Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigent 2003. S. 75 f.

⁵²⁵ Pirandello, Luigi: *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. In: Macchia, Giovanni [Hg.]: *Tutti i romanzi*. Bd. II. Mondadori: Mailand 2005. S. 519.

⁵²⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 519.

⁵²⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 519.

⁵²⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 519.

Seine Mitmenschen empfinden es als unangenehm, wenn sie Serafinos Blick trifft, er macht sie sogar aggressiv, denn er sieht, dass „[...] non è chiaro né certo neanche a voi neppure quel poco che vi viene a mano a mano determinato dalle consuetissime condizioni in cui vivete“⁵²⁹. Auch den anderen fehlt die Gewissheit über ihr Handeln, wenn es über die bekannte Alltagswelt hinausgeht, in der die Menschen leben. Serafinos Blick demaskiert die bürgerliche Sicherheit, er sieht darüber hinaus: „C’è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena appena quest’oltre baleni negli occhi d’un ozioso come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate“⁵³⁰. Er löst diese Reaktion bei seinen Mitmenschen aus, da er nicht nur blickt, sondern darüber hinaus auch spiegelt, denn er beobachtet das hektische Treiben der anderen und bleibt dabei selber ein Müßiggänger, der den anderen den Spiegel vorhält und sie dadurch in ihrem unreflektierten Tun bremst. Dabei ist er selber Teil dieser beobachteten Lebenswelt: „Conosco anch’io il congegno esterno, vorrei dir meccanico della vita che fragorosamente e vertiginosamente ci affaccenda senza requie“⁵³¹. Jedoch ist er jemand, der diese Lebensweise reflektiert:

[...] mi domando se veramente tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, che di giorno in giorno sempre più si complica e s’accelera non abbia ridotto l’umanità in tale stato di follia, che presto proromperà frenetica e sconvolgere e a distruggere tutto. Sarebbe forse, in fin de’ conti, tanto di guadagnato. Non per altro, badiamo: per fare una volta tanto punto e daccapo.⁵³²

Seine Schlussfolgerung, dass es zur Verbesserung der Situation zunächst zur Zerstörung des Bekannten und dann einen Neubeginn geben muss, mutet futuristisch an. Auch Marinetti fordert Zerstörung und Neubeginn in seinem futuristischen Manifest⁵³³, jedoch liegt für die Futuristen ein Gewinn in der Mechanisierung des Lebens, und dies wird bei Pirandello gerade kritisiert. Der Zustand, in dem sich die Menschen nach Serafinos Darstellung befinden, dem Zustand des Wahnsinns, wird wohl sinnvoller als Dekadenzerscheinung gelesen. Keiner nimmt sich die Zeit, sein Handeln zu reflektieren und Zustände der Erholung bringen den Menschen keine echte Ruhe:

Nessuno ha tempo o modo d’arrestarsi un momento a considerare, se quel che vede fare agli altri, quel che lui stesso fa, sia veramente ciò che sopra tutto gli convenga, ciò che gli possa

⁵²⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 519.

⁵³⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 519, kursiv im Original.

⁵³¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 519.

⁵³² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 520.

⁵³³ vgl. Marinetti, Filippo Tommaso: „Manifeste du Futurisme“. In: *Le Figaro* vom 20. Februar 1909.; vgl. Guaragnella, Pasquale: „Arte del vedere nel primo dei „Quaderni di Serafino Gubbio operatore““. In: Klinkert, Thomas/ Rössner, Michael: *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*. Erich Schmidt: Berlin 2006. S. 103 f.

dare quella certezza vera, nella quale solamente potrebbe trovar riposo. Il riposo che ci è dato dopo tanto fragore e tanta vertigine è gravato da tale stanchezza, intronato da tanto stordimento, che non ci è più possibile raccoglierci un minuto a pensare.⁵³⁴

Nach Serafino gibt es für die Menschen nur das Ziel, sich in ihrer Freizeit unterhalten zu lassen: “– Svaghiamoci! Sì. Più faticosi e complicati del lavoro troviamo gli svaghi che ci si offrono; sicché dal riposo non otteniamo altro che un accrescimento di stanchezza.”⁵³⁵ Dies führt dazu, dass keiner innehält, sondern sich jeder auch noch in seiner Freizeit der Alltagshektik unterwirft. Ganz aktuell würde man dieses Phänomen heute unter Freizeitstress fassen, vor allem das ständige Bedürfnis, heutzutage ständig erreichbar zu sein, erhöht den Stresspegel und mindert die Reflexionsfähigkeit des Menschen. Bei Pirandello geht es natürlich nicht um die uns heute zum Alltag gewordene vernetzte Welt mit ihren „smarten“ Geräten, sondern um die damals aufkommende Filmindustrie.⁵³⁶

5.1. Die Filmindustrie – Serafino Gubbio operatore

Serafino sieht diese Industrie als Nährer der ruhelosen Seelen der Menschen, die im Film Ablenkung suchen und das besondere an der Figur des Serafino ist, dass er selber ein Teil dieser Industrie ist. So wie er sich als Beobachter der hektischen Lebensweise seiner Zeit nicht entziehen kann, arbeitet er als Kameramann für die Unterhaltungsindustrie und verstärkt damit diese Hektik, die er so kritisch sieht. Er selbst beschreibt sich als *operatore*, obwohl er nichts bewirkt: „Sono operatore. Ma veramente, essere operatore, nel modo in cui vivo, non vuol mica dire operare. Io non opero nulla“⁵³⁷. Er sieht sich selbst als Arbeiter, der lediglich die Kurbel der Kamera dreht und so Filmmeter nach Anweisung des Regisseurs verbraucht. Serafinos Blick durch die Kamera dient ausschließlich dazu, diese korrekt auszurichten und dann die Szene aufzuzeichnen.⁵³⁸ Demnach ist es eine passive Aufgabe und durch seine Arbeit wird er zum zweifachen Beobachter, denn die Kamera dient ihm als künstliches Auge, was er dadurch sieht, bestimmt er jedoch nicht.⁵³⁹ Entsprechend dienen seine Beobachtungen beziehungsweise Aufzeichnungen als Kameramann nicht der Erkenntnis, sondern lediglich der Unterhaltung.

⁵³⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 520.

⁵³⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 520.

⁵³⁶ Zum Thema Film und Pirandello vgl. Cällari, Francesco: *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*. Marsilio: Venedig 1991.

⁵³⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 521.

⁵³⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 521.

⁵³⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 521.

Die Prekarität seines Berufes ist Serafino bewusst, wenn er auch auf Nachfrage eines Mannes, warum noch keiner eine Möglichkeit gefunden hat, die Kamera selbstständig laufen zu lassen, eine momentane Unentbehrlichkeit des Kameramanns sieht, da dieser die Geschwindigkeit der Kurbeldrehung an die Geschwindigkeit des Aufzuzeichnenden anpassen kann.⁵⁴⁰ Dieser namenlose Mann ähnelt in der Beschreibung Pirandello selbst, der sich hier als kritischer Zweifler in seinen eigenen Roman hineingeschrieben hat.⁵⁴¹ Auch wenn Serafino den Sinn seiner Existenz für das Bedienen der Kamera verteidigt, empfindet er die Frage des Mannes als boshaft. Er stimmt diesem zwar zu, dass es sicherlich eines Tages eine automatisch gesteuerte Kamera geben wird, welche die Hauptaufgabe des Kameramanns als neutraler Beobachter möglicherweise sogar professioneller ausführen wird, kontert jedoch mit einer wichtigen Gegenfrage: „Ma che cosa poi farà l'uomo quando tutte le macchinette gireranno da sé, questo, caro signore, resta ancora da vedere“⁵⁴². Wenn sich der Mensch den Sinn seiner Existenz mit der Mechanisierung der Welt selber nimmt, stellt er sein Dasein in Frage und entfremdet sich vom Leben. Als Kameramann ist für Serafino eine gewisse Entfremdung vom Geschehen Teil seines Berufs, denn seine Leidenschaftslosigkeit beziehungsweise Neutralität beim Blick durch die Kamera, machen ihn zu einem der Besten seines Fachs.⁵⁴³ Diese Neutralität kann er erst beim Schreiben überwinden: „Soddisfo, scrivendo, a un bisogno di sfogo, prepotente. Scarico la mia professionale impassibilità e mi vendico, anche; e con me vendico tanti, condannati come me a non esser altro, che *una mano che gira una manovella*“⁵⁴⁴. Es bietet sich ihm so die Möglichkeit, sich für sein Schicksal und dem seiner Leidensgenossen zu rächen und Partei gegen die Entfremdung des

⁵⁴⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 522.

⁵⁴¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 522. Vgl. De Michele, Fausto: „Serafino Gubbio, la vertigine, il fragore e l'effimero ovvero l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Luigi Pirandello e Walter Benjamin“. In: Lauro, Enzo [Hg.]: *Il cinema e Pirandello*. Edizione Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigento 2003. S. 295.; Guaragnella, Pasquale: „Arte del vedere nel primo dei „Quaderni di Serafino Gubbio operatore““. In: Klinkert, Thomas/ Rössner, Michael: *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*. Erich Schmidt: Berlin 2006. S. 102.

⁵⁴² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 522, kursiv im Original. Eine im Wortlaut sehr ähnliche Passage findet sich auch im Roman *Il fu Mattia Pascal*, wo es heißt: „„Oh perché gli uomini,“ domandavo a me stesso, smaniosamente, „si affannano così a rendere man mano più complicato il congegno della loro vita? Perché tutto questo stordimento di macchine? E che farà l'uomo quando le macchine faranno tutto? Si accorgerà allora che il così detto progresso non ha nulla a che fare con la felicità? Di tutte le invenzioni, con cui la scienza crede onestamente d'arricchire l'umanità (e la impoverisce, perché costano tanto care), che gioja in fondo proviamo noi, anche ammirandole?““ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 429.

⁵⁴³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 549. Zur impassibilità vgl. Ulrich, Leo: „Pirandello. Kunsttheorie und Maskensymbol“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 11, 1933, S. 94 – 129, hier S. 120 f.

⁵⁴⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 522-523, kursiv im Original.

Menschen von sich und der Welt durch die Maschinen zu ergreifen. Das Schreiben hat für Serafino Gubbio therapeutische Wirkung, da er die Tagebuchform für seine Gedanken wählt, worauf Fausto De Michele hinweist.⁵⁴⁵ Eine weitere Besonderheit in der Form sieht De Michele darin, dass „un romanzo nella forma di diario, permette di esprimere opinioni anche contrastanti senza l’assillo dell’argomentazione del saggio scientifico o dello sviluppo di una logica narrativa [...]“⁵⁴⁶. Franca Angelini ergänzt dazu, dass die Tagebuchform bei den Veristen als Vermittler von Objektivität galt, bei Pirandello „subisce un radicale capovolgimento di funzione perché serve a definire una poetica negativa del personaggio e dell’oggetto“⁵⁴⁷. Maria Antonietta Grignani weist darüberhinaus auf das vorherrschende Präsens als „il tempo guida dell’enunciazione diaristica“⁵⁴⁸ hin. Paolo Puppa fasst es schließlich wie folgt:

Per scrivere, occorre insomma staccarsi dal flusso vitale, dalla recita quotidiana, in qualche modo morire. Bisogna soprattutto tacere, perché la parola non può accompagnare l’esercizio appartato di colui che riversa il linguaggio nel silenzio della pagina, là dove a parlare, ad agitarsi sono altri, coi loro conflitti e le loro voglie mortificate.⁵⁴⁹

Dieser Zustand erinnert an Antoine Roquentin, den Protagonisten von Sartres Roman *La nausea*⁵⁵⁰, der sich zwischen dem Zustand des Lebens und dem des Schreibens entscheiden muss, denn „[D]ie Strukturen des Erzählens stehen im krassen Widerspruch zur unmittelbaren Erfahrung des Lebens, sie machen aus dem Leben eine Fratze, wenn wir es nach ihren Regeln zu führen versuchen“⁵⁵¹.

Serafino kritisiert weiter das industrielle Fortschreiten seiner Zeit, indem er auf den vorindustriellen Menschen Bezug nimmt und diesen als Dichter bezeichnet, der „deificava i suoi sentimenti e li adorava“⁵⁵², während der moderne Mensch seine Gefühle als unnötigen Ballast hinter sich gelassen hat und „divenuto saggio e industriale, s’è messo a fabbricar di

⁵⁴⁵ vgl. De Michele, Fausto: „Serafino Gubbio, la vertigine, il fragore e l’effimero ovvero l’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Luigi Pirandello e Walter Benjamin“. In: Lauletta, Enzo [Hg.]: *Il cinema e Pirandello*. Edizione Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigent 2003. S. 292.

⁵⁴⁶ De Michele (2003), S. 294.

⁵⁴⁷ Angelini, Franca: *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*. Marsilio: Venedig 1990. S. 9. Siehe dazu auch im selben Band S. 41-42.

⁵⁴⁸ Grignani, Maria Antonietta: „Il romanzo sul cinema“. In: Lauletta, Enzo [Hg.]: *Il cinema e Pirandello*. Edizione Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigent 2003. S. 81.

⁵⁴⁹ Puppo, Paolo: „Serafino Gubbio: tartarughe, cagnette, tigri, ovvero bocche che masticano e occhi accecati“. In: Angelini, Franca [Hg.]: *„Si gira“. Il romanzo cinematografico di Pirandello*. Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani: Agrigent 1987. S. 50.

⁵⁵⁰ Sartre, Jean-Paul: *La nausea*. In: Œuvres romanesques. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard: Paris 1981.

⁵⁵¹ Danto, Arthur C.: *Jean-Paul Sartre*. dtv: München 1977. S. 12.

⁵⁵² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 523.

ferro, d'acciajo le sue nuove divinità ed è diventato servo e schiavo di esse"⁵⁵³. Indem sich der Mensch mit den Maschinen vermeintliche Helfer erbaut hat, hat er sich von seinem Menschsein entfernt und sich somit vom Bediener zum Diener dieser Maschinen gemacht. Ganz im Stil des futuristischen Manifests scheint der folgende Ausruf: „Viva la Macchina che meccanizza la vita!“⁵⁵⁴ Im Gegensatz zu den Futuristen lässt sich hier jedoch keine Euphorie, sondern lediglich Ironie ablesen, eine Mechanisierung des Lebens ist nicht erstrebenswert. *Macchina* ist hier groß geschrieben wie ein Eigenname, denn die Maschinen haben ein Eigenleben entwickelt, sie ernähren sich von der Menschlichkeit.⁵⁵⁵ Mensch und Maschine haben ihre Rollen verkehrt:

È per forza il trionfo della stupidità, dopo tanto ingegno e tanto studio spesi per la creazione di questi mostri, che dovevano rimanere strumenti e sono divenuti invece, per forza, i nostri padroni. La macchina è fatta per agire, per muoversi, ha bisogno di ingojarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita.⁵⁵⁶

Gottgleich hat der Mensch die Maschinen erschaffen, jedoch wird er von ihnen dominiert, die Maschinen werden zu Beherrschern, zu Seelen- und zu Körperfressern und der seelenlose Stumpsinn, der ursprünglich Eigenschaft der Maschinen ist, wird zur neuen Daseinsform des Menschen. Ihre Seelen und ihr Leben bekommen die im Dienst der Maschinen stehenden Menschen zerstückelt und gleichgemacht zurück: „[...] in pezzetti e bocconcini, tutti d'uno stampo, stupidi e precisi“⁵⁵⁷. Damit erfolgt eine Gleichmachung der Leben und der Seelen der Menschen aus der wiederum der Verlust der Individualität des Einzelnen folgt.

Serafino Gubbio ist als Kameramann Teil dieser Mechanisierung und ebenfalls der Dominanz der Maschine unterworfen:

Servo la mia macchinetta, in quanto la giro perché possa mangiare. Ma l'anima, a me, non mi serve. Mi serve la mano; cioè serve alla macchina. L'anima in pasto, in pasto la vita, dovete dargliela voi signori, alla macchinetta ch'io giro. Mi diventerò a vedere, se permettete, il prodotto che ne verrà fuori. Un bel prodotto e un bel divertimento, ve lo dico io.⁵⁵⁸

Im Gegensatz zu seinen Mitmenschen muss Serafino zunächst nicht seine Seele, sondern nur seine Hand benutzen, um die Maschine zu füttern. Die Kamera frisst die Seelen der anderen, derjenigen, die vor ihr agieren und Serafino triumphiert weiterhin als Betrachter des

⁵⁵³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 523.

⁵⁵⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 523.

⁵⁵⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 523.

⁵⁵⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 523.

⁵⁵⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 523.

⁵⁵⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 524.

Ergebnisses seiner Arbeit, dem Unterhaltungsfilm, über seine Mitmenschen. Spurlos geht seine Arbeit jedoch auch an ihm nicht vorbei, denn sein Körper hat sich bereits der Maschine angepasst, so nehmen seine Augen und Ohren seine Umgebung unter dem Einfluss der Kameramechanik wahr, die er als „rapida tremula ticchettante riproduzione meccanica“⁵⁵⁹ beschreibt. Für ihn stellt diese Art der Wahrnehmung keine Belastung dar, er schildert sie als einen Zustand der sorglosen Leichtigkeit, es bleibt keine Zeit für negative Gefühle, denn diese bleiben im Verborgenen.⁵⁶⁰ Die Lichtmetaphorik, die er zur Beschreibung heranzieht, entspringt der Filmwelt und damit seiner Profession: „[...] balenìo continuo, uno sbarbàglio incessante: tutto guizza e scompare“⁵⁶¹.

Gestört wird diese äußere Leichtigkeit durch ein konstantes Hintergrundrauschen, das von den unterschiedlichsten Maschinen ausgeht, welche den Alltag der Menschen bestimmen. Dabei werden nicht nur solche angeführt, die zur Arbeitserleichterung dienen sollen, sondern auch Transportmittel, wie Straßenbahnen und Automobile, und Kommunikationsmittel, wie Telegraphenmaste. Diese erfüllen die Luft mit einem Summen, gleich dem einer Hummel, welches natürliche Geräusche, wie den Herzschlag der Menschen, übertönt und dabei „cupo, fosco, brusco“⁵⁶² ist. Im Gegensatz zur lichtdominierten Filmbegrifflichkeit, entsteht hier der Eindruck von Schwere und Bedrohung. Hinter diesen Geräuschen und der Rastlosigkeit steckt „un meccanismo, il quale pare lo insegue, stridendo precipitosamente“⁵⁶³. Das große Ganze wahrnehmen zu wollen, würde einen in den Wahnsinn treiben, daher gibt es nur die Möglichkeit „Cogliere, attimo per attimo, questo rapido passaggio d’aspetti e di casi, e via, fino al punto che il ronzio per ciascuno di noi non cesserà“⁵⁶⁴. Der Mensch kann sich gegen das ständige Hintergrundrauschen, das in der modernen Welt vorherrscht, nicht wehren, es ist eine Ruhelosigkeit, die jeden ansteckt und erst mit dem Tod für den Einzelnen endet.

⁵⁵⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 524.

⁵⁶⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 524.

⁵⁶¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 524.

⁵⁶² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 524.

⁵⁶³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 524.

⁵⁶⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 525.

5.2. Walter Benjamins *Kunstwerkaufsatz*

Die fortschreitende Mechanisierung der Welt durch den Menschen hat Walter Benjamin⁵⁶⁵ in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von 1936, kurz *Kunstwerkaufsatz*, wieder aufgegriffen und kommentiert. Ihm lag der Roman in der französischen Übersetzung vor und in seinem Aufsatz nimmt er direkten Bezug darauf⁵⁶⁶. Für Benjamin ist ein von Menschen erschaffenes Kunstwerk stets von anderen Menschen kopierbar gewesen.⁵⁶⁷ Das Besondere an der technischen Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks ist, dass sie selbst zu einer neuen Produktionsform für Kunst wird, Beispiele dafür sind die Photographie und der Film.⁵⁶⁸ Zu kritisieren ist an einem reproduzierten Kunstwerk mit technischen Mitteln der Verlust seiner Aura, damit meint Benjamin den kulturellen Kontext, dem dieses Kunstwerk entstammt.

Die Reproduktionstechnik [...] löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.⁵⁶⁹

Bei Pirandello heißt es, dass das Phantastische nur in der Kunst real werden kann und dass mechanisch produzierte Kunst das Phantastische abtötet, so kann man Pirandellos *fantastico* mit der Benjaminschen Aura gleichsetzen. Denn bei Pirandello ist der Film das Medium, welches die Abbildung der Wirklichkeit durch sich selbst als künstlich entlarvt und bei Benjamin trägt der Film als „machtvollster Agent“⁵⁷⁰ zur „Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe“⁵⁷¹ bei und zeigt so seine destruktive Seite.

Benjamin nimmt im neunten Kapitel seines Aufsatzes direkten Bezug auf Pirandello und den Roman, wenn er über die Schauspieler und deren Bedeutung spricht.⁵⁷² Er zitiert dazu eine Passage aus dem sechsten Kapitel des dritten Quaderno:

Qua [gli attori] si sentono come in esilio. In esilio, non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi. [...] Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di vôtamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce muovendosi, per

⁵⁶⁵ Zu Walter Benjamin vgl. Lindner, Burkhardt [Hg.]: *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Metzler: Stuttgart 2011.

⁵⁶⁶ vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Reclam: Stuttgart 2013. S. 84.

⁵⁶⁷ vgl. Benjamin (2013), S. 11.

⁵⁶⁸ vgl. Benjamin (2013), S. 12-13.

⁵⁶⁹ Benjamin (2013), S. 15-16.

⁵⁷⁰ Benjamin (2013), S. 16.

⁵⁷¹ Benjamin (2013), S. 16.

⁵⁷² vgl. Benjamin (2013), S. 30 ff.

diventare soltanto un'immagine muta, che trèmola per un momento su lo schermo e scompare in silenzio [...] Pensa la macchinetta alla rappresentazione davanti al pubblico, con le loro ombre; ed essi debbono contentarsi di rappresentare solo davanti a lei.⁵⁷³

An dieser Stelle des Romans berichtet Gubbio von der Antipathie, welche die Schauspieler gegen ihn hegen, die eigentlich seinem Arbeitsutensil, der Filmkamera, gilt. Diese und der damit produzierte Film machen es möglich, Unterhaltung für ein breites Publikum zu kreieren. Die Menschen strömen nun in die Kinosäle und nicht mehr in die Theater, was die Schauspieler wiederum dazu zwingt, verstärkt für die Filmindustrie zu arbeiten.⁵⁷⁴ Darüber hinaus gibt es noch einen weiteren Punkt, in welchem sich ihre Aversion gegen die Filmkamera richtet, der des fehlenden Kontaktes zum Publikum „da cui traevano il miglior compenso e la maggior soddisfazione: quella di vedere, di sentire dal palcoscenico, in un teatro, una moltitudine intenta e sospesa seguire la loro azione *viva*, commuoversi, fremere, ridere, accendersi, prorompere in applausi“⁵⁷⁵. Hieran schließt sich das von Benjamin gewählte Zitat an, denn nicht nur Kunst kann eine Aura haben, sondern auch Künstler, in diesem Fall Schauspieler. Durch das fehlende Publikum werden aus den Schauspielern Abbilder auf einer Leinwand und somit verlieren einerseits sie selbst und darüber hinaus auch ihre Rollen die Aura, nämlich abermals den kulturellen Kontext der Darstellung ihrer Kunst.⁵⁷⁶ An die Stelle der Aura tritt nach Benjamin der Starkult, abermals eine konstruierte Version der Realität, dieses Mal jedoch bezogen auf einen Schauspieler, der nicht nur als Rolle jemand anderes ist, sondern der auch als Mensch verzerrt wahrgenommen wird.⁵⁷⁷ Der Kultus als kulturelle Handlung wird verlagert und personenbezogen, jedoch ist dies sicherlich keine Besonderheit des Filmschauspielers allein, sondern bereits ein Merkmal des Theaterschauspielers, beim Film vergrößert sich allerdings tatsächlich das Publikum, somit auch der Bekanntheitsgrad des Schauspielers und schließlich der Starkult. Bei Pirandello wird dies deutlich von der Figur der Varia Nestoroff verkörpert, die neben Eigenschaften der *femme fatale* auch welche der Diva⁵⁷⁸ aufweist.

⁵⁷³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 585-586.

⁵⁷⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 585.

⁵⁷⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 585, kursiv im Original.

⁵⁷⁶ vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Reclam. S. 30-31.

⁵⁷⁷ vgl. Benjamin (2013), S. 34.

⁵⁷⁸ vgl. De Michele, Fausto: „Serafino Gubbio, la vertigine, il fragore e l'effimero ovvero l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Luigi Pirandello e Walter Benjamin“. In: Lauretta, Enzo [Hg.]: *Il cinema e Pirandello*. Edizione Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigento 2003. S. 297.; Zur Diva vgl.: Abruzzese, A.: „Diven, Stars und Helden. Überlegungen zu einer Theorie des Divismo“. In: *Zibaldone: Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart* 28, 1999. S. 7-14.; Bronfen, E.: „Marilyn: Diva und Sexikone der 50er Jahre“, in: Paul, Gerhard [Hg.]: *Das Jahrhundert der Bilder: 1949 bis heute 2*, Göttingen:

Den Kameramann vergleicht Benjamin mit einem Chirurgen, den Maler mit einem Magier, damit ist ein Naturheiler gemeint. Der Chirurg dringt in den Patienten ein, der Naturheiler bleibt dagegen an der Körperoberfläche wie der Maler, der während des Erschaffens eines Kunstwerks nicht in das Betrachtete eindringt. Der Kameramann kann diese Distanz nicht wahren, da er mit der Filmkamera arbeitet und so das darstellen muss, was die Situation ihm vorgibt.⁵⁷⁹ Letztlich liegt keine künstlerische Freiheit des Kameramanns vor, denn die Zusammensetzung des Endproduktes Film liegt vielmehr bei den Cuttern in Rücksprache mit dem Regisseur. Und so bezeichnet sich Gubbio selbst auch durchgängig als *operatore*, als Arbeiter, und nicht als Künstler. Seine wichtigste Eigenschaft als Kameramann ist die bereits erwähnte *impassibilità*, also seine Leidenschaftslosigkeit, die er auch auf sein Privatleben und seine Mitmenschen anwendet:

Sempre, nel giudicare gli altri, mi sono sforzato di superare il cerchio de' miei affetti, di cogliere nel frastuono della vita, fatto più di pianti che di risa, quante più note mi sia stato possibile fuori dell'accordo de' miei sentimenti. [...] Abbiamo tutti un falso concetto dell'unità individuale. Ogni unità è nelle relazioni degli elementi tra loro; il che significa che, variando anche minimamente le relazioni, varia per forza l'unità. [...] E noi stessi non possiamo mai sapere, quale realtà ci sia data dagli altri; chi siamo per questo e per quello.⁵⁸⁰

Er bemüht sich darum, ein emotionsloses und somit neutrales Bild von den Menschen zu gewinnen, denn er möchte vermeiden, dass ein Individuum unter seinem Blick in viele unterschiedliche zerfällt. Damit ist gemeint, dass die Wirkung auf andere und die Beurteilung dieser Wirkung durch andere kein einheitliches Bild hervorruft, da jeder für jeden ein anderer ist. Um aber jemanden vollständig und objektiv zu erfassen, muss man seine Emotionen in Bezug auf diese Person ausblenden. Von seinen Mitmenschen wird Gubbio in dieser Hinsicht enttäuscht, da diese eine Bemühung um Neutralität ihm gegenüber nicht aufbringen.⁵⁸¹ Trotz aller eigenen Anstrengungen behält auch Gubbio seine Leidenschaftslosigkeit nicht bei allen Menschen bei, so reagiert er beispielsweise auf Luisetta Cavalea bereits bei ihrem ersten Zusammentreffen emotional, da er sich zu ihr hingezogen fühlt.⁵⁸² Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Vandenhoeck & Ruprecht 2008. S. 114–121.; Bronfen, E.: „A Diva's War: Marlene Dietrich's glamorous female soldier“. In: *Tagung des Netzwerkes Vergleichende Literaturwissenschaften an Schwedischen Universitäten zum Thema „Autorschaft“*. Göteborg 2010.; Bronfen, E./Straumann, B. [Hg.]: *Die Diva: eine Geschichte der Bewunderung*, München: Schirmer Mosel 2002.

⁵⁷⁹ vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Reclam. S. 39-40.

⁵⁸⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 581-582.

⁵⁸¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 677.

⁵⁸² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 603-604.

5.3. Philosoph und Exzentriker – Simone Pau

Im dritten Kapitel des ersten *Quaderno* beginnt die eigentliche Geschichte Serafinos mit seiner Ankunft in Rom, die ein Jahr zurück liegt, entsprechend ist die *histoire* in der Rückschau erzählt. Es ist ein rauer Novemberabend und Serafino ist auf der Suche nach einer Unterkunft für die Nacht, als er Simone Pau wiedertrifft, einen alten Freund aus Sassari, „uomo di costumi singolarissimi e spregiudicati“⁵⁸³. Seine langen, grauen Haare sind ungekämmt und während er beim Rauchen den Mund öffnet, ähnelt er einer Maske der antiken Komödie. Seine Augen stehen im Kontrast zu seinem grobschlächtigen Gesicht: „Gli occhi sorcigni, furbi, vivi vivi, gli guizzavano intanto qua e là come presi in trappola nella faccia larga, rude, massiccia, da villano feroce e ingenuo“⁵⁸⁴. Sein exzentrisches Äußeres wird in seinem Verhalten und durch seine Aussagen gespiegelt und verstärkt. Auf den Bericht Serafinos zu den Hintergründen für seine Ankunft in Rom reagiert Simone Pau mit einer philosophischen Äußerung zum Thema Bewusstsein: „Che siamo noi? Siamo quello di cui a volta a volta ci accorgiamo“⁵⁸⁵. Serafino ist zunächst verwundert, wird sich dann aber klar, dass „Ho anch’io – inestirpabilmente radicata nel più profondo del mio essere – la stessa malattia dell’amico mio“⁵⁸⁶. Diese Krankheit, nach Erkenntnis zu streben und hinter die Masken der Menschen schauen zu wollen, ist also gleichermaßen Teil des Selbst von Pau und von Serafino, es schlägt sich jedoch in ihren jeweiligen Lebensentscheidungen auf unterschiedliche Art und Weise nieder. Bleibt Serafino passiver Beobachter, der auf Menschen reagiert, so ist Simone Pau vielmehr aktiver Redner, der mit Menschen agiert, dem dabei allerdings auch vieles entgeht, vor allem bei seiner Selbsteinschätzung. Serafino fasst es folgendermaßen:

Quanto al mio amico Simone Pau, il bello è questo: che crede d’essersi liberato d’ogni superfluo, riducendo al minimo tutti i suoi bisogni, privandosi di tutte le comodità e vivendo come un lumacone ignudo. E non s’accorge che, proprio all’opposto, egli, così riducendosi, s’è annegato tutto nel superfluo e più non vive d’altro.⁵⁸⁷

⁵⁸³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 525.

⁵⁸⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 525-526.

⁵⁸⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 526. Fausto De Michele vergleicht Simone Pau mit dem Philosophen Diogenes von Sinope. Vgl. De Michele, Fausto: „Serafino Gubbio, la vertigine, il fragore e l’effimero ovvero l’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Luigi Pirandello e Walter Benjamin“. In: Lauretta, Enzo [Hg.]: *Il cinema e Pirandello*. Edizione Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigento 2003. S. 295 und 304.

⁵⁸⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 526; Im Roman wird es *malattia* genannt, im *Umorismo* nennt Pirandello es *febbre*: vgl. Pirandello, Luigi: *L’Umorismo*. S. 941.

⁵⁸⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 528. Vgl. dazu den Brief Pirandellos an seine Schwester Lina vom 31.10.1886 in: Providenti, Elio [Hg.]: *Lettere giovanili da Palermo a Roma 1886-1889*. Bulzoni: Rom 1993. S. 148.

Das Konzept des *superfluo*⁵⁸⁸ ist für Serafino etwas menschengespezifisches, demnach besitzt der Mensch im Gegensatz zum Tier ein „zu viel“, welches dem Leben einen Selbstzweck abspricht. Die Tiere leben so, wie es ihnen ihre jeweilige Spezieszugehörigkeit vorgibt, wogegen es für den Menschen unmöglich ist, lediglich zu existieren, er strebt nach mehr, er fließt im Wortsinn über.⁵⁸⁹ Das führt dazu, dass der Mensch versucht, angetrieben durch das *superfluo*, die Welt an seine Bedürfnisse anzupassen und sich damit jedoch von der Natur entfernt. Dabei bleiben auch für den Menschen gewisse repetitive natürliche Handlungen unabdingbar, wie zum Beispiel die Nahrungsaufnahme, die für das Überleben erforderlich ist.⁵⁹⁰ Jedoch wandelt er darüber hinaus jede weitere Handlung ab, so dass es nicht zu Wiederholungen in den Abläufen kommt und merkt dabei nicht, dass dies nur Folgen des *superfluo* sind, die keinen Lebenssinn geben und sich schließlich als „illusioni o vanità“⁵⁹¹ herausstellen.⁵⁹² Die Überlegenheit des Menschen über das Tier ist damit ebenfalls eine Illusion, denn während sich der Mensch damit quält nach sinnstiftenden Erkenntnissen zu streben, für die es keine irdischen Lösungen gibt, lebt das Tier in dem ihm von der Natur vorgegebenen Rahmen. Der Mensch versucht seine Situation damit zu kompensieren, dass er die Lösung für sich im Überirdischen sucht und sich die Qualen und Mühen als Prüfung einer höheren Macht erklärt.⁵⁹³ Dies führt ihn zwar ebenfalls nicht zu einem befriedigenden Ergebnis, doch die Situation desjenigen, der sich alleine auf das Irdische konzentriert, ist noch schwerwiegender: „Tanto peggio poi l'uomo vi sta, quanto più vuole impiegare su la terra stessa in smaniose costruzioni e complicazioni il suo superfluo“⁵⁹⁴.

Simone Pau lebt und arbeitet in einem Armenhaus, wo er obdachlose Jugendliche unterrichtet und im Gegenzug erhält er freie Kost und Logis.⁵⁹⁵ Neben dem Unterricht verbringt er seine Zeit in Cafés und Bibliotheken, oder verfasst philosophische Artikel: „ogni tanto, stampa su qualche rassegna di filosofia uno studio che stordisce tutti per la bizzarra

⁵⁸⁸ Zum Konzept des *superfluo* vgl. Guaragnella, Pasquale: „Arte del vedere nel primo dei „Quaderni di Serafino Gubbio operatore““. In: Klinkert, Thomas/ Rössner, Michael: *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*. Erich Schmidt: Berlin 2006. S. 106 f.

⁵⁸⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 526.

⁵⁹⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 527.

⁵⁹¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 527.

⁵⁹² Fausto De Michele schreibt hierzu, dass der Mensch durch sein Leben im Überfluss ein Sklave desselben wird. Vgl. De Michele, Fausto: „Serafino Gubbio, la vertigine, il fragore e l'effimero ovvero l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Luigi Pirandello e Walter Benjamin“. In: Lauretta, Enzo [Hg.]: *Il cinema e Pirandello*. Edizione Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigento 2003. S. 295.

⁵⁹³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 527.

⁵⁹⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 527-528.

⁵⁹⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 531.

novità delle vedute, la stranezza delle argomentazioni e la copia della dottrina; e si rimpannuccia“⁵⁹⁶. Zunächst lässt er Serafino darüber jedoch im Ungewissen und lässt es so scheinen, als wäre die Unterkunft seine Alternative zur eigenen Obdachlosigkeit. Serafino reagiert wenig begeistert: „lo, dormire là?“⁵⁹⁷. Auch wenn er kaum Geld bei sich führt, hat Serafino im Gegensatz zu Pau ein gepflegtes Äußeres: „[...] ero vestito bene, coi guanti alle mani, le ghettoni ai piedi“⁵⁹⁸. Ungeachtet seiner Abneigung gegen den Ort, zeigt sich Serafino Pau gegenüber jedoch ungerührt, um ihm aus dem Konzept zu bringen.⁵⁹⁹ Dies gelingt ihm auch, so dass Pau schließlich seine Scharade beendet und sein Einzelzimmer Serafino als Schlafplatz anbietet.⁶⁰⁰ Statt das Angebot anzunehmen, entscheidet sich Serafino doch für eine Nacht im Gemeinschaftsschlafsaal und wird dafür belohnt, da er im Armenhaus auf seine späteren Arbeitgeber trifft.⁶⁰¹ Außerdem lernt Serafino dort einen Mann kennen, der im Roman namenlos bleibt und nur mit seinem Instrument, der Violine, in Verbindung gebracht wird und entsprechend „l’uomo dal violino“⁶⁰² genannt wird.

5.4. Kulturmensch und Inspiration – der Violinist

Von Violinisten sagt Serafino: „Tutte le considerazioni da me fatte in principio sulla mia sorte miserabile e su quella di tanti altri condannati come me a non esser altro che una mano che gira una manovella, hanno per punto di partenza quest’uomo“⁶⁰³. Das Schicksal des Violinisten hat Serafino demnach zu seinen Überlegungen über die Entfremdung des Menschen von sich selbst durch das Voranschreiten der industriellen Entwicklung bewegt, denn er selbst steht durch den Beruf des Kameramanns ebenfalls im Dienst einer Maschine.⁶⁰⁴ Darüberhinaus steht die Figur des Violinisten stellvertretend für die Vergangenheit, für den Menschen als kreativem Erschaffer von Kunst und Kultur.⁶⁰⁵

⁵⁹⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 532.

⁵⁹⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 529.

⁵⁹⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 529-530.

⁵⁹⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 532.

⁶⁰⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 532.

⁶⁰¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 532-533, kursiv im Original.

⁶⁰² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 538.

⁶⁰³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 536-537.

⁶⁰⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 537.

⁶⁰⁵ Fausto De Michele sieht im Violinisten ein Alter Ego Pirandellos. Vgl. De Michele, Fausto: „Serafino Gubbio, la vertigine, il fragore e l’effimero ovvero l’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Luigi Pirandello e Walter Benjamin“. In: Lauretta, Enzo [Hg.]: *Il cinema e Pirandello*. Edizione Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigento 2003. S. 300. Demgegenüber spricht Franca Angelini vom Violinisten als Alter Ego von Serafino Gubbio. vgl. Angelini, Franca: *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*. Marsilio: Venedig 1990. S. 42. Dem schließt sich Pasquale Guaragnella an. vgl. Guaragnella, Pasquale: „Arte del vedere

Da der Violinist nicht spricht, berichtet Simone Pau von dessen Leben.⁶⁰⁶ Er stammt ursprünglich aus Perugia, wo er die Buchdruckerei seines Vaters übernommen hat, die er jedoch nicht richtig führen konnte und entsprechend in die Armut abgerutscht ist. Daraufhin ist er nach Rom gekommen, um in den Gaststätten Violine zu spielen. Da dies alleine nicht seinen Lebensunterhalt und die Erhaltungskosten für die Violine decken konnte, hat er sich zusätzlich noch Arbeit in einer Druckerei gesucht. Dort wird er mit einer Monotype-Maschine konfrontiert, eine „[...] bestiaccia mostruosa, che mangia piombo e caca libri“⁶⁰⁷. Diese Arbeit belastet den Violinisten sehr, der sich in erster Linie als Mann der Kunst versteht: „Peggio d’un mozzo di stalla... Stare a guardia di quella bestiaccia nera, che fa tutto da sé, e che non vuol da lui altro servizio, che d’aver messo in bocca, di tanto in tanto, il suo cibo, quei pani di piombo!“⁶⁰⁸. Nach einer Woche beschließt er, diese monotone, unkreative Arbeit nicht weiter auszuüben und sucht nach einer Alternative, die es ihm erlaubt, seine Violine außerhalb der Gaststätten zu spielen, da er dort zu sehr dem Alkohol zuspricht. Auf eine Zeitungsanzeige eines Kinobetreibers hin, der einen Violinisten und einen Klarinettenisten sucht, um die Stummfilme mit Musik zu untermalen, wird er vorstellig, doch auch dort erwartet ihn wieder eine Maschine, „un pianoforte automatico, un cosiddetto piano-melodico“⁶⁰⁹. Das Vordringen der Maschinen in die Welt der schönen Künste und die Vorstellung, dieser Maschine dabei noch zu dienen, ist für den Violinisten nicht zu ertragen:

Un violino, nelle mani d’un uomo, accompagnare un rotolo di carta traforata introdotto nella pancia di quell’altra macchina lì! L’anima, che muove e guida le mani di quest’uomo, e che or s’abbandona nelle cavate dell’archetto, or freme nelle dita che premono le corde, costretta a seguire il registro di quello strumento automatico! Il mio amico diede in tali escandescenze, che dovettero accorrere le guardie, e fu tratto in arresto e condannato per oltraggio alla forza pubblica a quindici giorni di carcere. Ne è uscito, come lo vedi. Beve, e non suona più.⁶¹⁰

Sein Aufbegehren ist jedoch zwecklos, er ist nun komplett dem Alkohol verfallen und auch das Violinenspiel tröstet ihn nicht mehr. Entsprechend scheitert er an der modernen Gesellschaft, die sich auch ohne den Menschen weiterentwickelt. Am Beispiel des Violinisten lässt sich eine anti-humanistische Entwicklung des modernen Menschen ablesen. Hatte man im Humanismus danach gestrebt den Menschen vom *homo naturalis* über den Zustand des

nel primo dei „Quaderni di Serafino Gubbio operatore““. In: Klinkert, Thomas/ Rössner, Michael: *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*. Erich Schmidt: Berlin 2006. S. 112.

⁶⁰⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 534-536.

⁶⁰⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 535.

⁶⁰⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 535.

⁶⁰⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 536.

⁶¹⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 536.

homo civilis zum Ideal des *homo universale* zu führen, so finden wir im Roman eine Weiterentwicklung zum *homo meccanicus* beschrieben, der zwangsläufig zu einem *uomo vuoto* und *senza anima* werden muss. Man könnte demnach von einem *uomo impassibile* sprechen. Das humanistische Ideal wäre gescheitert, denn der Mensch würde aufgrund seiner mechanischen Errungenschaften sein volles Potential nicht mehr ausschöpfen, sondern in die Passivität verfallen. Der Violinist ist eine Figur, die sich eben gegen diese Entwicklung sperrt, aber auch er scheitert letztlich. Sein Verstummen ist im Grunde das der kulturellen Vergangenheit, die in der modernen Welt keine Stimme mehr hat.

Unmittelbar nach dem ersten Zusammentreffen Serafinos mit dem Violinisten, begegnet er seiner Zukunft in Form einer Filmcrew aus dem Hause Kosmograph.⁶¹¹ Die Mitarbeiter des Filmstudios stehen dabei nicht nur für Serafinos zukünftigen Werdegang als Kameramann, sondern auch für die fortschreitende technische Entwicklung des Menschen im Gegensatz zu dem Künstler, der aus sich selbst heraus erschafft, wie der Violinist. Sie sind Vertreter, des nach-humanistischen Menschen. Es handelt sich bei der Gruppe um „parecchi signori e qualche signora, tutti ben vestiti e sorridenti, con un’aria curiosa e nuova. Due di quei signori avevano in mano una macchinetta, che ora conosco bene, avvolta in una coperta nera, e sotto il braccio il treppiedi a gambe rientranti“⁶¹². Die Schauspieler und Arbeiter der Firma Kosmograph sind in das Armenhaus gekommen, um vermeintlich authentische Aufnahmen von dem Leben dort zu machen.⁶¹³ Doch letztlich befriedigt der Film ausschließlich die voyeuristischen Bedürfnisse des Publikums. Entsprechend ist Serafino im Rückblick auf diesen Moment abgestoßen: „rimasi ad assistere disgustato alla sconcia contaminazione di quella triste realtà, di cui avevo nella notte assaporato l’orrore, con la stupida finzione che il Polacco era venuto a iscenarvi“⁶¹⁴. An dieser Reaktion zeigt sich erneut, dass Serafino mehr ist, als ein einfacher Voyeurs.

Polacco, mit Vornamen Nicola beziehungsweise kurz Cocò, ist nicht nur der Regisseur, sondern auch ein alter Freund Serafinos aus Kindertagen.⁶¹⁵ In der Gruppe des Filmteams sticht Polacco heraus als „raggiante d’eleganza parigina e con un’aria e un’impostatura di condottiero invincibile“⁶¹⁶. Er und seine Mitarbeiter bilden ein sauberes und unbeschwertes

⁶¹¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 537.

⁶¹² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 537, kursiv im Original.

⁶¹³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 537.

⁶¹⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 538.

⁶¹⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 538.

⁶¹⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 538.

Gegenbild zu den schlaftrunkenen Obdachlosen in ihrer geliehenen Einheitskleidung des Heims: „irti e rabbuffati dal sonno nei lunghi cànici bianchi, con le pantofole di tela ai piedi“⁶¹⁷. Serafino beschreibt die Obdachlosen als „reclute della miseria, che non capivano più nei loro bianchi cànici dalla gioja d’un guadagno insperato“⁶¹⁸. Doch am Ende ist es Serafino, der aus dieser Begegnung mit Polacco einen Gewinn erzielt, denn sein Freund aus Kindertagen lädt ihn in die Produktionsfirma ein und vermittelt ihm schließlich die Anstellung als Kameramann. Der Verlauf seiner Zukunft liegt somit komplett in den Händen seiner Freunde, die er nacheinander und zufällig trifft. Ohne die Probe, auf die ihn Simone Pau durch die Übernachtung im Armenhaus stellt, wäre Serafino weder auf den Violinisten, noch auf Polacco gestoßen.⁶¹⁹ Seine Überlegungen hätten keinen Anfang genommen und seine *quaderni* wären so nicht geschrieben worden. Serafino wird von seiner *impassibilità*, die ihn als Kameramann so erfolgreich macht, auch in seinem Leben bestimmt.

5.4.1. Natur trifft auf Natürlichkeit – der Violinist und der Tiger

Über ein Jahr später begegnet Gubbio dem Violinisten auf dem Gelände der *Kosmograph*, der Filmfirma, bei der er mittlerweile als Kameramann arbeitet. Simone Pau kommt ihn dort ab und an besuchen und dieses Mal wird er vom „uomo dal violino“⁶²⁰ begleitet, der „lungo lungo, inarcocchiato e tenebroso [...] si fece avanti, come assorto, al solito, a guardarsi i peli spioventi delle foltissime sopracciglia aggrottate“⁶²¹. Der Violinist übt auf die Gruppe Schaulustiger aus Schauspielern und anderen Mitarbeitern der *Kosmograph* umgehend eine besondere Faszination aus, sie sind gleichermaßen angezogen und abgestoßen vom Erscheinungsbild des heruntergekommenen Mannes.⁶²² Simone Pau erzählt allen die Geschichte des Violinisten und den Grund für ihren Besuch bei der *Kosmograph*, denn Pau hat den alten Mann davon überzeugt, den Bann zu brechen und wieder Violine zu spielen, jedoch nicht für die Menschen, sondern für den Tiger.

Genauer gesagt handelt es sich um einen weiblichen Tiger, den die *Kosmograph* vom Zoo in Rom übernommen hat, da diese sich dort nicht eingefügt hat: „Tre, quattro volte minacciò di saltare il fosso, si provò anzi a saltarlo, per lanciarsi sui visitatori del Giardino, che stavano

⁶¹⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 533.

⁶¹⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 538.

⁶¹⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 537.

⁶²⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 590.

⁶²¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 590.

⁶²² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 590.

pacificamente ad ammirarla da lontano“⁶²³. Hier wird der Kontrast⁶²⁴ zwischen der wilden Bestie und dem friedlichen Menschen aufgebaut. Ein wildes Tier im Zoo *pacificamente* anzuschauen, beinhaltet, dass man es vorher seinem natürlichen Habitat entreißen musste, was keinen friedlichen Akt darstellt. Der Unterschied zwischen Tier und Mensch ist also reine Auslegungssache, oder wie Gubbio es nennt, *retorica*.⁶²⁵ Seiner Ansicht nach ist ein ungezähmtes Tier, das von Menschen gefangen und zur Schau gestellt wird, für eben diese nur eine „nozione vivente“⁶²⁶, ein lebendes Konzept von der Natur. Dadurch blendet der Mensch aus, dass er die Natur nicht beherrschen kann, denn sobald sich der Tiger natürlich verhält und Menschen als seine Beute ansieht, sich also nicht erwartungsgemäß verhält, wird er wieder aus der Welt der Menschen ausgeschlossen. Dabei ist es doch der Mensch gewesen, der das natürliche Leben des Tigers gewaltsam verändert hat und das Tier zu einer Existenz in Gefangenschaft gezwungen hat. Entsprechend ist der Tiger unschuldig und der Mensch schuldig, also ist alles eine Frage der Auslegung.

Gubbio führt diesen Gedanken weiter aus, wenn er sagt, dass der Tiger im Zoo scheinbar in einer natürlichen Umgebung gelebt hat und sich entsprechend verhalten hat, wohingegen er nun bei der *Kosmograph* in einem Käfig mit sichtbaren Gitterstäben gehalten wird und sich dort ruhig verhält, so als würde er sein Schicksal annehmen.⁶²⁷ Gubbio besucht die Tigerin jeden Tag an ihrem Käfig und sagt von ihr „Nessuna bestia m’ha palato come questa tigre“⁶²⁸. Es gab bei der *Kosmograph* bereits zahlreiche andere Wildtiere als unfreiwillige Teilnehmer in Spielfilmen, jedoch hat die Tigerin einen besonderen Einfluss auf Gubbio. Seine oben ausgeführten Gedanken zum Verhältnis zwischen Tieren und Menschen werden von ihr angeregt und weiter veranlassen ihn die Besuche bei der Tigerin dazu, über ihr spezielles Schicksal nachzudenken. Sie soll beim Dreh zum Film *La donna e la tigre* von einem gespielten Jäger erschossen werden. Hier macht Gubbio auf die zwei Gesichter der Filmwelt aufmerksam, denn wenn für die Menschen der Jäger ein Schauspieler ist, so ist der Tod der Tigerin dennoch real, denn ihr Ableben ist kein Spiel.⁶²⁹ Eine besondere Perversität stellt der Tod eines Lebewesens aus einem weiteren Grund dar, denn er geschieht hier zum Zweck

⁶²³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 575.

⁶²⁴ Einen weiteren Gegenspieler des Tigers sieht Rauhut in der Filmkamera, die als künstlicher Menschenfresser einen Gegensatz zu dem natürlichen Menschenfresser, also dem Tiger, bildet. Vgl. Rössner, Michael: *Pirandello Mythenstürzer. Fort vom Mythos. Mit Hilfe des Mythos. Hin zum Mythos*. Böhlau: Graz 1980. S. 205.

⁶²⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 575.

⁶²⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 575.

⁶²⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 575-576.

⁶²⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 574.

⁶²⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 576-577.

banaler Unterhaltung.⁶³⁰ Der Tigerin ist ihr kommendes Schicksal nicht bewusst, sie bleibt ein Teil der unbezähmbaren Natur und entfaltet aus diesem Grund auch eine besondere Wirkung auf ihre Betrachter:

[...] guardi di tra le sbarre della gabbia con codesti occhi spaventevoli, ove la pupilla a spicchio or si restringe or si dilata. Vedo quasi vaporare da tutto il tuo corpo, com'alito di bragia, la tua ferinità, e segnato nelle nere striature del tuo pelame l'impeto elastico degli slanci irrefrenabili. Chiunque t'osservi da vicino, gode della gabbia che t'imprigiona e che arrestra anche in lui l'istinto feroce, che la tua vista gli rimuove irresistibilmente nel sangue.⁶³¹

Die Wildheit des Tigers ist für jeden Betrachter offensichtlich, dabei ist das Tier unschuldig, was den vermeintlichen Akt der Tötung aus Selbstverteidigungsgründen in Gubbios Augen zu einem Mord macht, er benutzt sogar das Wort perfide: „La bella innocenza ingenua della tua ferocia rende qua nauseosa l'iniquità della nostra. Vogliamo difenderci da te, dopo averti portata qua, per nostro piacere, e ti teniamo in prigione: questa non è più la tua ferocia; quest'è ferocia perfida!“⁶³². Für Gubbio ist das Schicksal des Tigers demnach ungerecht und am Verhalten des Menschen gegenüber dem Tier zeigt sich, wie unkultiviert der vermeintlich fortschrittliche Mensch ist. Ihn stößt die Niederträchtigkeit des Menschen so sehr ab, dass er sich davor ekelt. Gubbio selbst hat zwar Verständnis für die Situation des Tigers, aber als Kameramann wird er dennoch die Tötungsszene filmen und seine Kamera mit den Bildern füttern. Aber er spricht sich von jeglicher Verantwortung am Tod des Tieres frei, da er nur als Diener der Kamera und vollständig *impassibile* agiert, eine Kamera, die andere erfunden haben und die er nur bedient.⁶³³

Diesem Tiger möchte nun der Violinist etwas vorspielen. Damit treffen die zwei Figuren des Romans aufeinander, die im Fall des Tigers für das Ungezähmte stehen und im Fall des Violinisten für den vorindustriellen Menschen, die Natur trifft demnach auf Natürlichkeit. Simone Pau verkündet den Plan des Violinisten, vor dem Tigerkäfig aufzuspielen, als Sensation. Seine Ankündigung gleicht der eines Zirkusdirektors, der die nächste Nummer anpreist.⁶³⁴ Dies führt dazu, dass sich eine Prozession von Schaulustigen, angeführt von Pau, der den Violinisten vor sich herschiebt, zum Tigerkäfig begibt, um dem Schauspiel

⁶³⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 577.

⁶³¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 577.

⁶³² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 577-578.

⁶³³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 578.

⁶³⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 591.

beizuwohnen.⁶³⁵ Wieder wird ein Gegensatz zwischen dem Verhalten der Menschen und dem des Tigers herausgestellt:

Al rumore, dai cantieri, dai magazzini, operaj, macchinisti, apparatori, accorsero in gran numero per assistere dietro di noi alla scena: una folla. La belva s'era ritratta d'un balzo in fondo gabbia; inarcata, a testa bassa, i denti digrignanti, le zampe artigliate, pronta all'assalto: terribile!⁶³⁶

Der Auflauf lockt noch weitere Schaulustige an, wogegen sich der Tiger versucht, unter Drohgebärden, in eine Käfigecke zurückzuziehen. Die Menschen suchen Zerstreuung, sie wollen unterhalten werden, demgegenüber steht das durch die Menschenmassen verängstigte Tier, welches sich seinem Instinkt gemäß verhält. Als der Violinist schließlich tatsächlich zu spielen beginnt, verändert sich die Atmosphäre. Die lärmende Menschenmenge verstummt und alle werden von der besonderen Wirkung der Musik tief bewegt:

[...] egli prese a sonare, dapprima un po' incerto, esitante, come se si sentisse ferire dal suono del suo strumento non più udito da gran tempo; poi, d'un tratto, vincendo l'incertezza, e forse i fremiti dolorosi, con alcuni strappi energici. Seguì a questi strappi come un affanno a mano a mano crescente, incalzante, di strane note aspre e sorde, un groviglio fitto, da cui ogni tanto una nota accennava ad allungarsi, come chi tenti di trarre un sospiro tra i singhiozzi. Alla fine questa nota si distese, si sviluppò, s'abbandonò, liberata all'affanno, in una linea melodica, limpida, dolcissima e intensa, vibrante d'infinito spasimo: e una profonda commozione allora invase noi tutti, che in Simone Pau si rigò di lagrime.⁶³⁷

Der Violinist findet während des Spiels immer mehr zu seinem Instrument zurück, welches er seit Jahren zum ersten Mal wieder erklingen lässt. Die tiefe Emotionalität, die dieser Moment daher für ihn beinhaltet, überträgt sich auch auf seine Zuhörer, so dass zunächst noch alle still bleiben, sobald das Spiel verklungen ist. Mit dem simplen Wort „Ecco...“⁶³⁸, seinem einzigen im gesamten Roman, löst der Violinist selber den Zauber, unter dem sein Publikum zu stehen scheint. Beim Publikum lösen sich die Emotionen und münden in offene Begeisterung: „Scoppiarono applausi fragorosi. Fu presto, portato in trionfo. Poi, condotto alla prossima trattoria, non ostanti le preghiere e le minacce di Simone Pau, beve e s'ubriacò“⁶³⁹. Daran, dass der Ausflug des Violinisten zur *Kosmograph* wieder in einer Kneipe sein Ende nimmt, zeigt, dass er aus seinem Leben nicht mehr ausbrechen kann. Sein letztes Spiel bekommt den Anschein eines sich Aufbäumens, bevor er schließlich wieder in die alten

⁶³⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 591.

⁶³⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 591.

⁶³⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 592.

⁶³⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 592.

⁶³⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 592.

Muster verfällt. Cocò Polacco ist der einzige Zuschauer, der verärgert zurückbleibt, denn er hat nicht dafür gesorgt, dass Gubbio die Szene filmt. Dies macht den Moment jedoch noch wertvoller, denn als Teil der alten Welt bleibt das Violinspiel ungefilmt und ist so für die Nachwelt verloren.⁶⁴⁰

5.4.2. Der Tod des Violinisten

Die dritte und letzte Begegnung Gubbios mit dem Violinisten ereignet sich am Totenbett des letzteren. Da Simone Pau längere Zeit nicht mehr bei Gubbio in der Kosmograph gewesen ist, beschließt er, seinen Freund im Obdachlosenasyll zu besuchen. Der Violinist liegt nach einem Schlaganfall im Sterben und um sein Bett herum sitzt eine kleine Gesellschaft, die über ihn wacht: „Ho trovato a veglia nella cameretta riservata al Pau nell’ospizio, lui Pau, il vecchietto suo collega pensionato dal governo pontificio e le tre maestre zitellone, amiche delle suore di carità“⁶⁴¹. Gubbio wird von Pau und dessen Kollegen signor Cesarino umgehend in einen philosophischen Diskurs verwickelt, den sie vordergründig zur Beruhigung des apathischen Violinisten führen. Cesarino lässt sich über die fortschreitende Beleuchtungstechnik aus, die innerhalb von sechzig Jahren vier Entwicklungsstufen durchgemacht hat, von Öl über Petroleum zu Gas und schließlich zu elektrischem Licht.⁶⁴² Cesarino behauptet, dass diese Entwicklung zu schnell von Statten gegangen sei und gibt zu bedenken, dass man mit dem Licht für das Draußen nicht automatisch auch das Innen erkennen könne.⁶⁴³ Die drei Damen kommentieren das Gesagte mit Mimik und Gesten, was der eigentlich tragischen Situation im Angesicht des Sterbenden eine humoristische Note gibt. Auch die herannahende Schwester, die im exakten Augenblick des Todes des Violinisten den Raum betritt und die geforderten rituellen Handlungen vollzieht, hat etwas humoristisches.⁶⁴⁴ Der Leser wird, trotz der Sinnlosigkeit des Lebens, zum Lachen gereizt, das sich jedoch sogleich im Mitleid mit dem Verstorbenen wieder auflösen muss. Pau und Gubbio verlassen umgehend den Raum, nachdem der alte Mann verstorben ist und Pau kommentiert den Tod, die Religion und den Sinn des Lebens. Er sagt, dass „la vita è tutta una

⁶⁴⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 592.

⁶⁴¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 608.

⁶⁴² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 609.

⁶⁴³ Ein ähnlicher Gedanke findet sich bei Mattia Pascal, wenn Anselmo Paleari gegenüber Mattia/Adriano argumentiert, dass der Mensch mit Hilfe des elektrischen Lichtes nur das Offensichtliche sieht. Vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. I. S. 443.

⁶⁴⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 612.

stupidaggine, sempre, perché non conclude mai e non può concludere“⁶⁴⁵. Dennoch empfindet Gubbio Trost durch Paus Worte, denn er empfindet sie als Philosophie und über diese sagt Gubbio folgendes:

La filosofia è come la religione: conforta sempre, anche quando è disperata, perché nasce dal bisogno di superare un tormento, e anche quando non lo superi, il pòrselo davanti, questo tormento, è già un sollievo per il fatto che, almeno per un poco, non ce lo sentiamo più dentro.⁶⁴⁶

Wenn man sich also mit den Problemen auseinandersetzt, die einen belasten, hat man zwar noch keine Lösung erarbeitet, aber man fühlt sich zumindest erleichtert, da es sich nicht mehr nur im Unterbewusstsein befindet, sondern man konfrontiert sich damit.

Besonders getröstet fühlt sich Gubbio von den Worten Paus zu seinem Beruf als Kameramann, mit dem er selber so hadert, den sein Freund aber als beneidenswert bezeichnet. Gubbio könnte seinem Beruf etwas abgewinnen, wenn er die Menschen so aufzeichnen dürfte, wie sie wirklich sind, um ihnen zu mehr Selbsterkenntnis zu verhelfen, denn diese zu erlangen und sich selbst so zu sehen, wie man wirklich ist, ist den meisten nicht möglich:

Come puoi saper tu, che le hai dentro, in qual maniera tutte queste cose si rappresentano fuori! Chi vive, quando vive, non si vede: vive ... Veder come si vive sarebbe uno spettacolo ben buffo! Ah se fosse destinata a questo solamente la mia professione! Al solo intento di presentare agli uomini il buffo spettacolo dei loro atti impensati, la vista immediata delle loro passioni, della loro vita così com'è. Di questa vita, senza requie, che non conclude.⁶⁴⁷

Als Kameramann könnte er das, was jedem von sich selber unbewusst ist, an die Oberfläche des Bewusstseins bringen und den Menschen dabei helfen, sich selber leben zu sehen. Dieses *vedersi vivere* ist ein Thema, das in allen drei Romanen vorkommt, besonders ausgeprägt jedoch in *Uno, nessuno e centomila*, wie noch zu zeigen sein wird.

5.5. Die *Kosmograph*

Serafino Gubbios Wirkbereich als Kameramann ist die Filmproduktionsfirma *Kosmograph*⁶⁴⁸.

Die Straße, die zu dieser führt, wird als stark befahren und naturfern beschrieben:

⁶⁴⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 613.

⁶⁴⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 614.

⁶⁴⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 614.

⁶⁴⁸ Auf die Bedeutung des Namens *Kosmograph* als „Weltschrift“, weist u.a. Maria Antonietta Grignani hin. Vgl. Grignani, Maria Antonietta: „Il romanzo sul cinema“. In: Laretta, Enzo [Hg.]: *Il cinema e Pirandello*. Edizione Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigent 2003. S. 75. Das Schreiben von Welten ist das fiktive Erschaffen dieser, bei der *Kosmograph* sind es Filmwelten, die geschaffen werden.

Affossata, polverosa, appena tracciata in principio, ha l'aria e la mala grazia di chi, aspettandosi di star tranquillo, si veda, al contrario, seccato di continuo. [...] automobili, carrozze, carri, biciclette, e tutto il giorno un trànsito ininterrotto d'attori, d'operatori, di macchinisti, d'operaj, di comparse, di fattorini, e frastuono di martelli, di seghe, di pialle, e polverone e puzzo di benzina.⁶⁴⁹

Es bietet sich eine Vorschau auf das, was den Besucher der Filmfirma erwartet, nämlich das Gegenteil eines geruhsamen und naturnahen Lebens. Auf dem Gelände der *Kosmograph* ist alles geprägt von Geschwindigkeit, lauten mechanischen Geräuschen und vielen Menschen, die unterschiedlichsten Aufgaben nachgehen. Die Geschwindigkeit wird bereits zu Beginn des dritten *Quaderno* thematisiert, welches mit einem Vergleich zwischen Pferdekutsche und Automobil beginnt. Es bietet sich also ein Kontrast zwischen natürlichen und mechanischen Pferdestärken, die für die Vergangenheit und den Fortschritt stehen. In der Kutsche sitzt Serafino, im Auto sitzen drei Schauspielerinnen der *Kosmograph*, denn diese stellt ihren Schauspielern das Auto zur freien Verfügung.⁶⁵⁰ Das Automobil zieht so schnell an der Kutsche vorbei, dass es so wirkt, als würde sich die Kutsche rückwärts bewegen, was einen humorvollen Eindruck macht.⁶⁵¹ Auch die drei Schauspielerinnen wirken fröhlich, ihre Kleidung flattert im Fahrtwind, sie winken der Kutsche zu und lachen.⁶⁵² Sie verhalten sich jedoch nicht so, weil sie tatsächlich jemanden grüßen wollen, sondern „perché l'automobile, il meccanismo le inebria e suscita in loro una così sfrenata vivacità“⁶⁵³. Die Erfindung der Maschinen bringt „sensazioni di leggiadra vertigine“⁶⁵⁴ mit sich, die nicht nur positiv zu lesen sind, da sie den Menschen von der Natur fortziehen, wie es bei dem Automobil der Fall ist. Die Schauspielerinnen erreichen das Gelände der *Kosmograph* zwar früher als Gubbio, doch ihnen ist es durch die Geschwindigkeit, mit der sie sich fortbewegen, nicht möglich, ihre Umgebung wahrzunehmen. Gubbio dagegen kann während der Kutschenfahrt die Schönheit der Natur erfassen:

Io, invece, ecco qua, posso consolarmi della lentezza ammirando a uno a uno, riposatamente, questi grandi platani verdi del viale, non strappati dalla vostra furia, ma ben piantati qua, che volgono a un soffio d'aria nell'oro del sole tra i bigi rami un fresco d'ombra violacea: giganti della strada, in fila, tanti, aprono e reggono con poderose braccia le immense corone palpitanti al cielo.⁶⁵⁵

⁶⁴⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 567-568.

⁶⁵⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 566.

⁶⁵¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 566.

⁶⁵² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 566.

⁶⁵³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 566.

⁶⁵⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 566.

⁶⁵⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 567.

Im Gegensatz dazu hat das Automobil eine „nuvola alida, nauseante, di fumo e di polvere“⁶⁵⁶ hinterlassen und die Fahrgäste sehen „tutto il viale assaettarsi avanti in uno striscio lungo confuso violento vertiginoso“⁶⁵⁷. Sowohl die Kutsche, als auch das Pferd, werden mit dem Adjektiv *povero* beschrieben, außerdem wird durch die Suffixe –ella und –uccio der Diminutiv gebildet und der Eindruck von Einfachheit verstärkt. Die Kutsche ist ein Auslaufmodell aus einer anderen Zeit der Fortbewegung und das alte, ausgezehrt Pferd wird von den modernen Fahrzeugen überholt.⁶⁵⁸ Dabei kann es sich dem Sog der Geschwindigkeit nicht entziehen und lässt sich davon antreiben, jedoch wird es davon nur noch mehr ausgezehrt.⁶⁵⁹ Eine Zukunft für Kutsche und Pferd kann es nicht geben, sie fallen bereits jetzt aus der Zeit und werden bald vollständig ersetzt sein.

Die Filmfirma *Kosmograph* selber besteht aus einer Ansammlung unterschiedlichster Gebäude, die von dem höchsten überragt werden, welches den Namen des Filmstudios in Großbuchstaben zeigt. Des Weiteren gibt es noch eine Gaststätte im Stil einer ländlichen Trattoria, die als Versammlungsort für die Schauspieler und anderen Mitarbeiter in den Drehpausen dient.⁶⁶⁰ Der restliche Gebäudekomplex mutet industriell an, die Abteilungen *Reparto Fotografico o del Positivo* und *Reparto Artistico o del Negativo* bilden den Bereich hinter den Kulissen und haben nichts mehr mit der inszenierten Oberfläche des Filmdrehs zu tun.⁶⁶¹ Vielmehr haben hier die Maschinen die Vorherrschaft und die Menschen dienen ihnen.

Qua si compie misteriosamente l'opera delle macchine. [...] cupe lanterne rosse, che alluciano sinistramente d'una lieve tinta sanguigna le enormi bacinelle preparate per il bagno. [...] Siamo come in un ventre, nel quale si stia sviluppando e formando una mostruosa gestazione meccanica. E quante mani nell'ombra vi lavorano! C'è qui un intero esercito d'uomini e di donne [...] Mani, non vedo altro che mani, in queste camere oscure; mani affaccendate su le bacinelle; mani, cui il tetro luore delle lanterne rosse dà un'apparenza spettrale.⁶⁶²

Die Darstellung der Arbeit hinter den Kulissen wirkt dystopisch, das Innere des Gebäudes scheint lebendig und das Licht ist düster und blutrot.⁶⁶³ Die Maschinen atmen chemische

⁶⁵⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 566.

⁶⁵⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 567.

⁶⁵⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 567.

⁶⁵⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 567.

⁶⁶⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 568.

⁶⁶¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 571.

⁶⁶² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 571-572.

⁶⁶³ Franca Angelini bemerkt zu dieser Passage: „Lo stesso basso fondo, la stessa lanterna rossa, lo stesso bagno, nell'ospizio riservato agli uomini, alla *Kosmograph* è destinato allo sviluppo delle pellicole. Non credo sia improprio spingere l'analogia fino in fondo: il reparto del negativo equivale all'ospizio di mendicizia come il

Dünste aus, die Gubbio umgehend sein *superfluo*, seine Menschlichkeit, entziehen.⁶⁶⁴ Man bekommt den Eindruck, dass eine Szene aus einem Film beschrieben wird, die dem Endzeitfilm entstammt, einem Subgenre des Science-Fiction-Films, welches sich eigentlich erst in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte. Von den Menschen, die in diesem Halbdunkeln arbeiten, lassen sich nur die Hände erkennen, individuelle Merkmale verschwinden. Diese Hände werden, so wie Gubbios eigene ebenfalls, zu Bestandteilen der Maschinen, die Menschen dahinter werden absorbiert.⁶⁶⁵

E a poco a poco m'invade tutto l'orrore della necessità che mi s'impone, di diventare anch'io una mano e nient'altro. Vado dal magazziniere a provvedermi di pellicola vergine, e preparo per il pasto la mia macchinetta. Assumo subito, con essa in mano, la mia maschera d'impassibilità. Anzi, ecco: non sono più. Cammina *lei*, adesso, con le mie gambe. Da capo a piedi, son cosa sua: faccio parte del suo congegno. La mia testa è qua, nella macchinetta, e me la porto in mano.⁶⁶⁶

Gubbio wird Teil der Maschine, also der Kamera, die als lebender Organismus beschrieben wird, der gefüttert werden muss. Sobald er mit der Maschine in Kontakt kommt, trägt er die Maske der *impassibilità*, die es ihm erlaubt, tatsächlich eins zu werden mit der Kamera und völlig frei von jeglicher emotionaler Regung die entsprechende Szene zu filmen.

Außerhalb des Gebäudes herrscht eine völlig andere Stimmung. Es ist hell und belebt, die Menschen gehen ihrem Handwerk nach, von einer Dominanz durch Maschinen ist nichts zu spüren.⁶⁶⁷ Es kommt hier vielmehr der kapitalistische Aspekt der Filmindustrie zur Sprache, wenn es heißt:

[...] quello scorrer facile dell'opera nella sicurezza che non ci saranno intoppi e che ogni difficoltà, per la gran copia dei mezzi, sarà agevolmente superata; una febbre anzi di porsi, quasi per sfida, le difficoltà più strane e insolite, senza badare a spese, con la certezza che il danaro, speso adesso senza contarlo, ritornerà tra poco centuplicato.⁶⁶⁸

Demnach herrscht kein Mangel an Finanzierungsmöglichkeiten und den Szenenbildnern ist kein Limit gesetzt, denn die Filme werden das Vielfache ihrer Produktionskosten wieder einspielen. Dabei ist das Dargestellte kein einfaches Spiel zur Unterhaltung, wie es Kinder spielen, die sich dabei in ihrer eigenen Phantasiewelt befinden, in einer „realtà meravigliosa“⁶⁶⁹. Die Darstellung der Realität im Film ist vielmehr ein Betrügen, ein „ibrido

basso fondo dell'anima all' "oltre" che il cinema rivela". Angelini, Franca: *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*. Marsilio: Venedig 1990. S. 44.

⁶⁶⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 572.

⁶⁶⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 572.

⁶⁶⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 572, kursiv im Original.

⁶⁶⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 572-573.

⁶⁶⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 572.

⁶⁶⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 573.

giuoco“⁶⁷⁰. Die Wahl des Begriffes hybrid wird folgendermaßen begründet: „Ibrido, perché in esso la stupidità della finzione tanto più si scopre e avventa, in quanto si vede attuata appunto col mezzo che meno si presta all’inganno: la riproduzione fotografica.“⁶⁷¹ Das Adjektiv *fotografico* kann man auch mit wirklichkeitsgetreu übersetzen und genau dieser Aspekt liegt der Aufnahme der Realität durch eine Filmkamera zugrunde, das Speichern und die Wiedergabe der Wirklichkeit. Demnach ist die inszenierte Wirklichkeit ein Betrug an der eigentlichen Wahrnehmung, denn die Maschine stellt die Fiktion und das Filmedrehen als ein hybrides Spiel bloß: „Apparatori, macchinisti, attori si dànno tutti l’aria d’ingannare la macchina, che darà apparenza di realtà a tutte le loro finzioni“⁶⁷². Die folgende Passage fasst es noch einmal zusammen und lässt erneut an Benjamin denken:

Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell’arte, e che quella realtà, che può dargli una macchina, lo uccide, per il solo fatto che gli è data da una macchina, cioè con un mezzo che ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e presenta come reale.⁶⁷³

5.6. Diva und *femme fatale* – Varia Nestoroff

Eine Figur, die um die Wirkung der Kamera weiß, ist Varia Nestoroff. Sie ist die *prima attrice* der Kosmograph und eine Filmdiva:

Quei capelli d’uno strano color fulvo, quasi cupreo, il modo di vestire, sobrio, quasi rigido, non erano suoi. Ma l’incenso dell’esile elegantissima persona, con un che di felino nella mossa dei fianchi; il capo alto, un po’inclinato da una parte, e quel sorriso dolcissimo su le labbra fresche come due foglie di rosa, appena qualcuno le rivolgeva la parola; quegli occhi stranamente aperti, glauchi, fissi e vani a un tempo, e freddi nell’ombra delle lunghissime ciglia, erano suoi, ben suoi, con quella sicurezza tutta sua, che ciascuno, qualunque cosa ella fosse per dire o per chiedere, le avrebbe risposto di sì.⁶⁷⁴

Schon das äußere Erscheinungsbild lässt darauf schließen, dass Varia Nestoroff eine *femme fatale* ist.⁶⁷⁵ Ihre roten Haare, die katzenartigen Bewegungen, ihr Lächeln und der Blick ihrer

⁶⁷⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 573.

⁶⁷¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 573.

⁶⁷² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 574.

⁶⁷³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 573.

⁶⁷⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 539.

⁶⁷⁵ vgl. dazu: Rössner, Michael: *Pirandello Mythenstürzer. Fort vom Mythos. Mit Hilfe des Mythos. Hin zum Mythos*. Böhlau: Graz 1980. S. 149, 201 und 281.; Zum Begriff der *femme fatale* vgl.: Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel: die schwarze Romantik*. Dt. Taschenbuch: München 1988.; Schickedanz, Hans-Joachim: *Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert*. Harenberg: Dortmund 1983.; Stein, Gerd [Hg.]: *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*. Band 3. Fischer: Frankfurt am Main 1985.; Daemmrich, Horst/ Daemmrich, Ingrid: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Francke: Tübingen ²1995. *Femme Fatale (Verführerin)*, S. 150-154.; Bronfen, Elisabeth: „Femme Fatale – Negotiations of Tragic Desire“. In: *New Literary History*. Volume 35. Virginia 2005. S. 103-116.; Zu den Frauenfiguren im Roman vgl. Martinelli, Luciana: „La figura femminile in Pirandello. Una rilettura dei

Augen lassen sie gleichermaßen unwirklich schön und selbstbewusst wirken, so dass es keiner wagt, ihr zu widersprechen. Sie ruft nach Polacco und dieser leistet ihr umgehend Folge, woraus Serafino schließt, dass ihr Einfluss als „prima attrice“⁶⁷⁶ der Kosmograph groß sein muss.⁶⁷⁷ Noch deutlicher wird ihre zerstörende Natur durch Serafinos Erinnerungen an eine Vergangenheit, die erst im weiteren Verlauf der *histoire* erläutert werden, hier aber schon erahnen lassen, dass etwas einschneidendes geschehen sein muss:

Mi balenarono in mente Capri, la Colonia russa, Napoli, tanti rumorosi convegni di giovani artisti, pittori, scultori, in strani ridotti eccentrici, pieni di sole e di colore, e una casa, una dolce casa di campagna, presso Sorrento, dove quella donna aveva portato lo scompiglio e la morte.⁶⁷⁸

Auch Serafino erliegt indirekt ihrem Einfluss, denn Polacco lädt ihn zu sich in die Kosmograph ein, um ihm die Geschichte der Nestoroff zu erzählen und Serafino kann sich seiner Neugier nicht erwehren: „Alcuni giorni dopo mi recai alla *Kosmograph*, non per altro, per conoscere il seguito della storia, purtroppo a me nota, di quella donna.“⁶⁷⁹

Giorgio und sie lernen sich auf Capri kennen, wo er als Maler Inspiration sucht.⁶⁸⁰ Giorgio Mirelli lebt ein enthaltsames Leben⁶⁸¹ und ist sich selbst genug:

Molto contento di sé, della sua arte, de' suoi studii di paese, dovette essere in quei giorni a Capri, Giorgio Mirelli. Veramente [...] il suo stato d'animo abituale era il rapimento e la meraviglia [...] Per lui i sentimenti dovevano esser colori, e forse, preso tutto dalla sua arte, non aveva più altro sentimento, che dei colori.⁶⁸²

Im Gegensatz dazu stehen die Erlebnisse Varia Nestoroffs auf Capri, die „era assai malvista e trattata con molta diffidenza dalla piccola colonia russa, che da parecchi anni ha preso stanza in quell'isola“⁶⁸³. Sie wird von einigen sogar verdächtigt, eine Spionin zu sein, da sie sich als die Witwe eines politisch verbannten Russen namens Nicola Nestoroff ausgibt.⁶⁸⁴ Auf die Verdächtigungen folgen Nachforschungen, demnach Varia aus ärmsten Verhältnissen und einem der berüchtigtsten Viertel aus St. Petersburg stammen soll und nach der Heirat von ihrem Mann ausgenutzt wurde, in Cafés aufzutreten, um seine finanzielle Schulden zu

Quaderni di Serafino Gubbio operatore. In: Martinelli, Luciana [Hg.]: *Uno nessuno rimozione e fissazione in Pirandello.* Japadre: Rom 1992.

⁶⁷⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi.* Mondadori. Bd. II. S. 540.

⁶⁷⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi.* Mondadori. Bd. II. S. 539-540.

⁶⁷⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi.* Mondadori. Bd. II. S. 539.

⁶⁷⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi.* Mondadori. Bd. II. S. 540.

⁶⁸⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi.* Mondadori. Bd. II. S. 551.

⁶⁸¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi.* Mondadori. Bd. II. S. 562.

⁶⁸² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi.* Mondadori. Bd. II. S. 561.

⁶⁸³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi.* Mondadori. Bd. II. S. 560.

⁶⁸⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi.* Mondadori. Bd. II. S. 560.

tilgen.⁶⁸⁵ Um der Bestrafung durch die Polizei zu entgehen, hätte er schließlich nach Berlin fliehen müssen. Diese Mutmaßungen der russischen Community werden berichtet wie ein Auszug aus einer Klatschzeitung der Boulevardpresse. Es wird das Bild des gefallen Mädchens gezeichnet, das zunächst scheinbar von einem reichen und älteren Mann errettet wird, dann jedoch von ebendiesem Retter ausgenutzt wird. Aus der Situation befreien kann sich die junge Frau nur mit Hilfe der Polizei, die den Mann zwingt, das Land zu verlassen. Es ist die Geschichte einer schwachen Frau, die auf die Hilfe anderer angewiesen ist, um ihrer jeweiligen Misere zu entkommen.

Ganz anders stellt sich das dar, wenn die Nestoroff selber ihre Geschichte erzählt. Demnach wäre sie freiwillig in kleinen Theatern als Schauspielerin aufgetreten, zum einen, um den Lebensstandard zu erhöhen, aber auch um ihre Leidenschaft auszuleben und das alles ohne das Einverständnis ihres Ehemannes.⁶⁸⁶ Nach seiner Flucht aus Russland, sei sie ihm nach Berlin gefolgt und „sapendolo infermo e bisognoso di cure, impietosa, lo aveva raggiunto colà e assistito fino alla morte“⁶⁸⁷. In dieser zweiten Version der Geschichte, der Version *Varia* Nestoroffs, ist sie die liebende Ehefrau, die ihrem Mann sogar in die Verbannung folgt und die ihn dann noch bis zu seinem Ende pflegt. Was nach seinem Tod passiert ist, darüber schweigt sie sich aus: „Che cosa abbia poi fatto a Berlino, da vedova, e quindi a Parigi e a Vienna, di cui spesso parla, dimostrando di conoscere a fondo la vita e i costumi, né ella dice, né alcuno certo s'arrischia a domandarla“.⁶⁸⁸ Ihre Vergangenheit bleibt demnach größtenteils legendenhaft verklärt, der Mythos, der sich um sie rankt, gehört zu ihrer Charakterisierung als *Diva* und *femme fatale* als wichtiges Merkmal dazu.

5.6.1. Die Nestoroff und die Männer

Serafino war Nachhilfelehrer für Giorgio Mirelli, der nach dem Tod seiner Eltern mit seiner Schwester Lidia, genannt Ducella, von den Großeltern Carlo und Rosa in deren Landhaus großgezogen wurde. Mit der Figur der Nestoroff dringt das moderne Leben in die vergessene Welt des kleinen Hauses in Sorrent ein. Für Giorgio Mirelli ist die Nestoroff anfangs Muße, er begehrt ihren Körper, aber nur, um ihn zu malen, entsprechend ist ihre Beziehung zunächst eine platonische Freundschaft.⁶⁸⁹ Er verehrt sie in der Welt der Kunst, eine Welt, aus der sie

⁶⁸⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 560.

⁶⁸⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 560.

⁶⁸⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 560.

⁶⁸⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 560-561.

⁶⁸⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 561-562.

ausgeschlossen bleibt. Dazu kommt weiter, dass es für Varia Nestoroff irritierend ist, von einem Mann nicht körperlich begehrt zu werden, oder anders gesagt „Un angelo per una donna è sempre più irritante d’una bestia“⁶⁹⁰, und so drängt sie sich zwischen Giorgio und seine Kunst. Sie bringt ihn dazu, ihren Körper nicht mehr nur als Inspiration für seine Malerei zu sehen, sondern als Sexualobjekt und entzieht sich ihm dann aus Rache.⁶⁹¹ Sich an den Männern zu rächen, ist eine für sie typische Verhaltensweise, denn „Nemici per lei diventavano tutti gli uomini, a cui ella s’accosta, perché la aiutino ad arrestare ciò che di lei le sfugge: lei stessa, sì, ma quale vive e soffre, per così dire, *di là da se stessa*“⁶⁹². Ihren Feinden, den Männern, begegnet sie mit kalter Wut: “Una rabbia fredda, più fredda d’una lama, è veramente l’arma di questa donna contro tutti i suoi nemici“.⁶⁹³ Die Männer sind nicht in der Lage, ihr Bedürfnis nach Selbsterkenntnis zu verstehen und ihr dazu zu verhelfen, sondern nehmen nur ihren Körper wahr, der als „corpo elegantissimo“⁶⁹⁴ beschrieben wird, entsprechend hat sie ihre Form der Rache gewählt:

E allora ella li punisce con fredda rabbia, là dove s’appuntano le loro brame; ed esaspera prima queste brame con la più perfida arte, perché più grande sia poi la sua vendetta. Si vendica, facendo getto, improvvisamente e freddamente, del suo corpo a chi meno essi si aspetterebbero: così, là, per mostrar loro in quanto dispregio tenga ciò che essi sopra tutto pregiano di lei.⁶⁹⁵

Doch auch diese Rache wird von den Männern nicht als solche verstanden, da sich diese ihre häufigen Partnerwechsel damit erklären, dass sie sich von dem einen Partner eingeengt fühlt und dann zum nächsten geht, der sie anzieht, weil dieser gleichermaßen *canagliesco* ist wie sie.⁶⁹⁶ An dieser Textpassage lässt sich der verletzte Stolz der Ausgetauschten ablesen und die damit einhergehende Herabwürdigung der Frau als niederträchtig. Es zeigt, dass die *femme fatale* in ihrem Handeln nicht als sexuell selbstbestimmte Frau wahrgenommen wird, sondern dass ihr Verhalten gegenüber den Männern als männlichkeitsbedrohend aufgefasst wird. Der nächste Textabschnitt verstärkt diesen Eindruck noch, da hier zu bedenken gegeben wird, wie sich die Partnerwechsel aus der Sicht der Nestoroff darstellen könnten. Die fehlende Hilfe der Männer treibt sie demnach erst in die Arme derjenigen, die sie nicht

⁶⁹⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 562.

⁶⁹¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 562.

⁶⁹² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 558, kursiv im Original.

⁶⁹³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 557.

⁶⁹⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 558.

⁶⁹⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 558.

⁶⁹⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 558.

gut behandeln⁶⁹⁷ und von diesen hat es viele gegeben: „Il caso di vedere gli uomini ridursi peggio d’una bestia, è dovuto accadere molto di frequente a Varia Nestoroff“⁶⁹⁸. Somit wird auch Kritik an den Männern geübt, die sie durch ihr eigenes Unvermögen einer Frau gerecht zu werden immer wieder in die Rolle der *femme fatale* drängen.

In diesem Zusammenhang fällt wiederholt der Begriff *nausea*, was so viel wie Ekel bedeutet, einen Ekel, den die Nestoroff für die Männer empfindet, die ausschließlich ihren Körper begehren.⁶⁹⁹ Das Gefühl der *nausea* kommt zwar in Bezug auf Giorgio Mirelli nicht in ihr auf, sein Begehren ihres Körpers ist jedoch unverständlich für sie, denn er begehrt diesen „solo per trarne una gioja ideale e assolutamente per sé“⁷⁰⁰ und dies ist für sie entsprechend „tanto più forte, in quanto mancava appunto ogni motivo di nausea, e più difficile, anzi vana addirittura rendeva quella vendetta“⁷⁰¹. Wie bereits erwähnt besteht ihre Rache gegenüber Giorgio darin, ihren Körper aus dem ideellen Bereich in den natürlichen Bereich zu bringen und ihm dann diesen Bereich der Begierden und Triebe zu verschließen.⁷⁰² Auf der anderen Seite steht wieder die Situation aus der Sicht der Nestoroff, die Giorgio nicht verführt haben will, sondern sein von ihm ausgehendes Drängen zu Körperlichkeit zunächst zurückgewiesen habe, woraufhin er ihr einen Heiratsantrag gemacht hat und sie daraufhin sogar Capri verlassen wollte, sich aber schließlich doch gefügt hat, „se non per la violenta disperazione di lui“⁷⁰³. Durch einen erneuten Wechsel des Blickwinkels kommt Serafino als autodiegetischer Erzähler zu dem Schluss, dass es sich bei Varia Nestoroff um eine Verführerin handelt, die keineswegs unschuldig ist, sondern zielgerichtet und berechnend vorgeht:

[...] tanto le repulse, quanto la lotta e la minaccia e il tentativo di partire, di sparire, forse furono tante arti ben meditate e attuate per ridurre alla disperazione quel giovine, dopo averlo sedotto, e ottenerne tante e tante cose, ch’egli altrimenti forse non le avrebbe mai accordate. Prima fra queste, che fosse presentata come promessa sposa nella villetta di Sorrento a quella cara nonna, a quella dolce sorellina, di cui egli le aveva parlato, e al fidanzato di lei.⁷⁰⁴

Durch ihr manipulatives Verhalten bringt sie Giorgio sogar dazu, sie in das Allerheiligste mitzunehmen, in das Haus seiner Kindheit und entsprechend seiner Unschuld.

⁶⁹⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 558-559.

⁶⁹⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 554.

⁶⁹⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 559.

⁷⁰⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 562.

⁷⁰¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 562.

⁷⁰² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 562.

⁷⁰³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 562.

⁷⁰⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 563.

Dort lernt sie Aldo Nuti kennen, den Verlobten der Schwester von Giorgio, der zunächst strikt gegen den Besuch der Nestoroff bei *nonna* Rosa und Lidia ist.⁷⁰⁵ Diese „opposizione con tutte le forze“⁷⁰⁶ Nutis fordert die Nestoroff heraus und sie „si sentì tentata a misurarsi con queste forze, subito, appena entrata nella villetta“⁷⁰⁷. Aus diesem Kräftemessen geht sie als die Siegerin hervor, denn „Aldo Nuti fu attratto come in un gorgo e subito travolto come un fucellino di paglia nella passione per questa donna“⁷⁰⁸. Als Giorgio von dem Vertrauensbruch erfährt, kann er Nuti nicht zum Duell herausfordern, da es sich um den Verlobten seiner Schwester handelt und so muss er „ritorcere contro se stesso la violenza dell’orrore insostenibile“⁷⁰⁹ und sich selbst töten. Er ist zunächst der einzige, der diesen extremen Weg wählt, den er jedoch nicht ausschließlich für die Nestoroff geht.⁷¹⁰

5.6.2. Die Schauspielerin Nestoroff

Sie wird zwar als „cacciatrice“⁷¹¹ bezeichnet, aber sie ist keine Jägerin, die tötet, denn die Jagd macht sie nicht glücklich, sie „Non gode della sua malvagità, pure con tanto calcolo e tanta freddezza esercitata“⁷¹², und weiter heißt es: „Ella non sa di certo, che il male che può fare agli altri; e lo fa, ripeto, per calcolo e con freddezza“⁷¹³. Zunächst scheint es, als würden sich diese beiden Aussagen über die Nestoroff widersprechen, im weiteren Verlauf wird es jedoch folgendermaßen präzisiert und damit deutlich:

[...] questa donna, che se pur mostra di capire quello che fa e il perché lo fa, non ha però in sé affatto quella „sistemazione“ tranquilla di concetti, d’affetti, di diritti e di doveri, d’opinioni e d’abitudini, ch’io odio negli altri [...] Ha in sé qualche cosa, questa donna, che gli altri non riescono a comprendere, perché bene non lo comprende neppure lei stessa.⁷¹⁴

Ihr ist nicht bewusst, wie viel Leid sie über andere bringt, da sie sich ihrer selbst nicht bewusst ist. Sie ist weder anderen, noch sich selbst gegenüber empathisch und das lässt sie auf andere kalt und berechnend wirken. Dass sie keinen Zugang zu ihren Emotionen hat, zeigt sich auch in der Art, wie sie als Schauspielerin agiert. Ihre Mimik entgleist ihr regelmäßig und es kommt zum *Overacting*, dadurch verlässt sie auch immer wieder den für

⁷⁰⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 563.

⁷⁰⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 563, kursiv im Original.

⁷⁰⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 563-564.

⁷⁰⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 564.

⁷⁰⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 564.

⁷¹⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 554.

⁷¹¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 554.

⁷¹² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 554.

⁷¹³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 555.

⁷¹⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 555.

die Aufnahme gekennzeichneten Bereich, in dem sich die Schauspieler bewegen sollen.⁷¹⁵

Noch deutlicher wird ihre Entfernung zu ihrem Selbst dann, wenn sie sich auf der Leinwand sieht:

Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla. Forse da anni e anni e anni, a traverso tutte le avventure misteriose della sua vita, ella va inseguendo questa ossessa che è in lei e che le sfugge, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra, che cosa ella dovrebbe fare per ammansarla, per placarla, per darle pace.⁷¹⁶

Sie sieht eine Fremde, in der sie sich nicht wiedererkennt und zu der sie keinen Bezug findet. Es ist so, als sei diese Fremde in ihr drin und würde sie quälen und sie wäre dieser Besessenen ausgeliefert. Es schwingt beinahe etwas Bedauern für die Nestoroff mit, wenn Serafino über sie sagt, dass „Ella è veramente tragica: spaventata e rapita, con negli occhi quello stupor tenebroso che si scorge negli agonizzanti, e a stento riesce a frenare il fremito convulso di tutta la persona“⁷¹⁷. Nichts desto trotz ist ihr Verhalten das einer Diva und höchst unprofessionell, ihre Performance bleibt meist unbrauchbar und die Szenen müssen erneut gedreht werden, so dass meterweise Film verschwendet wird.⁷¹⁸ Ihre Anstellung bei der *Kosmograph* als *prima attrice* ist dadurch jedoch nicht ernsthaft gefährdet, da sie vom Leiter der Produktionsfirma, Borgalli, protegirt wird.⁷¹⁹ Dieser macht für das Versagen der Nestoroff zwar in erster Linie die Regisseure verantwortlich, hat aber auf der anderen Seite eine weitere *prima attrice* namens Sgrelli eingestellt, um die Regisseure zu beruhigen, und mit der die Nestoroff in einem ständigen Konkurrenzverhältnis steht.⁷²⁰

5.6.2.1. Der Dolchtanz

Im Film *La donna e la tigre* hat die Nestoroff die weibliche Hauptrolle zwar nicht bekommen, jedoch beinhaltet der Film in einer Szene einen Dolchtanz, der von Varia Nestoroff aufgeführt wird, die eine Nebenrolle als junge Inderin spielt. Die eigentliche *Storyline* des Films handelt von einer englischen Miss, die durch Indien reist, und von ihren zahlreichen Verehrern.⁷²¹ Gubbio spricht von einer „arruffata matassa di volgari, stupidissime scene“⁷²²,

⁷¹⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 556.

⁷¹⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 557.

⁷¹⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 557.

⁷¹⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 556.

⁷¹⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 556.

⁷²⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 556-557.

⁷²¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 576.

⁷²² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 597.

in die sich der Dolchtanz einreihen soll. Doch die Nestoroff macht diese kleine Szene zu ihrer eigenen und inszeniert sich noch vor Drehbeginn durch ihre Nacktheit:

S'è fatta avanti la Nestoroff quasi tutta nuda, con una sola fascia sui fianchi a righe gialle verdi rosse turchine. Ma la nudità meravigliosa del saldo corpo esile e pieno era quasi coperta dalla sdegnosa noncuranza di esso, con cui ella si è presentata in mezzo a tutti quegli uomini, a testa alta, giù le braccia coi due pugnali affilatissimi, uno per pugno.⁷²³

Ihr Auftreten ist selbstbewusst und unbekümmert, ihre zur Schau gestellte Nacktheit wirkt gefährlich, verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die scharfen Dolche, die sie in ihren Händen hält. Durch die einleitenden Worte Gubbios, der dachte, sie wolle sich vor seinen Augen umbringen, wird der Leser darauf vorbereitet, dass gleich etwas unerwartetes geschehen wird.⁷²⁴ Die Nestoroff beginnt zu tanzen und fixiert dabei Gubbio mit ihrem Blick, dem es dadurch fast unmöglich wird, seine Arbeit zu machen und als neutraler Beobachter die Kurbel der Kamera zu bedienen:

La Nestoroff, facendosi in mezzo al semicerchio coi due pugnali branditi, ha preso a guardarmi con una così acuta e dura fissità, ch'io, dietro al mio grosso ragno nero in agguato sul treppiedi, mi sono sentito vagellar gli occhi e intorbidare la vista. Per miracolo ho potuto obbedire al comando di Bertini: - Si gira! E mi son messo, come un automa, a girar la manovella. [...] ella non staccò un minuto gli occhi da'miei, che la seguivano, affascinati. [...] sempre con gli occhi fissi ne' miei [...] e gli occhi erano quelli d'una pazza.⁷²⁵

Die Szene hat etwas tranceartiges, rituelles, zauberhaftes, entrücktes, allerdings im negativen Sinne, es ist, als würde sie einen Bann auf Gubbio legen. Ihre Augen werden zu Fesseln, von denen er völlig vereinnahmt wird. Die Bewegungen ihres verschwitzten Körpers und die glänzenden Dolche verbinden sich mit ihrem Keuchen zu einer Szene, die stark mit sexueller Energie aufgeladen ist. Als sie sich dann auf Zuruf des Regisseurs die Dolche in die Brust stößt und zusammenbricht, steht Gubbio so in ihrer Macht, dass er beinahe die Kamerakurbel loslässt um ihr zur Hilfe zu eilen. Nach diesem Höhepunkt wird seine Hand schwer und diese intensive Erfahrung lässt ihn zutiefst erschöpft zurück.⁷²⁶ Eine weitere körperliche Reaktion Gubbios am Ende dieser Szene ist das beinahe Versagen seiner Stimme, wenn er die verbrauchten Filmmeter mitteilen soll: „Ho guardato nella macchinetta, e mi sono trovata in gola una curiosa voce sonnolenta per annunziare al Bertini: - Ventidue metri.“⁷²⁷ Es ist ein Vorgriff auf das Ende des Romans, an dem Gubbio durch das

⁷²³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 598.

⁷²⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 597.

⁷²⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 598-599.

⁷²⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 599.

⁷²⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 599.

traumatische Erlebnis in der letzten Szene des Films tatsächlich für immer verstummt. Auch die Nestoroff bleibt erschöpft zurück und muss von Carlo Ferro gestützt werden: „Ho visto Carlo Ferro accorer fosco, pieno di collera e di tenerezza, con un lungo mantello violaceo, aiutar la donna a rialzarsi, avvolgerla in quel mantello e portarsela via, quasi di peso, nel camerino.“⁷²⁸ Der Sizilianer Ferro ist ihr männlicher Partner, sowohl beruflich, wie privat. Er hält sich selbst für einen „grande attore“⁷²⁹ und führt seit über einem Jahr eine Beziehung mit der Nestoroff. Er ist in dieser Szene gleichermaßen von Wut wie von Fürsorge getrieben, er bedeckt die Nacktheit seiner Frau mit einem Mantel und schützt sie so direkt vor den Blicken der anderen, außerdem begleitet er sie vom Set und entzieht sie auf diese Weise vollständig der voyeuristischen Situation.

Im Sinne des Typus der *femme fatale* lässt sich festhalten, dass die Nestoroff hier in die Rolle der Verrückten gedrängt wird, wenn es heißt, dass ihre Augen die einer Geisteskranken sind. Ver-rückt im Wortsinn, da sie sich nicht mehr an dem typisch weiblichen Platz der Defensiven in der gesellschaftlichen Norm befindet, sondern ihre Sexualität und ihr Frausein öffentlich zur Schau stellt. Dabei manifestiert sich ihre Weiblichkeit unter einem männlichen Blick, zum einen dem der Komparsen und der Filmcrew und zum anderen dem zweifachen von Gubbio, dessen Blick durch die Kamera gedoppelt wird. Letztlich ist der Blick der Kamera ein aufsaugend-fixierender und ins unendliche multiplizierender, denn der fertige Film kann beliebig oft einer ebenfalls beliebigen Anzahl von Zuschauern präsentiert werden. Der Aufgezeichnete verliert demnach völlig die Kontrolle über sein Abbild.

5.7. Carlo Ferro – Der Naturnahe

Das Verhältnis der Nestoroff mit Carlo Ferro wird folgendermaßen beschrieben: „[...] ne è dominata e innamoratissima. Sa quello che da un tale uomo ella si può aspettare, e non gli chiede altro. Ma pare che abbia da lui assai più di quanto gli altri possano figurarsi“⁷³⁰. Bereits der Nachname Ferro, also Eisen, deutet darauf hin, dass in dieser Beziehung ausnahmsweise die Nestoroff die Schwächere sein könnte, denn Carlo Ferro wirkt so, als sei er sich der Nestoroff sicher: „E voltò le spalle, sicuro d’esser seguito dalla Nestoroff, come un tiranno dalla sua schiava“⁷³¹. Sein Äußeres hat etwas wildes und bärenartiges⁷³², er macht

⁷²⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 599.

⁷²⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 584.

⁷³⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 559.

⁷³¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 584.

⁷³² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 617.

einen ungehobelten und gefährlichen Eindruck: „[...] suo nero testone villosa e burbanzosa di caprone“⁷³³, „gli occhi feroci“⁷³⁴ und „manacce poderose“⁷³⁵. Die Gefahr, die von Carlo Ferro ausgeht, ist das, was die Nestoroff anzieht: „Sa che, se Carlo Ferro la stringe tra le braccia, può temere d’esserne spezzata. E questo timore le piace“⁷³⁶. Das scheinbar stabile Kräfteverhältnis zwischen der Nestoroff und Ferro zu seinen Gunsten, wird durch die Ankunft Aldo Nutis, der nun ebenfalls Schauspieler bei der *Kosmograph* werden möchte, empfindlich gestört. Ebenso wie Serafino kennt Aldo Nuti Coccò Polacco noch von früher und so bekommt er die Anstellung über ihn.⁷³⁷ Da unter den Schauspielern eine hohe Fluktuation herrscht, ist es nicht außergewöhnlich, dass Nuti auch als Leihe eingestellt wird.⁷³⁸ Damit Aldo Nuti von Anfang an einen guten Stand hat, möchte Polacco, dass dieser die Anteile seines Vorgängers an der *Kosmograph* erwirbt und auch dessen Rollen übernimmt: „[il Polacco] ha voluto che il Nuti [...] fosse premunito con l’acquisto a caro prezzo dei carati di Gigetto Fleccia e col diritto di surrogar costui anche nelle parti di attore“⁷³⁹. Polacco hat jedoch noch einen weiteren Hintergedanken bei der Wahl von Nuti. Er hofft, dass die gemeinsame Vergangenheit Nutis und der Nestoroff Unruhe zwischen ihr und Ferro stiftet, so dass sie entweder freiwillig die *Kosmograph* verlässt oder es möglich wird, die Nestoroff und mit ihr auch Carlo Ferro zu entlassen.⁷⁴⁰ Für alle Unbeteiligten dient dieses bewusst unangenehm gestaltete Zusammentreffen der drei als eine weitere Möglichkeit des *svago*, der Unterhaltung, das zwischenmenschliche Drama wird zur Show.⁷⁴¹ Die drei Beteiligten jedoch erfreuen sich nicht an der Situation, sondern reagieren auf recht unterschiedliche Art. Die Nestoroff wird durch die anstehende Ankunft Nutis an den verstorbenen Giorgio Mirelli erinnert und an die Schuld, die sie an seinem Tod hat.⁷⁴² Diese Schuld versucht sie zu sühnen, indem sie mit Carlo Ferro zusammen ist, welcher „un aspro, amarissimo rimedio [ist], a cui, stringendo i denti, facendo un’enorme violenza a se stessa, s’è sottoposta per curare in sé un male disperato“⁷⁴³. Beide, sowohl die Nestoroff, als auch Ferro, durchschauen nicht nur den Plan Polaccos, sondern verdächtigen darüber hinaus

⁷³³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 584.

⁷³⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 624.

⁷³⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 618.

⁷³⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 597.

⁷³⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 593.

⁷³⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 593-594.

⁷³⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 594-595.

⁷⁴⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 594-595.

⁷⁴¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 594.

⁷⁴² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 596-597.

⁷⁴³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 596.

Gubbio als alten Freund Giorgio Mirellis der Komplizenschaft an der Intrige. Die Nestoroff straft Gubbio daher über Blicke mit „Sdegno, anzi sprezzo, evidentissima avversione“⁷⁴⁴ und Ferro konfrontiert ihn im direkten Gespräch⁷⁴⁵, bei dem er Gubbio zunächst einzuschüchtern versucht, sich dann aber im weiteren Verlauf mit ihm anfreunden möchte, als er herausfindet, dass Gubbio Nuti kaum kennt.

Wie bereits erwähnt, wird das Kräfteverhältnis zwischen Nestoroff und Ferro durch die Ankunft Nutis in Frage gestellt. Der scheinbar so starke und dominante Carlo Ferro reagiert mit Eifersucht und dadurch wird deutlich, dass er sich der Nestoroff nicht so sicher sein kann, wie zunächst von Gubbio vermutet.⁷⁴⁶ Überhaupt muss Gubbio seine Meinung zu Ferro im Rahmen ihres Gesprächs über die baldige Ankunft Nutis revidieren. Gibt sich Ferro zu Beginn gewohnt kämpferisch, so kommt es im weiteren Verlauf zu einem intensiven Gedankenaustausch, den Gubbio auf diese Weise nicht erwartet hätte, da sich Ferro bisher durch „mente angusta“⁷⁴⁷ und „animo volgare“⁷⁴⁸ ausgezeichnet hat. Ferro bemängelt, dass die Menschen alle Masken tragen und so nach außen nicht ihr wahres Ich zeigen. Diese externe Maske, die jeder vor den anderen hat, wird durch eine interne Maske ergänzt, die jeder vor sich selbst trägt. Das Konstruiert-sein, welches damit einhergeht, ist für den rohen, naturnahen Carlo Ferro eine große Herausforderung im Umgang mit den anderen Menschen. Er nimmt sich zwar nicht davon aus, in der Öffentlichkeit ein anderes Bild von sich zu zeigen, als das, was er vor sich selbst als real empfindet, jedoch leidet er darunter.⁷⁴⁹ Gubbio erklärt sich das konstruierte Selbstbild mit der Entfremdung des Menschen von der Natur, da der Mensch in einer konstruierten, unnatürlichen Welt lebt, konstruiert er auch sich selbst.⁷⁵⁰

[...] si presenta, non qual è, ma come crede di dover essere o di poter essere, cioè in una costruzione adatta ai rapporti, che ciascuno crede di poter contrarre con l'altro. In fondo, poi, cioè dentro queste nostre costruzioni, messe così di fronte, restano ben nascosti, dietro le gelosie e le imposte, i nostri pensieri più intimi, i nostri più segreti sentimenti. Ma ogni tanto, ecco, ci sentiamo soffocare; ci vince il bisogno prepotente di spalancare gelosie e imposte per gridar fuori, in faccia a tutti, i nostri pensieri, i nostri sentimenti tenuti per tanto tempo nascosti e segreti.⁷⁵¹

⁷⁴⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 596.

⁷⁴⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 615ff.

⁷⁴⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 624.

⁷⁴⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 622.

⁷⁴⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 622.

⁷⁴⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 617-618.

⁷⁵⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 618-619.

⁷⁵¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 619.

Polacco sticht unter den konstruierten Menschen hervor, da er laut Ferro die Kunst des Sich-Verstellens besonders gut beherrscht. Ferro bildet dazu einen Gegensatz und ist aufgrund seiner „naturaccia“⁷⁵² nicht in der Lage, in Ruhe mit Polacco über die Rollenverteilung im Film mit dem Tiger zu sprechen, in welchem er den Jäger spielen soll, der den Tiger erschießt. Für Ferro sind konstruierte Menschen wie Schlangen, denen er gerne die Köpfe zerstampfen würde, er hat bei diesen naturfernen Menschen seine Emotionen nicht im Griff.⁷⁵³ Daher bittet er Gubbio darum, mit Polacco zu sprechen und diesen davon zu überzeugen, Ferro nicht als Jäger zu besetzen, da er dahinter die Intrige gegen sich vermutet. Er glaubt, dass Polacco ihn mit der Rolle des Jägers beauftragt hat, damit er Gefahr läuft, vom Tiger angefallen zu werden und so der Weg für Aldo Nuti frei wäre.⁷⁵⁴ Ferro selber sieht sich nicht als einen kühlen und berechnenden Jäger, sondern vielmehr als jemanden, der vor einem Raubtier instinktiv die Flucht ergreift.⁷⁵⁵ Da Polacco das weiß und ihn dennoch für die Rolle ausgewählt hat, nähme er in Kauf, Ferro zu schaden. Ferro äußert gegenüber Gubbio jedoch den Verdacht, dass sich Polacco nicht eingestehen will, welche Bedeutung sein Handeln haben könnte, da er dieses nicht in einen größeren Zusammenhang stellt und so nicht als kühles Verbrechen wahrnimmt. Dies ist ein Gedanke, der Gubbio aus dem Mund des ungehobelten Ferros überrascht.⁷⁵⁶ Gubbio selbst fasst es folgendermaßen: „[...] ognuno – per quanto probo e onesto si tenga, considerando le proprie azioni astrattamente, cioè fuori delle incidenze e coincidenze che danno ad esse peso e valore – può commettere un delitto *di nascosto anche a se stesso*“⁷⁵⁷. Gubbio empfiehlt Ferro, die Rolle abzulehnen, doch dieser fürchtet um seinen Ruf, denn man würde ihm Angst und somit Schwäche unterstellen.⁷⁵⁸ Deswegen lässt er stattdessen eine Botschaft an Polacco über Gubbio ausrichten: „[...] con me si scherza male, perché la vita o la donna, io non son uomo da farmela strappare così facilmente come lui [Polacco] crede! [...] E che se qui accadrà qualche cosa – che accadrà di certo – guaj a lui: parola di Carlo Ferro!“⁷⁵⁹. Mit dieser Drohung gegen Polacco ist Carlo Ferro wieder in sein typisches Verhaltensmuster als ungehobelter Mann gefallen.

⁷⁵² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 619.

⁷⁵³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 620.

⁷⁵⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 620-621.

⁷⁵⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 620.

⁷⁵⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 622.

⁷⁵⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 622, Kursiv im Original.

⁷⁵⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 623.

⁷⁵⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 624.

5.8. Aldo Nuti – Der Dandy

Aldo Nuti dagegen entspricht äußerlich dem Typen des Dandy⁷⁶⁰ und bildet somit nicht nur einen Konkurrenten in Bezug auf die Frau und auf den Beruf, sondern ist auch die Kontrastdarstellung zur Männlichkeit. Auf der einen Seite steht der naturnahe und rohe Carlo Ferro aus Sizilien, dem ruralen Teil Italiens, und auf der anderen Seite steht der adelige und mondäne Aldo Nuti aus Neapel, „[...] un bel signorino tutto profumato, col panciotto di velluto, i guanti canarini scamosciati, la caramella all’occhio destro e lo stemma baronale nel fazzoletto e nel portafogli“⁷⁶¹. Seine Reaktion auf Polaccos Plan, ihn als Unruhestifter in die *Kosmograph* einzuschleusen, ist entsprechend fragil, er weint bei seinem ersten Besuch dort.⁷⁶² Dies veranlasst Polacco, ein Arrangement mit Fabrizio Cavalea zu treffen, demnach Gubbio und Nuti bei ihm zur Untermiete einziehen, da Nuti nicht alleine bleiben soll.⁷⁶³ Am Tag nach seinem Einzug bekommt er hohes Fieber, was einen großen Einfluss auf seine Mitmenschen und auf ihn haben wird.⁷⁶⁴

5.9. Die Familie Cavalea

Fabrizio Cavalea ist ein Drehbuchautor, der bei der *Kosmograph* den Beinamen *Suicida* hat, was soviel wie Selbstmörder heißt, denn seine Drehbücher beinhalten immer einen Selbstmord.⁷⁶⁵ Diese bizarre Besonderheit ist darauf zurück zu führen, dass er mit einer krankhaft eifersüchtigen Frau verheiratet ist, genauso wie die Notwendigkeit, Drehbücher zu schreiben, um Geld zu verdienen. Denn eigentlich hat er beim Militär als Stabsarzt gearbeitet, doch aufgrund der Krankheit seiner Frau hat er seinen Beruf dort aufgeben müssen und zunächst als Amtsarzt gearbeitet. Auch dies hat jedoch nicht funktioniert, so dass er schließlich eine eigene Praxis eröffnet hat. Diese musste er ebenfalls aufgeben, es

⁷⁶⁰ Zum Begriff des Dandy vgl. Hettlage, Robert: *Der Dandy und seine Verwandten: Elegante Flaneure, vergnügte Provokateure, traurige Zeitdiagnostiker*. Springer: Wiesbaden 2014.; Schuhen, Gregor: *Der verfasste Mann: Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Transcript: Bielefeld 2014.; Schickedanz, Hans-Joachim [Hg.]: *Der Dandy. Texte und Bilder aus dem 19. Jahrhundert*. Harenberg: Dortmund 1980.

⁷⁶¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 547.

⁷⁶² Auch Ferro spricht über das Weinen, jedoch ist es bei ihm so, dass er das Gefühl aufsteigender Tränen in Aggressionen verkehrt. Das Weinen, so heißt es bei Leo Ulrich, „ist durchweg Begleiterscheinung von Vorgängen der „Demaskierung““ in Pirandellos Texten. Somit würde er niemals weinen, sondern mit körperlicher Gewalt reagieren, denn Ferro trägt keine äußere Maske. Vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 618.; Ulrich, Leo: „Pirandello. Kunsttheorie und Maskensymbol“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 11, 1933, S. 94 – 129, hier S. 100 f.

⁷⁶³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 636-637.

⁷⁶⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 652.

⁷⁶⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 602-603. Zu Fabrizio Cavalea als humoristische Figur vgl. Scrivano, Riccardo: „Crisi dell’identità e crisi della comunicazione nei „Quaderni di Serafino Gubbio operatore““. In: *Esperienze Letterarie* 1, 1995, hier S. 39 ff.

folgte Arbeit als Journalist, als Lehrer für Physik und Naturgeschichte und schließlich als Drehbuchautor, da ihm die Arbeit im Theater ebenfalls durch die Eifersucht seiner Frau verwehrt wird.⁷⁶⁶ Das Besondere an den Figuren Fabrizio Cavalenas und seiner Frau Nene sind die Parallelen zu Pirandellos Biographie, auch die Tochter des Paares, Luisetta, stellt einen Bezug zu Pirandellos Lebenswelt dar. In Maria Luisa Aguirre D'Amicos Monographie *Album Pirandello* wird ein Brief von Pirandellos Tochter Lietta vom 3. Juni 1961 an Gaspare Giudice zitiert, in dem sie sich in der Figur der Luisetta wiedererkennt.⁷⁶⁷ Die Namensähnlichkeit ist daher gewollt. Auch die Figur der eifersüchtigen Nene ist inspiriert an den familiären Verhältnissen Pirandellos. Seine eigene Ehefrau Antonietta ist an einer solchen Form der Eifersucht erkrankt, wie sie im Roman beschrieben wird und unter der die gesamte reale Familie Pirandello zu leiden hat.

Zurückkommend auf Luisetta kann man über die Figur sagen, dass sie zwar Züge der *femme fragile*⁷⁶⁸ trägt, und somit das Gegenstück zur *femme fatale* der Varia Nestoroff bilden könnte, jedoch erscheint der oben angeführte biographische Bezug zur realen Lebenswelt Pirandellos hier als weitaus schlüssiger. Beschrieben wird Luisetta mit Adjektiven, die Helligkeit vermitteln. Ihr Name ist durch die Nachsilbe -etta eine Verkleinerung und durch die hellen Vokale ihres Nachnamens wirkt dieser ebenfalls hell und klar. Auch ihre Kleidung ist hell und leicht und wird durch Diminutive verniedlicht: „Una giovinetta, vestita d'un abitino azzurro, di tela svizzera, lieve lieve, sotto un capellone di paglia, guarnito di nastri di velluto nero“⁷⁶⁹. Sie trägt einen großen Hut, doch auch dieser ist aus Stroh und somit aus leichtem Material. Die Schoßhündin Piccinì, die sie stets begleitet, ist im Gegensatz zu ihrer Besitzerin bereits alt, was das kindliche von Luisetta noch mehr hervorhebt.

Als Figur wird sie im vierten *Quaderno* eingeführt, als Gubbio, Polacco, Nestoroff und Ferro auf eine Schauspielerin warten, um zu einem Außendreh zu fahren. Da diese nicht auftaucht, entscheidet sich Polacco dazu, Luisetta mitzunehmen, die ihre Eltern zur *Kosmograph* begleitet hat. Sie reagiert zunächst verunsichert auf diesen Vorschlag, geht aber schließlich darauf ein. Luisetta wird beschrieben als „confusa“⁷⁷⁰ und „timida“⁷⁷¹, die auffälligste körperliche Reaktion und Zeichen ihrer Unsicherheit ist jedoch das Erröten. Von

⁷⁶⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 602-603.

⁷⁶⁷ vgl. Aguirre D'Amico, Maria Luisa: *Album Pirandello*. Mondadori: Mailand 1992. S. 125f.

⁷⁶⁸ Zum Begriff der *femme fragile* vgl. Thomalla, Ariane: *Die "femme fragile": ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Bertelsmann Univ.-Verl.: Düsseldorf 1972.

⁷⁶⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 601.

⁷⁷⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 601 und 603.

⁷⁷¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 602.

„invermigliata in volto“⁷⁷² über „invermigliarsi tutta“⁷⁷³ zu „visino in fiamme“⁷⁷⁴ lässt sich der Grad ihrer Aufregung an ihrer Gesichtsfarbe ablesen. Polacco stellt ihr die Anwesenden mit vollem Namen, Anrede und Berufsbezeichnung vor, nur Serafino wird ausschließlich mit „Gubbio“⁷⁷⁵ benannt. Der Smalltalk, den ihr Polacco aufzwingt, irritiert sie und ihre Unsicherheit und ihr kindliches Verhalten lösen in Gubbio umgehend den Beschützerinstinkt aus.⁷⁷⁶ Als sie schließlich gemeinsam in den Wagen steigen, um ans Set des Außendrehes zu gelangen, weiß Luisetta nicht, weshalb auch Gubbio mitfährt, da sie seine Funktion nicht erahnt.⁷⁷⁷ Da er nicht spricht, nimmt sie ihn nicht wie die anderen als Person wahr, sondern als Teil einer Sache und dies löst in ihm Gefühle aus, was sehr untypisch für ihn ist. Seine Augen „brillavano contemplandola; e certo entro di me sentivo...“⁷⁷⁸, nach Außen trägt er dabei weiterhin seine „maschera d’impassibilità“⁷⁷⁹. Während Gubbio sich daran erfreut, wie Luisetta die Welt wahrnimmt, wird sie unwissentlich zu einem Teil seiner Emotionen und inneren Gedankenwelt.⁷⁸⁰ Darüber hinaus macht es ihm große Freude, dass Luisetta ihn vermeintlich so wahrnimmt, wie er sich selber sieht, Selbst- und Fremdbild scheinen in diesem Moment übereinzustimmen. Sein Schweigen ist dabei ein Indikator für seine Beobachterrolle, die er am liebsten ins Extreme ausdehnen würde, indem er auf Dauer stumm bliebe und so die Welt und die Emotionen der Menschen regelrecht in sich aufnähme, um die Menschen einander wieder näherzubringen:

Se sapeste come sento, in certi momenti, *il mio silenzio di cosa!* E mi compiaccio del mistero che spira da questo silenzio a chi sia capace d’avvertirlo. Vorrei non parlar mai; accogliere tutto e tutti in questo mio silenzio, ogni pianto, ogni sorriso; non per fare, io, eco al sorriso; non potrei; non per consolare, io, il pianto; non saprei; ma perché tutti dentro di me trovassero, non solo dei loro dolori, ma anche e più delle loro goje, una tenera pietà che li affratellasse almeno per un momento.⁷⁸¹

⁷⁷² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 601.

⁷⁷³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 602.

⁷⁷⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 604.

⁷⁷⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 602. Im Berufsumfeld trägt Serafino Gubbio den Spitznamen *Si gira*, was ursprünglich der Titel des Romans war. Ulrich Leo bemerkt dazu, dass der Spitzname als Motiv die „Form der aufgezwungenen Maske“ hat. Ulrich, Leo: „Pirandello. Kunsttheorie und Maskensymbol“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 11, 1933, S. 94 – 129, hier S. 120.

⁷⁷⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 604.

⁷⁷⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 605.

⁷⁷⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 606.

⁷⁷⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 606.

⁷⁸⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 606.

⁷⁸¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 607, kursiv im Original.

Auch die Nestoroff reagiert auf Luisetta: „A un certo punto ella, guardandovi quasi con trepida ammirazione, vi ha preso una mano e ve l’ha carezzata. Chi sa che invidia accorata di voi le angosciava il cuore in quell’istante!“⁷⁸².

Der Fall Luisetta, wie es Gubbio im weiteren Verlauf der *histoire* nennt, beeinflusst sein Denken und Handeln weiter.⁷⁸³ Anhand des Kontaktes zu ihr bemerkt Gubbio, dass seine Neutralität, die er gegenüber seinen Mitmenschen hat, schwindet. Die Realität, die ihn umgibt, beginnt, ihn zu vereinnahmen, so dass seine Beobachterrolle in Gefahr gerät, denn er gibt der Materie Form, um sie zu betrachten. Dabei schafft er es, die Menschen so darzustellen, wie sie sich wahrnehmen.

Data l’intenzione, in cui mi vado sempre più raffermando, di rimanere uno spettatore impassibile, questa mente, questo cuore mi servono male. Ho ragione di credere (e già più d’una volta me ne sono compiaciuto) che la realtà ch’io do agli altri corrisponda perfettamente a quella che questi altri danno a se medesimi, perché m’industrio di sentirli in me come essi in sé si sentono, di volerli per me com’essi per sé si vogliono: una realtà, dunque, al tutto “disinteressata”. Ma vedo intanto che, senza volerlo, mi lascio prendere da questa realtà, la quale, così com’è, mi dovrebbe restar fuori: materia, a cui do forma, non per me, ma per se stessa; da contemplare. Senza dubbio, c’è un inganno sotto, un beffardo inganno in tutto questo. Mi vedo preso. Tanto che non riesco più neanche a sorridere, se accanto o sotto a una complicazione di casi o di passioni, che si fa a mano più aspra e forte, vedo scappar fuori qualche altro caso o qualche altra passione, che mi potrebbero esilarar lo spirito. Il caso della signorina Luisetta Cavalena, per esempio.⁷⁸⁴

Dadurch, dass Gubbio schließlich auf Wunsch Polaccos mit Nuti zu den Cavalenas zieht, wird er noch stärker in Luisettas Leben involviert und damit auch in das Leben ihrer Eltern und das des Nuti. Das soziale Netz zwischen den einzelnen Figuren wird immer dichter, durch den Kontakt zu Nuti ergeben sich auch weitere Berührungspunkte mit der Nestoroff und Carlo Ferro. Es ist Gubbio also an diesem Zeitpunkt der *histoire* nicht mehr möglich, passiver Beobachter zu sein. Darüber hinaus nehmen seine Gefühle für Luisetta zu, doch werden diese von ihr nicht erwidert. Im Gegenteil empfindet sie wachsende Abneigung für ihn und straft ihn mit kalten Blicken.⁷⁸⁵ Sie wird Gubbio sogar zum Feind, denn sie entwickelt Mitleid für Aldo Nuti, seine Tränen⁷⁸⁶ und vor allen Dingen für seine Erkrankung, da dieser mittlerweile mit hohem Fieber im Bett liegt. Hier beginnt nicht nur der Leidensweg Nutis, sondern auch der von Luisetta und Gubbio.

⁷⁸² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 607.

⁷⁸³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 625.

⁷⁸⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 635.

⁷⁸⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 652.

⁷⁸⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 639.

5.9.1. Luisetta und Nuti

Luisetta und Nuti begegnen sich zum ersten Mal in der *Kosmograph*, während Nuti im Büro von Polacco einen emotionalen Zusammenbruch erleidet.⁷⁸⁷ Da sich Polacco für Nuti verantwortlich fühlt, organisiert er dessen Einzug bei den Cavalenas zusammen mit Gubbio, der sich fortan um Nuti kümmern soll. Bereits am Abend des Einzugs hört Gubbio Nuti fast vier Stunden lang zu, dieser weint sich im Wortsinn bei ihm aus, denn er vergießt immer weiter Tränen. Dadurch verändern sich Nutis Augen so sehr, dass dies einen tiefen Eindruck bei Gubbio hinterlässt:

Non ho mai veduto due occhi ridursi per il troppo piangere, così. [...] Le lagrime gli bruciano gli occhi, le gote, e perciò sa che piange; ma *non sente* il suo pianto. I suoi occhi piangono quasi per un dolore non suo, per un dolore quasi delle lagrime stesse. Il suo dolore è feroce e non vuole e sdegna quelle lagrime. [...] – quegli occhi insanguati e disfatti poc'anzi dal pianto – gli sono diventati arsi e duri: feroci. Quel ch'egli dice e i suoi occhi non possono dunque andar d'accordo.⁷⁸⁸

Auch Luisetta wird von Mitleid ergriffen, da Gubbio ihr kurz Nutis Geschichte umreißt. Außerdem haben Männertränen laut Gubbio eine besondere Wirkung auf Frauen: „Ah, che effetto prodigioso fanno alle donne le lagrime negli occhi d'un uomo, massime se lagrime d'amore!“⁷⁸⁹. Dieser spöttische Unterton wird im folgenden relativiert, wenn Gubbio sich eingesteht, dass die Tränen Nutis ihn ebenfalls bewegen.

Laut Gubbio hat jeder Mensch eine „metafora di se stesso“⁷⁹⁰, denn jeder besitzt ein „intimo essere, condannato spesso per tutta intera vita a restarci ignoto“⁷⁹¹. Sich mit dem Innersten der eigenen Person auseinanderzusetzen, hieße, sich den eigenen Fehlern zu stellen. „Ma questo sembra un *negarsi*, e cosa indegna d'un uomo; e sarà sempre così, finché crederemo che la nostra umanità consista in quella metafora di noi stessi“.⁷⁹² Auch Nuti versucht mit aller Kraft, seine *metafora di se stesso* aufrecht zu erhalten, um sich nicht der Tatsache stellen zu müssen, ein Spielball für die Nestoroff gewesen zu sein.⁷⁹³ Er stellt sich selbst als den Starken dar, als den Verführer, der mit der Nestoroff gespielt hat, um seinem Freund Giorgio Mirelli zu verdeutlichen, um welche Art von Frau es sich bei der Nestoroff handelt.⁷⁹⁴ Gubbio bezweifelt diese Version der Geschichte: „[...] lasciamolo mentire! Tanto, ecco, la

⁷⁸⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 636-637.

⁷⁸⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 639-640, kursiv im Original.

⁷⁸⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 639.

⁷⁹⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 641.

⁷⁹¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 641.

⁷⁹² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 641.

⁷⁹³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 641-642.

⁷⁹⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 642.

menzogna gli serve per piangere di più“⁷⁹⁵. Gubbio führt gegenüber Nuti seine Theorie aus, dass die Nestoroff sich an Giorgio rächen wollte, indem sie sich zwischen ihn und die Kunst gedrängt hat und dabei ihren Körper aus dem rein ästhetischen in den sexuellen Bereich seiner Wahrnehmung verschoben hat. Sich dann jedoch einem anderen Mann hinzugeben, in diesem Falle Nuti, obwohl Giorgio sie heiraten wollte, wäre nach Gubbio kein logischer Schritt in der Ausübung ihrer Rache gewesen.⁷⁹⁶ Daraufhin erklärt Nuti, dass er nie ein körperliches Verhältnis zur Nestoroff gehabt hätte, es wäre ihm nur um einen Beweis ihrer Bereitschaft zur Untreue gegangen, um Giorgio aus dem Einflussbereich dieser Frau zu bringen. Dies ist eine überraschende Wendung für Gubbio, der in seinen Überlegungen eine Logik zu erkennen glaubte, die er nun jedoch revidieren muss:

Devo ancora imparare, che proprio nel momento in cui la logica, combattendo con la passione, crede d’aver acciuffata la vittoria, la passione con una manata improvvisa gliela ristrappa, e poi a urtoni, a pedate, la caccia via con tutta la scorta delle sue codate conseguenze.⁷⁹⁷

Nuti möchte, dass die Nestoroff genau so leidet, wie er, er möchte sie mit sich ziehen: „Non è amore, è odio, è il sangue che s’è versato per lei! E poiché s’è voluto affogare in questo sangue per sempre la mia vita, bisogna ora che vi stiamo tuffati tutti e due insieme, aggrappati, io e lei, non io solo!“⁷⁹⁸. Am Ende des Romans wird er sie tatsächlich mit sich in den Tod ziehen, dies ist hier bereits angedeutet.

Nach dem vierstündigen und hochemotionalen Gespräch kommt Gubbio erschöpft aus dem Zimmer von Nuti und denkt an eine Möglichkeit des Trostes:

A quanti uomini, presi nel gorgo d’una passione, oppure oppressi, schiacciati dalla tristezza, dalla miseria, farebbe bene pensare che c’è, sopra il soffitto, il cielo, e che nel cielo ci sono le stelle. Anche se l’esserci delle stelle non ispirasse loro un conforto religioso. Contemplandole, s’inabissa la nostra inferma piccolezza, sparisce nella vacuità degli spazii, e non può non sembrarci miseria e vana ogni ragione di tormento. Ma bisognerebbe avere in sé, nel momento della passione, la possibilità di pensare alle stelle. Può averla uno come me, che da un pezzo guarda tutto e anche se stesso come da lontano.⁷⁹⁹

In einem Naturerlebnis, wie dem Betrachten der Sterne, Trost zu finden, ist nur für Menschen möglich, die eine emotionale Distanz zu sich und zu anderen aufrecht halten. Jedoch fällt es selbst Gubbio als neutralem Beobachter schwer, durch die Betrachtung des

⁷⁹⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 642-643.

⁷⁹⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 645.

⁷⁹⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 645-646.

⁷⁹⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 646.

⁷⁹⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 647.

Himmels Einkehr zu finden, denn er verändert sich durch sein berufliches Umfeld immer mehr und nimmt seine Umgebung verstärkt als „*meraviglia da cinematografo*“⁸⁰⁰ wahr.

Am Morgen nach dem Gespräch muss Gubbio feststellen, dass Nuti hohes Fieber hat: „Lo guardai alla luce: mi fece spavento. La faccia color mattone, dura, tetra, stirata; il bianco degli occhi, jeri insanguato, divenuto quasi nero, tra le borse orribilmente enfiate; i baffi scomposti, appiccicati su le labbra arse, tumide, aperte.“⁸⁰¹ Luisettas besorgte Reaktion auf Nutis Erkrankung lässt sich an ihrem Gesicht ablesen, wie es für sie typisch ist: „Si fece pallida pallida, in prima; poi, rossa rossa.“⁸⁰² Gleichzeitig mit dem wachsenden Mitleid für Nuti, verändert sich ihr Verhältnis zu Gubbio weiter zum negativen. Cavalea gibt als Arzt eine erste Diagnose ab und befürchtet, dass Nuti an einer Gehirnhautentzündung leidet.⁸⁰³ Nuti verbringt mehrere Tage im Delirium und diese Zeit beeinflusst die Mitmenschen in seiner Umgebung stark, Gubbio unterbricht sogar seine Aufzeichnungen, so dass der Bericht über die Krankheit in der Rückschau erfolgt.⁸⁰⁴ Für den Krankheitsverlauf Nutis zieht Gubbio die Metapher des Gewittersturms heran, der im Kopf des Kranken aufgezogen und mittlerweile vorbeigezogen ist.⁸⁰⁵ Jedoch hält Gubbio die Ruhe nach dem Sturm nur für eine kurze Pause, bevor sich der Orkan erneut formiert und stärker zurückkommt als zuvor. Alle anderen Beteiligten nehmen davon keine Notiz, sondern sind mitgenommen und erschöpft von den letzten Tagen des Bangens um den Kranken, sie konzentrieren sich nun auf die Verbesserung des Zustands des Nutis.⁸⁰⁶ Damit verstecken sie vor sich selbst nicht nur die Möglichkeit eines Rückfalls des Kranken, sondern auch die Tatsache, dass es jedem so ergehen könnte:

Il terrore sorge dal riconoscere con un'evidenza spasimosa, che la pazzia s'annida e cova dentro a ciascuno di noi e che un nonnulla potrebbe scatenarla: l'allentarsi per poco di questa maglia elastica della coscienza presente [...] Più di una volta noi tutti ci guardammo con la pazzia negli occhi, bastando il terrore dello spettacolo di quel pazzo, perché anche in noi si allentasse un poco questa maglia elastica della coscienza.

In jedem steckt die Gefahr, von den Erlebnissen im Leben übermannt zu werden, die man vor sich selbst verborgen hält, den Fehlern, die man sich nie eingestanden hat und alles, was man ins Unterbewusstsein verdrängt hat.

⁸⁰⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 647, kursiv im Original.

⁸⁰¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 652.

⁸⁰² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 653.

⁸⁰³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 653.

⁸⁰⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 656ff.

⁸⁰⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 656.

⁸⁰⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 656-657.

Einen besonderen Eindruck hat der kranke Nuti bei Luisetta hinterlassen, die er im Fieberwahn mit seiner ehemaligen Verlobten Ducella verwechselt hat.⁸⁰⁷ Er hat sich ihr gegenüber zunächst abweisend, dann aufdringlich verhalten und keiner ist eingeschritten, da Nuti unbewusst gehandelt hat. Während er sich nicht mehr daran erinnert, dass er Luisetta mit Gesten der Zuneigung überschüttet hat, bleibt sie im Bewusstsein der Ereignisse leer zurück.⁸⁰⁸ Sie hat sich als „dolce infermiera“⁸⁰⁹ am intensivsten von allen um ihn gekümmert und dadurch, dass sie für ihn die Maske seiner ehemaligen Geliebten getragen hat, hat sie ihm sogar einen Teil der Seele gereicht, der ihm Halt im Wahn gegeben hat. Dabei konnte sie jedoch nicht zwischen seinem Handeln im Delirium und dem, was sie dabei empfunden hat, trennen, so dass sie nun echte Gefühle für Nuti hat.⁸¹⁰

Gubbio wiederum nutzt die Situation, um sich Luisetta wieder wohlgesonnen zu stimmen. Dazu täuscht er Mitgefühl für Nuti vor, auch wenn er sich selbst dafür verachtet.⁸¹¹ Diese Tat ist egoistisch, denn seine Täuschung unterbindet es ihm, die emotionale Verwirrung Luisettas zu klären, er hilft damit nicht ihr, sondern nur sich selbst. Gubbio müsste Luisetta beweisen, dass Ducella Nuti gegenüber nicht das Mitgefühl aufgebracht hätte, das Luisetta gezeigt hat, doch er möchte sie wieder für sich gewinnen. Er überlässt es Nuti, Luisetta diese Tatsache vor Augen zu führen und mit seinem Verhalten zu verletzen: „Ella è una Ducella finte, appunto perché ama; e sa che la Ducella vera non ha nessuna ragione d’amare; lo sa per il fatto stesso che Aldo Nuti, ora che l’allucinazione gli è svanita, non vede più in lei l’amore, e squallidamente la ringrazia appena appena della pietà.“⁸¹² Auch wenn Luisetta am Verhalten Nutis ablesen kann, dass er sie nicht wirklich liebt und dass auch die echte Ducella keinen Grund hätte, ihn zu lieben, gesteht sie sich nicht ein, dass sie nicht sie selbst ist. Nur die Anwesenheit der echten Ducella könnte Luisetta jetzt noch davon überzeugen, dass sie Nuti nicht wirklich liebt, doch dazu wird es nicht kommen.⁸¹³

Gubbio haben die Ereignisse ebenfalls verändert, denn er kann sich selbst gegenüber nicht mehr emotionslos sein, er fühlt sich plötzlich selbst.⁸¹⁴ Das hat den Verlust seiner Dinghaftigkeit zur Folge:

⁸⁰⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 659.

⁸⁰⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 660.

⁸⁰⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 658.

⁸¹⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 660-662.

⁸¹¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 661.

⁸¹² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 661.

⁸¹³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 661-662.

⁸¹⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 662-663.

[...] io non sono più *una cosa*, e questo mio silenzio non è più *silenzio di cosa*. Volevo farlo avvertire agli altri, questo silenzio, ma ora *lo soffro* io, tanto! Séguito, pur non di meno, ad accogliervi dentro tutti. sento però che ora mi fanno male tutti quelli che vi entrano, come in un luogo di sicura ospitalità. Il mio silenzio vorrebbe chiudersi sempre di più attorno a me.⁸¹⁵

Der Grund für seine Veränderung und sein Leiden liegt abermals bei Luisetta, deren barmherzige Art Gubbios *impassibilità* aufweicht. Dies geht so weit, dass er das Leben nicht mehr als reines Studienobjekt ansieht. Ihm wird klar, dass man das Leben nicht rational erklären kann, sondern nur versteht, indem man es lebt.⁸¹⁶ Dennoch werden die Kontakte zu seinen Mitmenschen zur Belastung, je enger sie werden, da auch diese wenig Raum für Neutralität lassen.

Der Einzige, der gestärkt aus der Krankheit hervorgegangen zu sein scheint, ist Nuti selber, auch wenn er körperlich noch immer geschwächt ist:

Siamo rimasti a bocca aperta nel vedercelo davanti così raso, svisato, con quella faccia da morto, non ben sicuro ancora su le gambe, elegantissimamente vestito. S'era ferito un po', radendosi, all'angolo sinistro della bocca; e i grumetti di sangue, nerastri su la ferita, spiccavano nel torbido pallore del volto. Gli occhi, ch'ora sembravano enormi, con le palpebre inferiori quasi stirate dalla magrezza, così che mostrano il bianco del globo sotto il cerchio della cornea, avevano di fronte al nostro stupore doloroso un'espressione atroce, quasi malvagia, di dispetto cupo, d'odio.⁸¹⁷

Seine Reaktion gegenüber den anderen erscheint unangemessen, da sie kalt und undankbar ist und so für alle eine irritierende Reaktion auf ihre Fürsorge darstellt.⁸¹⁸ Er ist mit dem Entschluss vom Krankenbett aufgestanden, nun endlich bei der *Kosmograph* als Schauspieler zu arbeiten und lässt sich davon nicht abbringen.

5.9.2. Das emotionale Dreieck: Luisetta – Nuti – Gubbio

Gubbio bekommt die Aufgabe, sich weiter um Nuti zu kümmern und so begleitet er diesen jeden Morgen zur *Kosmograph* gemeinsam mit Luisetta, die nun auch einige Rollen übernehmen darf. Zwischen diesen drei Personen entsteht ein Dreieck ohne wirkliche Berührungspunkte, denn „io vedo la signorina Luisetta, e non vedo il Nuti; la signorina Luisetta vede il Nuti e non vede me; il Nuti non vede né me, né la signorina Luisetta. Così andiamo, tutti e tre accanto, ma senza vederci l'uno con l'altro“⁸¹⁹. Am Eingang der *Kosmograph* werden sie von Fabrizio Cavalea in Empfang genommen, mit dem sie zu

⁸¹⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 663, kursiv im Original.

⁸¹⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 662.

⁸¹⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 669.

⁸¹⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 669-670.

⁸¹⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 676.

Polacco gehen, der die Aufgaben für den Tag verteilt.⁸²⁰ Nur Gubbio hat seine festen Aufgaben als Kameramann und als solcher filmt er eine Szene, in der Luisetta eine kleine Rolle spielt.

Non ho mai girato con tanta delicatezza la manovella della mia macchinetta. Questo grosso ragno nero sul treppiedi già l'ha avuta in pasto due volte. Ma la prima volta, là al Bosco Sacro, la mia mano, nel girare per dargliela a mangiare, ancora *non sentiva*. Questa volta invece...Eh, son rovinato, se la mia mano si mette a sentire!⁸²¹

Während Serafino Luisetta filmt, verhält er sich übervorsichtig, er möchte die „povera piccina“⁸²² nicht zerbrechen. Fatalerweise beginnt seine Hand etwas zu empfinden, er kann nicht mehr der neutrale Beobachter sein, der stumpf die Kurbel der Kamera dreht. Luisetta zeigt als Schauspielerin Talent, laut Gubbio ist sie jedoch so überzeugend, da sie echte Gefühle vor der Kamera zeigt. In dieser Szene soll sie sich ängstlich umschaun und dies gelingt ihr seiner Meinung nach so gut, da sie tatsächlich Ausschau nach der Nestoroff hält.⁸²³

5.9.3. Das fatale Dreieck: Nestoroff – Nuti – Ferro

Die Nestoroff ist seit neun Tagen nicht mehr bei der *Kosmograph* gewesen, zum einen da sich Carlo Ferro nicht in Rom aufhält und zum anderen weil sie momentan keine Rolle hat. Bilden Luisetta, Gubbio und Nuti ein Dreieck unerwiderter Emotionen, so stehen Nestoroff, Ferro und Nuti in einem regelrecht zerstörerischen Verhältnis. Diese Gefahr versuchen Polacco und Cavalea abzuwenden, indem sie Nuti nicht alleine lassen, außerdem stellt ihm Polacco alle jungen Schauspielerinnen der *Kosmograph* vor, um ihn von der Nestoroff abzulenken, doch ihre Bemühungen sind nicht von Erfolg gekrönt.⁸²⁴ Nuti wird mit der Zeit bewusst, dass Luisetta Gefühle für ihn entwickelt hat, was ihn jedoch nur noch stärker in den Bannkreis der Nestoroff bringt, denn Luisetta ist nur eine unechte Ducella.⁸²⁵ Daher besteht für Gubbio die Lösung der Probleme aller Beteiligten darin, die echte Ducella aus Sorrento nach Rom zu holen, um „a dar corpo a quest'ombra, che un'altra qua per conto di lei disperatamente sostiene con la sua pietà e col suo amore“⁸²⁶. In seinen Plan weiht er die

⁸²⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 678.

⁸²¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 679, kursiv im Original.

⁸²² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 679.

⁸²³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 679-680.

⁸²⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 681-682.

⁸²⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 683.

⁸²⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 684.

Nestoroff während eines Besuches bei ihr ein, diese bezweifelt jedoch umgehend ein Gelingen desselben.⁸²⁷

5.10. Gubbio und die Nestoroff

Die Nestoroff lädt Gubbio und Luisetta zu sich nach Hause ein, es ist jedoch nur Gubbio, welcher der Einladung folgt. Luisettas Reaktion auf die Einladungskarte ist charakteristisch für sie: „Corse con gli occhi alla firma; si fece, al solito, rossa rossa, poi pallida pallida“⁸²⁸. Die Aufregung und das Unverständnis Luisettas über die Einladung sind groß, so dass Gubbio versucht, ihr mit einem Blick zu verdeutlichen, dass sie keinen Grund hat, die Nestoroff zu verabscheuen. Luisetta weigert sich dennoch, näheren Kontakt zu der Frau aufzunehmen, die vermeintlich den Mann gequält hat, den Luisetta nun liebt, Aldo Nuti.⁸²⁹ Gubbio seinerseits reagiert verletzt darauf, dass Luisetta nicht in Erwägung zieht, dass sie als seine Begleitung eingeladen ist und dies nicht mit Nuti in Verbindung steht.⁸³⁰ Hier wird erneut verdeutlicht, dass diese drei Menschen in einem Verhältnis zueinander stehen, das jeweils nur in eine Richtung geht. Gubbio wird sich dessen bewusst, als er bei der Nestoroff zu Besuch ist und an den Wänden ihrer Wohnung die sechs Gemälde sieht, die Giorgio Mirelli von ihr angefertigt hat. Auf diesen sieht man die Nestoroff durch die Augen Giorgios, der sie in einer „realtà divina“⁸³¹, „divina luce“⁸³² und „divina fusione di colori“⁸³³ dargestellt hat. Es ist eine wertschätzende Darstellung und ihre natürliche Haarfarbe verleiht „tanta schiettezza d’espressione al suo volto intento, dal sorriso vago, dallo sguardo perduto nella malia d’un sogno triste lontano“⁸³⁴. Gubbios Reaktion auf diese Konfrontation mit seiner Vergangenheit ist von heftigem Befremden geprägt: „Quest’impreveduta alterazione di sentimento le fu cagionata dal pallore del mio volto sbalordito, dallo sguardo de’ miei occhi sbarrati in uno stupore quasi truce“⁸³⁵. Seine Reaktion löst wiederum Scham bei der Nestoroff aus, ein seltener Moment, an dem die *femme fatale* nicht Herr über ihre Emotionen ist und sie ihre Maske senkt. Unter Gubbios empörtem Blick sinkt sie in sich zusammen, gleichzeitig nimmt

⁸²⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 697.

⁸²⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 684.

⁸²⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 685.

⁸³⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 686.

⁸³¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 688.

⁸³² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 688.

⁸³³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 688.

⁸³⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 689.

⁸³⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 688.

sie seine Verachtung als Strafe für ihre Vergehen aus der Vergangenheit an.⁸³⁶ Es wurde bereits erwähnt, dass sie ein Leben lebt, welches sie ihre Fehler sühnen lässt, vor allem die Verbindung zu Carlo Ferro wird als Selbstgeißelung beschrieben. Sie möchte nicht, dass man ihr aus dieser Situation heraushilft, da sie „solo in questa ferma e fiera intenzione di disprezzarsi si sentiva ancor degna del sogno luminoso, nel quale per un momento aveva respirato e di cui le restava la testimonianza viva e perenne nel prodigio di quelle sei tele“⁸³⁷. Ihre Gründe für die Strafen, die sie sich mit ihrer Art zu leben selbst auferlegt, gehen laut Gubbio weit zurück und sind mit der negativen Art und Weise verbunden, mit der sie von den Männern in ihrem Leben behandelt worden ist, so dass sie in Bezug auf Giorgio Mirelli nicht mehr auf seine Güte verlassen konnte und glauben musste, sie nicht zu verdienen.⁸³⁸ Alle diese Überlegungen und die Erkenntnisse über die Nestoroff lösen in Gubbio *nausea*, also ein Gefühl des Ekels aus:

Di fronte a questa donna così caduta, certo infelicissima e dalla infelicità sua resa nemica a tutti, e, più, a se medesima, che avvilito, che nausea m'assalì d'improvviso della volgare meschinità dei casi in cui mi vedevo mescolato, della gente con cui m'ero messo a trattare, dell'importanza che avevo data e davo a loro, alle loro azioni, ai loro sentimenti!⁸³⁹

Gubbios Ekelgefühl empfindet er nicht gegenüber der Nestoroff, sondern aus Mitleid zu ihr. Abstoßend ist für ihn das Schicksal der Menschen in seiner Umgebung, welches im Vergleich zu dem der Nestoroff nun beinahe lächerlich anmutet. Entsprechend hart geht er mit ihnen ins Gericht. Nuti ist für Gubbio „grottesco nella sua tragica fatuità di figurino di moda tutto gualcito e brancicato nell'inamidatura imbrattata di sangue“⁸⁴⁰, das Ehepaar Cavalena, Polacco, Luisetta und sich selbst bezeichnet er als dumm, da sie alle in ihren Lebensabläufen festgelegt sind und sinnlosen Tätigkeiten nachgehen.⁸⁴¹

Mi sentii d'un tratto da questa nausea alienato da tutti, da tutto, anche da me stesso, liberato e come vòtato d'ogni interessamento per tutto e per tutti, ricomposto nel mio ufficio di manovratore impassibile d'una macchinetta di presa, ridominato soltanto dal mio primo sentimento, che ciò tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, non può produrre ormai altro che stupidità. Stupidità affannose e grottesche! Che uomini, che intrecci, che passioni, che vita, in un tempo come questo? La follia, il delitto, o la stupidità. Vita da cinematografo!⁸⁴²

⁸³⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 689.

⁸³⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 689.

⁸³⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 689.

⁸³⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 690.

⁸⁴⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 690.

⁸⁴¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 690.

⁸⁴² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 690.

Durch das Gefühl des Ekels fühlt er sich mit einem Mal von seinen Mitmenschen und von sich selbst entfremdet.⁸⁴³ Er wird in die Beobachterrolle desjenigen zurückgeworfen, der *impassibile* eine Kamera bedient und das Leben seiner Mitmenschen kommentarlos auf Film bannt. Die menschlichen Dramen, die ihn umgeben, scheinen selbst einem Film entsprungen zu sein und die Protagonistin dieses Films ist die gefallene Diva Varia Nestoroff.⁸⁴⁴

Die Nestoroff reagiert auf Gubbios Rückfall in die Rolle des emotionslosen Beobachters ihrerseits ebenfalls mit Kälte und gewinnt so ihre dominante Souveränität zurück. Sie unterhalten sich über Luisetta, Nuti und Giorgio Mirelli, schließlich über ihre jeweilige Einstellung zueinander. Gubbio bewundert die Nestoroff um die Fähigkeit, in anderen Verachtung für sich auszulösen und so Mitleid für die eigene Person zu vermeiden.⁸⁴⁵ Es ist ihr möglich, sich selbst zu strafen, doch darauf erwidert sie, dass es ihr auch möglich ist, andere zu strafen, ohne Mitleid zu empfinden.⁸⁴⁶ Der Grund für die Einladung ist der, dass Gubbio Nuti eine Botschaft von der Nestoroff geben soll: „Io v’ho invitato a venire perché gli facciate intendere che non ho compassione di lui e non ne avrò mai!“⁸⁴⁷. Die Nestoroff betont mehrfach, dass sie keine *compassione* für niemanden hat und sich dies auch nicht ändern wird, da sie sich selbst nicht ändern will. Gubbio warnt vor Nuti und sagt, dass dieser „nell’animo in cui si trova, potrebbe essere purtroppo capace di tutto“⁸⁴⁸. Doch die Nestoroff spielt diese Warnung vollständig runter: „Non lo temo, non lo temo! [...] Non temo mi possa venire da lui nessun male, neppure se m’uccidesse, neppure se, per causa sua, dovessi andare a finire in prigione!“⁸⁴⁹. Dies ist eine abermalige Vorwegnahme des Endes, an dem die Nestoroff schließlich doch dem abnormen Verhalten Nutis zum Opfer fallen wird. Hier weiht Gubbio die Nestoroff zunächst jedoch in seine Pläne ein, nach Sorrento zu fahren, um Ducella zu holen, damit sich Nuti wieder bewusst wird, wen er wirklich liebt. Sie versichert ihm, dass sie eines Tage auch etwas für ihn tun wird, eine Aussage, die ihn sehr beunruhigt.⁸⁵⁰ Nach dem Gespräch denkt Gubbio vor allem an dieses Versprechen der Nestoroff zurück:

Che vorrà fare? [...] E può, in questa previsione, pensar di fare qualche cosa per me? Che cosa? Come c’entro io in tutto questo tristo groviglio? Intende d’avvilupparmi in qualche

⁸⁴³ Auch hier sei wieder an Sartres *La nausée* erinnert.

⁸⁴⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 690-691.

⁸⁴⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 694.

⁸⁴⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 695.

⁸⁴⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 695.

⁸⁴⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 696.

⁸⁴⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 696.

⁸⁵⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S.697.

modo in esso? e per che modo? Di me non ha potuto scorgere altro, che l'amicizia lontana per Giorgio Mirelli e ora un sentimento vano per la signorina Luisetta. Non può prendermi né per quell'amicizia con uno già morto, né per questo sentimento che ora muore in me. Eppure, chi sa? Non riesco a tranquillarmi.⁸⁵¹

Er reagiert besorgt und fragt sich, was sie wohl gegen ihn in der Hand haben könnte. Seine kurzen Momente der Emotionalität, die Freundschaft zu Giorgio und die Zuneigung für Luisetta, könnten ihn angreifbar machen, denn dieses Wissen um seine Gefühle könnte die Nestoroff für ihre Zwecke nutzen, indem sie gewohnt manipulativ vorgehen würde.

5.11. Die Intrige der Nestoroff

Hatte Gubbio nach dem Besuch bei der Nestoroff Angst davor, zu einem Teil ihrer Intrige zu werden, so ist es nicht er, den die Nestoroff manipulieren möchte, sondern es sind Nuti und Ferro. An dem Tag, an dem Gubbio in Sorrento ist, um Ducella zu suchen, ist sie zur *Kosmograph* gefahren und hat mit ihrem Spiel begonnen:

La Nestoroff, con quegli occhi invaganti, stranamente aperti, sarà andata alla *Kosmograph* apposta, per incontrarsi con lui; gli si sarà fatta innanzi con l'aria di niente, come si va innanzi a un amico, a un conoscente che si ritrovi per caso dopo tant'anni; e il farfallino, senza sospetto della ragna, s'è messo a battervi le ali sù, tutto esultante.⁸⁵²

Die Augen der Nestoroff werden hier als verliebt machend beschrieben, ein Merkmal der *femme fatale*. Ein weiterer Hinweis auf ihre Absichten ist der Vergleich zwischen ihr und einer Spinne und dem von Nuti mit einem Schmetterling. Die Spinne jagt den ahnungslosen Schmetterling, der völlig unbedarft mit den Flügeln schlägt und so auch noch auf sich aufmerksam macht. Als wichtiger Teil der Inszenierung ihrer Macht fehlte für die Nestoroff die Anwesenheit von Luisetta, die an dem Tag nicht in der *Kosmograph* war.

E la signora Nestoroff, così, non ha potuto avere il piacere di mostrare a quella signorina sdegnosetta che il giorno avanti non aveva voluto accettare l'invito, come subito ella, appena voglia, può staccare dal fianco di qualunque signorina sdegnosetta e riprendersi tutti i signorini matti che minacciano tragedie, pst! così, con un cenno del dito, e ammansarli subito subito, ubriacarlo col solo fruscio d'una gonna di seta e un po' di ghiaja rimossa con la punta dell'ombrellino. Noja, sì, una gran noja, certo, perché a questo piacere che le è mancato, ci teneva molto la signora Nestoroff.⁸⁵³

Luisetta wird als *signorina sdegnosetta* bezeichnet, als schnippisches Fräulein, welches es gewagt hat, der Einladung der großen Diva nicht zu folgen und an der nun letztere eine Demonstration ihrer Macht vornehmen möchte. Durch die Abwesenheit Luisettas wird

⁸⁵¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 697-698.

⁸⁵² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 705.

⁸⁵³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 706.

dieser Plan jedoch zunächst durchkreuzt. Die Nestoroff empfindet *noia*, also Langeweile, ob der Tatsache, dass sie ihre Intrige nicht wie geplant ausführen kann. Einen Tag später bekommt sie die Genugtuung: „Difatti, dopo neanche cinque passi su lo spiazzo alberato davanti al primo edificio della *Kosmograph*, ecco là accanto, come due dolcissimi amici, il signor Nuti e la signora Nestoroff: questa, con l’ombrellino aperto, appoggiato e girante su una spalla“⁸⁵⁴. Nuti und Nestoroff spazieren einträchtig über das Gelände der Filmfirma und Gubbio bemerkt spöttisch gegenüber der entsetzten Luisetta, dass die Nestoroff sogar den Schirm dreht, eine kokette Geste. Luisetta reagiert wie erwartet: „Così pallida, però, così pallida era diventata la povera piccina, che temetti non mi cadesse a terra, svenuta“⁸⁵⁵. Ist die erste Emotion Luisettas tiefe Betroffenheit, so folgt als zweite Reaktion Wut, da sie erneut Gubbio hinter dieser Entwicklung vermutet.⁸⁵⁶ Er reagiert mit emotionaler Kälte auf diesen Verdacht und vergrößert somit ihr Leiden. Hatte sich Gubbio vor seiner Fahrt nach Sorrento immer stärker für Luisetta erweichen können, so kehrt jetzt seine *impassibilità* auch ihr gegenüber zurück, er wird emotional abweisend.⁸⁵⁷ Seine neue Härte wird dabei immer wieder auf die Probe gestellt, denn seine Gefühle für Luisetta sind weiterhin vorhanden: „E questa povera piccina, al cui cuore non son potuto arrivare, ecco, fa di tutto perché io perda appresso a lei la ragione, la calma impassibile, la bella saggezza che mi sono più volte proposto di seguire, insomma quel mio tanto vantato *silenzio di cosa*“⁸⁵⁸. Besonders Luisettas Augen sprechen zu Gubbio: „[...] certi occhi che le cangiano di colore, ora azzurri intensi, ora verdi pallidi, con la pupilla che or si dilata per lo sgomento, or si restringe in un puntino in cui pare infitto lo spasimo più acuto“⁸⁵⁹. Schlussendlich überwiegt jedoch seine abweisende Haltung ihr gegenüber, die er auf unterschiedliche Art und Weise zeigt. So bietet er ihr in emotional aufwühlenden Situationen, wie dieser, keinen Halt.⁸⁶⁰ Darüberhinaus äußert er sich negativ über Nuti und quält Luisetta mit Fragen über ihren Kummer.⁸⁶¹ Gubbio geht sogar so weit, dass er sie mit ihren Gefühlen für Nuti aufzieht, was den infantilen Eindruck ihres Schwärmens verstärkt.⁸⁶² Der Höhepunkt der Zurückweisung Luisettas durch Gubbio verläuft über ihren Vater, Fabrizio Cavalea, der Gubbio stets

⁸⁵⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 708.

⁸⁵⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 708.

⁸⁵⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 708-709.

⁸⁵⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 708-709.

⁸⁵⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 717, kursiv im Original.

⁸⁵⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 717.

⁸⁶⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 709.

⁸⁶¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 712 und 717.

⁸⁶² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 718.

ungefragt mit seinen zahlreichen Problemen überschüttet. Diesem sagt Gubbio folgendes: „Insomma, alla sua costernazione e a quella della sua figliola, signor Fabrizio, io rispondo così: che non voglio più saperne di nulla; mi sono seccato di tutto, e vorrei mandare a gambe in aria ogni cosa. Signor Fabrizio, lo dica alla sua figliuola: io faccio l'operatore, ecco!“⁸⁶³. Gubbio schafft es, seinen Wunsch nach Ruhe vor zwischenmenschlichen Problemen klar zu artikulieren. Dies stellt einen Gegensatz zu Mattia Pascal dar, der den einzigen Ausweg vor zu tiefen sozialen Kontakten in einer Flucht vor der Gesellschaft sieht.

Die Situation auf dem Innenhof der *Kosmograph* spitzt sich weiter zu, als plötzlich Carlo Ferro das Gelände betritt. Gubbio kann daraufhin seine *maschera d'indifferenza* nicht mehr aufrecht erhalten und Polacco wird blass und reißt die Augen auf, an seinem Gesicht kann man die Angst ablesen.⁸⁶⁴ Allein die Nestoroff reagiert scheinbar gelassen:

La Nestoroff si voltò, piantò lì il compagno, e allora si vide – gratis – lo spettacolo commovente d'una domatrice che tra il terrore degli spettatori s'avanza incontro a una belva infuriata. Placida s'avanzò, senza fretta ancora con l'ombrellino aperto su la spalla. E un sorriso aveva su le labbra, che diceva a noi, pur senza degnarci d'uno sguardo: "Ma che paura, imbecilli! se ci sono qua io!". E uno sguardo negli occhi, che non potrò mai dimenticare, proprio di chi sa che tutti debbano vedere che nessun timore può albergare in sé chi guardi e si faccia avanti così. L'effetto di quello sguardo su la faccia feroce, sul corpo rabbuffato, sui passi concitati di Carlo Ferro fu mirabile. Non vedemmo la faccia, vedemmo quel corpo quasi afflosciarsi e i passi rallentarsi man mano che il fascino più da vicino operava. Unico segno, che qualche agitazione doveva pur essere in lei, questo: che si mise a parlargli in francese.⁸⁶⁵

Sie wird mit einer Dompteuse verglichen, die sich einem wilden Tier nähert, ein Bild, welches zu der Beschreibung Ferros als ungehobeltem Naturnahen schlüssig ist. In den Augen der Nestoroff lässt sich keine Angst ablesen, es ist eher Spott für die erschrockenen Anwesenden, der aus ihrem Blick spricht. Sie steht im Mittelpunkt, ihre Inszenierung läuft scheinbar wie geplant. An der Körpersprache Carlo Ferros lässt sich die Wirkung der Nestoroff auf seinen Gemütszustand ablesen. So kommt er zunächst mit wildem Gesichtsausdruck, zerzaustem Äußeren und schnellen Schrittes auf sie zu und je näher sie sich kommen, desto mehr entspannt sich sein Körper, so dass er am Ende in seinen Bewegungen sehr weich wird und sich seine Schritte verlangsamen. Auch wenn die Nestoroff souverän und als Herrin der Situation wirkt, so spricht sie Französisch mit Ferro, eine Sprache, in die sie stets zurückfällt, wenn sie aufgeregt ist. Diese Situation, die sie selbst provoziert hat, ist also sogar für die *femme fatale* gefährlich. Während aller Augen auf die

⁸⁶³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 721-722.

⁸⁶⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 710.

⁸⁶⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 710.

Nestoroff und Ferro gerichtet sind, schaut Luisetta zu Nuti, der alleine zurückgeblieben ist, „come se per lei il terrore fosse là“⁸⁶⁶. Die angespannte Situation wird durch die Ankunft Borgallis aufgelockert, der seinerseits alle zur Arbeit antreibt. Das Atemanhalten, welches vorher die Szene geprägt hat, wird durch geschäftiges Treiben abgelöst, die *Kosmograph* und ihre Mitarbeiter kehren wieder zu ihren üblichen Tätigkeiten zurück. Auch hier liegt in der Beschreibung wieder eine Ähnlichkeit zum Film vor, die Kameraeinstellungen Zoom, Slow Motion und die Auflösung derselben würden die Szene einfangen.

Gubbio äußert gegenüber Luisetta, die sich große Sorgen macht, den Verdacht, dass die Nestoroff alles bewusst so arrangiert hat, dass die Rückkehr Ferros ausgerechnet auf den Zeitpunkt gefallen ist, an dem sie mit Nuti spazieren geht. Mehr noch behauptet Gubbio, dass selbst Nuti eingeweiht war, dass die Nestoroff also ein doppeltes Spiel spielt, sowohl mit Nuti, als auch mit Ferro.⁸⁶⁷ Er versucht damit, beruhigend auf Luisetta einzuwirken, doch macht auch er sich im Verborgenen Gedanken über die Folgen aus der Konstellation Nestoroff-Nuti: „Ma in verità, per quanta fiducia avessi nell'accortezza fredda, nel potere della Nestoroff, ricordandomi ora delle furie disperate del Nuti, non mi sentivo neanche sicuro, che non ci fosse proprio da stare in pensiero per lui“⁸⁶⁸. Und tatsächlich ist der Plan der Nestoroff damit noch nicht ausgeschöpft.

Ihr nächster Schritt besteht darin, Nuti gegen Ferro in der Rolle des Jägers auszutauschen. Der Ort für das erneute Zusammentreffen von Nuti, Ferro und Nestoroff ist die Osteria auf dem Gelände der *Kosmograph*. Nuti tritt sehr blass an den Tisch, an dem Ferro und Nestoroff sitzen und wieder verstummen alle anderen Gespräche.⁸⁶⁹ In die Stille hinein fragt Nuti, ob er die Rolle Ferros übernehmen könne. Er schiebt sogar eine kleine Provokation hinterher, indem er sagt, dass er keine Sonderkonditionen bräuchte, denn Ferro hat für den Fall seines Todes durch den Tiger spezielle Zahlungen an seine Mutter ausgehandelt. Wiedererwartend lässt sich Ferro jedoch nicht aus der Ruhe bringen: „Non balzò in piedi Carlo Ferro né s'avventò contro il provocatore. Con stupore di tutti s'abbassò invece, si distese sguajatamente su la seggiola [...]“.⁸⁷⁰ Von seiner Gelassenheit und der erfreuten Antwort, dass er seine Rolle umgehend an Nuti abtritt, werden alle Anwesenden überrascht und durch sein anschließendes Gelächter, stellt er Nuti weiter bloß:

⁸⁶⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 711.

⁸⁶⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 712.

⁸⁶⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 712-713.

⁸⁶⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 714.

⁸⁷⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 714.

E rise, come non ho veduto mai ridere nessuno. Provocò un brivido in tutti quella risata, e tra questo brivido generale e sotto la sferza di quella risata restò il Nuti come smarrito, certo con l'animo vacillante nell'impeto che lo aveva spinto contro il rivale e che ora cadeva così, di fronte a quell'accoglienza sguajata e beffardamente remissiva. Si guardò attorno, e allora, all'improvviso, nel vedergli quella faccia pallida smarrita, tutti scoppiarono a ridere forte, a ridere forte di lui, irrefrenabilmente. La tensione angosciosa si scioglieva così, in quest'enorme risata di sollievo, alle spalle del provocatore.⁸⁷¹

Zunächst lacht nur Ferro und erschreckt alle Anwesenden mit der Art und Weise des Lachens, vor allem Nuti ist irritiert. Auf Nutis Mimik und Körpersprache hin lassen sich die anderen von Ferros Lachen mitreißen und nur Nuti lacht nicht. Dies macht ihn zum Außenstehenden und gleichzeitig zum Verlachten. Ferros Lachen spricht zum einen dafür, dass er tatsächlich erleichtert ist, nicht die Rolle des Jägers übernehmen zu müssen. Gubbio gegenüber hatte er seine Bedenken bereits geäußert, nur Nuti war dies nicht bekannt. Er muss davon ausgegangen sein, dass es mehr bräuchte, um Ferro zu überzeugen, die Rolle an ihn abzutreten, daher muss ihn der leichte Sieg irritieren. Zum anderen überrascht das Lachen als Reaktion alle Anwesenden, da man von einem Mann wie Ferro eine rudimentärere Emotionsregung erwarten würde, zum Beispiel Wut. Aufschlussreich ist die Reaktion der Nestoroff: „[...] la Nestoroff che aveva negli occhi dilatati un riso di luce malvagio. Preso in trappola. Ecco tutto. Ha voluto questo e nient'altro la Nestoroff – che nella gabbia c'entrasse lui.“⁸⁷² Sie ist die eigentliche Drahtzieherin, auf ihren Plan lässt sich alles zurückführen, sie ist der Grund, aus dem Ferro und Nuti den Platz im Tigerkäfig tauschen. Es ist eine von langer Hand geplante Intrige, die damit eingesetzt hat, dass sie Ferro gezwungen hat, von der Rolle Abstand zu nehmen, obwohl in den Augen aller vom Tiger keine Gefahr ausgehen würde. So haben zunächst alle Ferro für feige erachtet, doch nach Nutis vermeintlich mutiger Entscheidung, die Rolle des Jägers zu übernehmen, ist es nun dessen Entscheidung, die lächerlich wirkt:

Insomma, questo ha voluto, mi par chiaro: gabbare il Nuti, dimostrandogli che a lei stava a cuore di risparmiare al Ferro anche un fastidio da nulla e fin l'ombra d'un pericolo lontanissimo, com'è quello d'entrare in una gabbia a sparare a una bestia che tutti hanno detto mortificata da tanti mesi in prigionia. Ecco: lo ha preso pulitamente per il naso e tra le risa di tutti lo ha introdotto in quella gabbia.⁸⁷³

⁸⁷¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 715.

⁸⁷² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 715.

⁸⁷³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 716.

5.11.1. Nutis Reaktion auf die Intrige

Nachdem Nuti nun also den Platz im Käfig eingenommen hat, fallen Gubbio Veränderungen an ihm auf. Sie unterhalten sich darüber, ob sich die Aufnahme eines Menschen mit der Zeit ebenso verändert, wie der Mensch, der darauf zu sehen ist.⁸⁷⁴ Nach Gubbio ist eine solche Aufnahme „una cosa morta che col tempo s’allontana man mano anch’essa sempre più nel passato: e più è giovane e più diviene vecchia e lontana“⁸⁷⁵. Laut Nuti wird dies in seiner Tragik nur noch von einer Photographie einer Person übertroffen, die jung gestorben ist. Für ihn ist solch ein Foto „Un’immagine invecchiata giovane a vuoto“⁸⁷⁶ und dabei führt er seinen Vater an, der so früh gestorben ist, dass sich Nuti nicht mehr an ihn erinnern kann. Diese Passage ist bereits als Vorgriff auf das Ende zu lesen, an dem von Nuti auch nur die Aufnahme bleibt, die von ihm in der Rolle des Jägers gemacht wurden. Seine Frage nach der maximalen Länge einer Filmrolle bietet einen weiteren Hinweis auf Nutis Plan, sich am Ende des Films zu töten. Gubbio fällt auf, dass Nuti diese Frage mit veränderter Stimmlage stellt, sie richtet sich an ihn in seiner Profession als Kameramann und er beginnt darüber nachzudenken, was es wohl mit dieser Erkundigung auf sich hat.⁸⁷⁷ Gleichzeitig denkt Gubbio auch erbost über die Andeutungen, die Nuti macht, denn er möchte weiterhin nicht Teil des Schicksals anderer werden und emotional involviert werden. Nuti gegenüber äußert er sich jedoch gemäßigt, aber ebenfalls mit veränderter Stimmlage, was Nuti aufblicken lässt und Gubbio zu Überlegungen über den Sinn des Lebens veranlasst.⁸⁷⁸ Er kann das Mitgefühl für Nuti dann doch nicht komplett unterdrücken, zumal ihm dessen Leben sinnlos erscheint. In einer Art Vorschau wird hier der bevorstehende Tod Nuti angedeutet und die Vergänglichkeit des Seins aller reflektiert. Im Vergleich zu Nuti ist Gubbio kein vornehmer Herr, sondern der einfache Arbeiter, der seine Kamera bedient, die auch zwischen ihnen steht, indem sie die beiden nicht nur in Bezug auf ihre Aufgaben trennt, sondern sich tatsächlich zwischen ihnen befindet.⁸⁷⁹ Ihr Gespräch endet mit Gubbios Aussage, dass er nur in den Tigerkäfig kommt, um die Erschießungsszene zu filmen: „Caro signore, creda pure che a me non fa né caldo né freddo: colpisca o fallisca il colpo; faccia dentro la gabbia tutte le pazzie che vuole: io non mi commuovo, stia sicuro. Qualunque cosa accada, seguirò

⁸⁷⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 724-725.

⁸⁷⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 725.

⁸⁷⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 725.

⁸⁷⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 726.

⁸⁷⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 726-727.

⁸⁷⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 727-728.

impassibile a girar la macchinetta. Se lo tenga bene in mente!”⁸⁸⁰. Nuti möchte nicht, dass andere Schauspieler mit Gewehren um den Käfig herum postiert werden, damit sie im Notfall eingreifen können und für ihn den Tiger erschießen. Jedoch hat Gubbio auf diese Entscheidung keinen Einfluss, für ihn zählt als Kameramann nur das professionelle Filmen der Szene.

5.12. Finale

Genau dieses professionelle Filmen der Szene hat Gubbio geleistet:

Girare, ho girato. Ho mantenuto la parola: fino all’ultimo. Ma la vendetta che ho voluto compiere dell’obbligo che m’è fatto, come servitore d’una macchina, di dare in pasto a questa macchina la vita, sul più bello la vita ha voluto ritorcerla contro me. Sta bene. Nessuno intanto potrà negare ch’io non abbia ora raggiunto la mia perfezione. Come operatore, io sono ora, veramente, perfetto.⁸⁸¹

Einen Monat nach dem Dreh der letzten Filmszene setzt er seine schriftlichen Aufzeichnungen fort, mündlich ist es ihm nicht mehr möglich, zu kommunizieren, denn „Ho perduto la voce; sono rimasto muto per sempre“⁸⁸². Nun umschließt ihn die Stille tatsächlich, so wie er es sich gewünscht hatte, sein Zustand der absoluten Dinghaftigkeit ist erreicht und er ist zum perfekten Diener der Maschine geworden.⁸⁸³ Die Geschehnisse, die dazu geführt haben, sind mehr als tragisch und werden in einem „*flash back* diaristico“⁸⁸⁴ dargestellt.

Bevor gedreht wird, besteht Nuti erneut darauf, dass keiner mit einem Gewehr um den Käfig postiert wird, jedoch veranlasst Polacco heimlich, dass es doch zwei versteckte Schützen als Sicherheitsmaßnahme gibt.⁸⁸⁵ Ein weiterer Zufall ist der, dass Gubbio bei den Vorbereitungen mehr unbelichteten Film auf der Rolle lässt, als die Szene eigentlich erfordern würde.⁸⁸⁶ Als Zuschauer haben sich viele Schauspieler um den Tigerkäfig versammelt, auch die Nestoroff und Ferro sind anwesend.

Si teneva fuori della ressa, discosta, in disparte, con Carlo Ferro, vestita di verde gajo, e sorrideva chinando frequentemente il capo alle parole che il Ferro le diceva, benché dall’atteggiamento fosco con cui il Ferro le stava accanto apparisse chiaro che a quelle parole

⁸⁸⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 729.

⁸⁸¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 729.

⁸⁸² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 729.

⁸⁸³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 729.

⁸⁸⁴ Puppo, Paolo: „Serafino Gubbio: tartarughe, cagnette, tigri, ovvero bocche che masticano e occhi accecati“. In: Angelini, Franca [Hg.]: *„Si gira“. Il romanzo cinematografico di Pirandello*. Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani: Agrigent 1987. S. 54. Kursiv im Original.

⁸⁸⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 730.

⁸⁸⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 730.

ella non avrebbe dovuto rispondere con quel sorriso. Ma era per gli altri, quel sorriso, per tutti coloro che stavano a guardarle, e fu anche per me, più vivo, quando la fissai; e mi disse ancora una volta che non temeva di nulla, perché quale fosse per lei il maggior male io lo sapevo: ella lo aveva accanto – eccolo là – il Ferro; era la sua condanna, e fino all'ultimo con quel sorriso voleva assaporarlo nelle parole villane, ch'egli forse in quel punto le diceva.⁸⁸⁷

Die Nestoroff inszeniert sich gewohnheitsgemäß, sie trägt ein leuchtend grünes Kleid und ein Lächeln, das deplatziert wirkt. Carlo Ferro redet auf sie ein und sein düsterer Gesichtsausdruck kontrastiert mit ihrer Fröhlichkeit. Die Nestoroff trägt ihre Maske nach Außen dennoch perfekt, sie hat bis zu diesem Punkt alles nach ihren Wünschen in die Wege geleitet und gibt sich nun als unbeschwerte Zuschauerin einer makabren Szene. Sie wird auch von Nuti gesehen, dessen Augen trüb sind und der sich zu einem falschen Lächeln zwingen muss.⁸⁸⁸ Er wirkt nervös und in seiner Verkleidung als Jäger wenig überzeugend nach Außen und auch nicht sehr überzeugt von sich selbst. Dennoch betreten Nuti und Gubbio schließlich den Käfig, dann lassen die Helfer den Tiger dazu und die bekannten Worte „Attenti, si gira!“⁸⁸⁹ erklingen von Polacco. Nuti zielt jedoch nicht auf den Tiger, sondern dreht sich in die Richtung der Nestoroff und erschießt diese, woraufhin sich der Tiger auf Nuti stürzt, während Gubbio die Szene dreht. So fällt die *femme fatale* schließlich ihrer eigenen Fatalität zum Opfer. Die Geräuschkulisse, die sich daraus für den Kameramann Gubbio ergibt, wird eindringlich beschrieben:

Più forti delle grida altissime levate da tutti gli attori fuori della gabbia accorrenti istintivamente verso la Nestoroff caduta al colpo, più forti degli urli di Carlo Ferro, io udivo qua nella gabbia il sordo ruglio della belva e l'affanno orrendo dell'uomo che s'era abbandonato alle zanne, agli artigli di quella, che gli squarciavano la gola e il petto; udivo, udivo, seguitavo a udire su quel ruglio, su quell'affanno là, il ticchettio continuo della macchinetta, di cui la mia mano, sola, da sé, ancora, seguitava a girare la manovella; e m'aspettavo che la belva ora si sarebbe lanciata addosso a me, atterrito quello; e gli attimi di quell'attesa mi parevano eterni e mi pareva che per l'eternità io lo scandissi girando, girando ancora la manovella, senza poterne fare a meno, quando un braccio alla fine s'introdusse tra le sbarre armato di rivoltella e tirò un colpo a bruciapelo in un'orecchia della tigre sul Nuti già sbranato; e io fui tratto indietro, strappato dalla gabbia con la manovella della macchinetta così serrata nel pugno, che non fu possibile in prima strapparmela. Non gemevo, non gridavo: la voce, dal terrore, mi s'era spenta in gola, per sempre.⁸⁹⁰

Als erstes fallen Gubbio die Schreie der Zuschauer auf, daraus kristallisiert sich dann die Stimme Ferros heraus. Ganz unmittelbar sind für ihn die Fressgeräusche des Tigers und das Stöhnen Nutis, die schließlich vom gleichmäßigen Ticken der Kamera abgelöst werden,

⁸⁸⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 731.

⁸⁸⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 731.

⁸⁸⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 732.

⁸⁹⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 733.

dessen Kurbel Gubbio unermüdlich weiterdreht. Als ein weiterer Schuss fällt, der den Tiger tötet, hat Gubbio bereits seine Stimme verloren, so dass er noch nicht einmal Schreien kann. Er hält die Kurbel der Kamera so fest, dass der Eindruck entsteht, er sei ein Teil der Maschine geworden. Für Gubbio war es bislang immer so, als würde die Kamera das fressen, was er mit ihr filmt, durch die Aufnahme des Todeskampfes von Nuti ist es nun tatsächlich so, dass die Maschine einen Menschen gefressen hat.⁸⁹¹ Und so gibt es für Serafino Gubbio am Ende nur die Schlussfolgerung, dass er stumm bleiben möchte: „No, grazie. Grazie a tutti. Ora basta. Voglio restare così. il tempo è questo; la vita è questa; e nel senso che do alla mia professione, voglio seguitare così – solo, muto e impassibile – a far l’operatore. La scena è pronta? – Attenti, si gira...“⁸⁹². Oder wie Enzo Lauretta es treffend fasst:

Serafino Gubbio discende direttamente da Mattia Pascal dal quale ha appreso la tecnica dello sdoppiamento e il gusto di ridere di sé, assieme alla pena di vivere; ma ha perduto per via il tessuto d’umanità di Mattia, ricco solo del piacere saltuario di “reintegrarsi” nel corpo, per non essere più solo una mano che gira una manovella, e riuscendo (limitatamente a quel momento) a recuperare brandello di affetti e di ricordi. Ma si tratta di rari istanti, perché per Serafino Gubbio la storia è finita davvero: c’è l’identificazione cosciente nel non essere, evitando per questa terribile strada di sbriciolarsi nelle centomila parti in cui finirà Vitangelo Moscarda.⁸⁹³

Dieser Weg Vitangelo Moscardas von einer über hunderttausend zu keiner Identität soll im nun folgenden Kapitel nachvollzogen werden.

6. *Uno, nessuno e centomila*

- Che fai? – mia moglie mi domandò, vedendomi insolitamente indugiare davanti allo specchio.
- Niente, – le risposi, – mi guardo qua, dentro il naso, in questa narice. Premendo, avverto un certo dolorino.
- Mia moglie sorrise e disse:
- Credevo ti guardassi da che parte ti pende.
- Mi voltai come un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda:
- Mi pende? A me? Il naso?
- E mia moglie, placidamente:
- Ma sì, caro. Guàrdatelo bene: ti pende verso destra.⁸⁹⁴

Mit diesem scheinbar harmlosen Gespräch zwischen Eheleuten beginnt der Roman *Uno, nessuno e centomila*. Doch diese Unterhaltung ist nicht nur der Einstieg in die *histoire*, sondern wird den 28 jährigen Protagonisten Vitangelo Moscarda in eine tiefe, existentielle

⁸⁹¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 733-734.

⁸⁹² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 735.

⁸⁹³ Lauretta, Enzo: „Si gira“. In: Angelini, Franca [Hg.]: „Si gira“. *Il romanzo cinematografico di Pirandello*. Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani: Agrigent 1987. S. 5.

⁸⁹⁴ Pirandello, Luigi: *Uno, nessuno e centomila*. In: Macchia, Giovanni [Hg.]: *Tutti i romanzi*. Bd. II. Mondadori: Mailand 2005. S. 739.

Krise stürzen. Auch der dritte Roman der Trilogie ist als Fortsetzungsroman in der Zeitung *Fiera Letteraria* vom 13.12.1925 bis 13.06.1926 mit dem Untertitel *Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria, in otto libri* erschienen.⁸⁹⁵ Die erste Ausgabe erscheint im Jahr 1926 im Verlag Bemporad in Florenz ohne Untertitel. Es ist Pirandellos letzter vollendeter Roman, dabei gleichzeitig auch der, welcher die längste Entstehungszeit hat.⁸⁹⁶ Das Hauptthema ist das Wechselspiel von Selbstbild und Fremdbild und die daraus entstehende identitäre Wahrnehmung beziehungsweise das Auseinanderbrechen derselben. Dieses Thema hat Pirandello bereits in seinem theoretischen Aufsatz *Umorismo* bearbeitet und man kann behaupten, dass *Uno, nessuno e centomila* die Romanform dieser Gedanken darstellt.

Am Beispiel des Vitangelo Moscarda aus dem ligurischen Richieri werden die Schritte von einer einzigen Identität (*uno*), über den Verlust derselben (*nessuno*) und die Empfindung plötzlich hunderttausend Ichs zu besitzen (*centomila*), durchexerziert. Der Roman ist unterteilt in acht Bücher, die wiederum in übertitelte Kapitel eingeteilt sind. Bereits nach dem ersten Kapitel des ersten Buches wird deutlich, dass die Ereignisse auf der Ebene der *histoire* erneut in der Rückschau berichtet werden. Wie bereits erwähnt, setzt der Roman *in medias res* mit einem Gespräch zwischen Moscarda und seiner Frau Dida ein, bei dem er feststellen muss, dass sein Selbstbild nicht mit dem Bild übereinstimmt, welches seine Frau von ihm hat. Sie weist ihn zunächst auf seine nach rechts stehende Nase hin, dann auf weitere körperliche Besonderheiten, die ihm bislang nicht aufgefallen waren: „Le mie sopracciglia parevano sugli occhi due accenti circonflessi, ^^, le mie orecchie erano attaccate male, una più sporgente dell'altra [...] nelle mani, al dito mignolo; e nelle gambe (no, storte no!), la destra, un pochino più arcuata dell'altra: verso il ginocchio, un pochino“⁸⁹⁷. Die Worte seiner Frau überprüft der vor dem Spiegel⁸⁹⁸ stehende Moscarda umgehend und kommt zu dem Schluss, dass sein Körper tatsächlich diese bisher nicht wahrgenommenen

⁸⁹⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 1057.; Ganeri, Margherita: *Pirandello romanziere*. Rubbettino: Catanzaro 2001. S. 199 ff.

⁸⁹⁶ vgl. Di Lieto, Carlo: *Pirandello Binet e „Les altérations de la personnalité“*. Esselibri: Neapel 2008. S. 71.; Aste, Mario: *La narrativa di Luigi Pirandello: Dalle novelle al romanzo „Uno, nessuno e centomila“*. Porrúa Turanzas: Madrid 1979. S. 25 f.; Heinz Thoma weist darauf hin, dass Pirandello der Roman *La coscienza di Zeno* von Italo Svevo vorlag, auf dessen Zusendung er Svevo jedoch keine Antwort gegeben hat. Vgl. Thoma, Heinz: „Die große Verstörung. Die Revolte des Subjekts gegen seine Vergesellschaftung und die Anfänge der Postmoderne. (Luigi Pirandello, Italo Svevo, Albert Camus, Jean Genet)“. In: Krauss, Henning [Hg.]: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 28. Jahrgang. Winter: Heidelberg 2004. S. 333 f.

⁸⁹⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 740.

⁸⁹⁸ Zum Motiv des Spiegels bei Pirandello vgl.: Leube, Eberhard: „Der Zauber des Spiegels. Zu Ursprung und Bedeutung eines literarischen Motivs bei Pirandello“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 17, 1966, S. 155-169.

Besonderheiten aufweist. Ihn beschäftigt ab diesem Moment die Tatsache, dass ihm diese Defekte, wie er sie nennt, bislang nie aufgefallen sind und da er ein hypochondrischer und sensibler Mann ist, lösen diese harmlosen Bemerkungen seiner Frau eine Reflexionslawine bei ihm aus:

Ma anch'io, se permettete, di quei tempi ero fatto per sprofondare, a ogni parola che mi fosse detta, o mosca che vedessi volare, in abissi di riflessioni e considerazioni che mi scavavano dentro e bucheravano giù per torto e su per traverso lo spirito, come una tana di talpa; senza che di fuori ne paresse nulla.⁸⁹⁹

Als Sohn eines Wucherers, dessen gut gehende Geschäfte er geerbt hat und die von seinen beiden Freunden Sebastiano Quantorzo und Stefano Firbo verwaltet werden, kann er sich dem Müßiggang hingeben.⁹⁰⁰ Sein Vater hat versucht, ihn dazu zu bewegen, sich etwas eigenes aufzubauen im Leben, aber dies ist ihm nie gelungen und so hat Moscarda genügend Zeit, über Dinge nachzudenken, die anderen Menschen gar nicht in den Sinn kämen. Von seiner geistigen Konstitution beschreibt er sich selbst als jemanden, der schon immer ziellos und unfokussiert durchs Leben gegangen ist, so dass er stets von allen anderen überholt wurde.⁹⁰¹ Im Vergleich zu denen sieht er sich selbst dabei als frei an, da er seine Umwelt bewusster wahrnimmt, als die anderen. Er kennt jedoch die Richtung nicht, auf die er diese Freiheit konzentrieren soll und so verwundert es nicht, dass ihn die Bemerkungen seiner Frau in eine Krise stürzen: „Cominciò da questo il mio male. Quel male che doveva ridurmi in breve in condizioni di spirito e di corpo così misere e disperate che certo ne sarei morto o impazzito, ove in esso medesimo non avessi trovato (come dirò) il rimedio che doveva guarirmene“⁹⁰².

Dass Moscarda von seiner Frau anders wahrgenommen wird, als gedacht, veranlasst ihn dazu, noch am selben Tag auch einen Freund bezüglich seiner vermeintlichen körperlichen Defekte zu befragen. Der Freund reagiert zunächst amüsiert, da die Frage Moscardas völlig ohne Zusammenhang erscheint.⁹⁰³ Daraus schließt Moscarda, dass seinem Freund bewusst war, dass seine Nase nach rechts steht und schließlich „Mi si fissò invece il pensiero ch'io non ero per gli altri quel che finora, dentro di me, m'ero figurato d'essere“⁹⁰⁴. Bereits jetzt gelingt es Moscarda nicht mehr, seine Gedanken rational zu steuern, er will sich stattdessen

⁸⁹⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 740.

⁹⁰⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 741.

⁹⁰¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 741.

⁹⁰² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 742.

⁹⁰³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 743.

⁹⁰⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 743.

rächen und beschreibt seinem Freund dessen Kinngrübchen. Damit meint Moscarda, auch bei dem anderen einen Reflexionsprozess losgetreten zu haben. Er sieht ihn vor seinem inneren Auge von Spiegel zu Spiegel laufen und das Grübchen kontrollieren. Des Weiteren geht er davon aus, dass ein Freund dieses Spiel auch mit anderen treibt, so dass die Selbstbeobachtung wie eine Epidemie um sich greift. Demnach bildet sich Moscarda ein, in den nächsten Wochen seine Mitmenschen dabei zu beobachten, sich selbst in den Schaufensterscheiben der Geschäfte zu spiegeln und ihre körperlichen Besonderheiten zu überprüfen.⁹⁰⁵ Schlussendlich kommt ein weiterer Freund auf ihn zu und fragt ihn, ob er tatsächlich beim Sprechen mit dem linken Augenlid zucken würde und Moscarda antwortet ihm triumphierend, dass es genau so ist. Seinem Freund gegenüber behauptet er, dass dieser ihn nicht auf körperliche Mängel hinweisen müsse, da er sich aller bewusst wäre. Doch der Freund hebt Moscardas spitz zulaufenden Haaransatz im Nacken hervor und lässt diesen abermals verstört zurück.⁹⁰⁶

6.1. *Vedersi vivere* – die Bewusstwerdung des Ichs in Abwesenheit der Anderen

Moscarda wäre gerne alleine, um sich in Ruhe im Spiegel zu betrachten, das kann er jedoch nicht, wenn seine Frau anwesend ist. Daher wird die Gesellschaft seiner Frau für Moscarda immer unerträglicher und er wünscht sich nichts mehr, als ihre Abwesenheit. „Desiderai da quel giorno ardentissimamente d’esser solo, almeno per un’ora. Ma veramente, più che desiderio, era bisogno acuto urgente smanioso, che la presenza o la vicinanza di mia moglie esasperavo fino alla rabbia“.⁹⁰⁷ Moscardas Alleinsein ist dabei ein ganz eigenes, „cioè *senza me* e appunto *con un estraneo attorno*“⁹⁰⁸. Erscheint dies zunächst als Widerspruch, oder wie er sagt, als „primo segno di pazzia“⁹⁰⁹, so wird im weiteren Verlauf klar, was damit gemeint ist, denn „Se per gli altri non ero quel che finora avevo creduto d’essere per me, chi ero io?“⁹¹⁰. Moscarda ist davon ausgegangen, dass er wüsste, wer er für andere sei, aber herauszufinden, dass die anderen ihn nicht so sehen, wie er sich selbst sieht, wirft die existentielle Frage auf, wer er für sich ist. Er muss also davon ausgehen, dass er für sich ein Fremder ist, den er noch nicht so wahrgenommen hat, wie er es eigentlich müsste, demnach

⁹⁰⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 744.

⁹⁰⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 745.

⁹⁰⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 746.

⁹⁰⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 748, kursiv im Original.

⁹⁰⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 748.

⁹¹⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 749.

braucht er Zeit mit sich alleine, also mit dem Fremden in sich, um diesen und damit letztlich sich selbst richtig kennenzulernen.

Lo volevo vedere e conoscere anch'io così come gli altri lo vedevano e conoscevano. Ripeto, credevo ancora che fosse uno solo questo estraneo: uno solo per tutti, come uno solo credevo d'esser io per me. Ma presto l'atroce mio dramma si complicò: con la scoperta dei centomila Moscarda ch'io ero non solo per gli altri ma anche per me, tutti con questo solo nome di Moscarda, brutto fino alla crudeltà, tutti dentro questo mio povero corpo ch'era uno anch'esso, uno e nessuno ahimè, se me lo mettevo davanti allo specchio e me lo guardavo fisso e immobile negli occhi, abolendo in esso ogni sentimento e ogni volontà. Quando così il mio dramma si complicò, cominciarono le mie incredibili pazzie.⁹¹¹

Um sich selbst wirklich zu erkennen, müsste Moscarda sich beim Leben zusehen können, also einen objektiven Blick von außen auf sich selber werfen können, wie es ihm zufällig ein Mal im Vorbeigehen an einem Schaufenster gelingt. In dem Moment ist ihm zunächst nicht bewusst, dass es er ist, den er in der Spiegelung sieht.⁹¹² Diese Situation nachzustellen ist jedoch nicht möglich, denn die Hilfsmittel bei der Selbstbetrachtung, wie beispielsweise ein Spiegel, zeigen ihn sich nicht im Moment des Lebens, denn sobald er sich selber sieht, wird er wieder zu dem, den er immer wahrnimmt. Dabei möchte er ja den Fremden in sich betrachten, aber ein „vedersi vivere“⁹¹³ bleibt unmöglich. Als nächste Hürde und weiterer Schritt in Richtung *pazzia* rückt ein weiterer Gedanke in den Fokus: er ist nicht nur einer für sich und ein anderer für die Außenwelt, sondern er ist gleichermaßen hunderttausend, sowohl für sich, als auch für die anderen.

Um sich dennoch beim Leben zu sehen, beginnt Moscarda, sich in jedem Spiegel des Hauses zu betrachten und pantomimische Bewegungen zu unterschiedlichen imaginierten Emotionen zu machen, wenn seine Frau nicht zu Hause ist.⁹¹⁴ Er möchte damit erreichen, dass er sich in einem natürlichen Zustand überrascht um sich richtig wahrnehmen zu können. Diese Stufe seiner Besessenheit nennt er „vispa infanzia della mia follia“⁹¹⁵. Doch da es sich um Emotionen handelt, die er in diesem Augenblick nicht real empfindet, sondern die er wie ein Schauspieler nur in Gedanken hervorruft, bekommt er keinen echten Blick auf sich. Ein weiterer Punkt, der ihn daran hindert, sich beim Leben zu sehen, ist die Vielfalt der emotionalen Regungen und die sich daraus ergebenden zahlreichen mimischen

⁹¹¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 750-751.

⁹¹² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 750.

⁹¹³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 749-750.

⁹¹⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 751-752.

⁹¹⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 751.

Ausdrücke.⁹¹⁶ Es ist ihm demnach nicht möglich, alle Emotionen, die er als Mensch haben kann, an sich zu sehen, besonders, weil er sich mit seinen eigenen Augen sieht und nicht mit denen der anderen. Denn die anderen reagieren auf die jeweiligen Emotionen mit eigenen Empfindungen: „L’espressione di quella mia rabbia, ad esempio, non sarebbe stata la stessa per uno che l’avesse temuta, per un altro disposto a scusarla, per un terzo disposto a riderne, e così via“⁹¹⁷. Moscarda findet keine Lösung für dieses Problem und dieser Gedanke, der ihn nicht mehr loslässt, zieht ihn tiefer in seinen Gedankenstrudel hinein: „Come sopportare in me quest’estraneo? quest’estraneo che ero io stesso per me? come non vederlo? come non conoscerlo? come restare per sempre condannato a portarmelo con me, in me, alla vista degli altri e fuori intanto dalla mia?“⁹¹⁸.

Als seine Frau Dida schließlich eine Freundin besucht und Moscarda so den ganzen Tag Zeit für sich hat, versucht er erneut, sich mit Hilfe des Spiegels beim Leben zu sehen, obwohl er weiß, dass dieses Unterfangen aussichtslos bleiben muss. Doch dieses Beharren zeigt den immer weiter fortschreitenden Zustand seiner Besessenheit. Zunächst versucht er, alle aktuellen Emotionen von seinem Gesicht zu löschen und schließt die Augen. Dabei nimmt er sein Spiegelbild als einen Fremden wahr, der auf der anderen Seite des Spiegels dasselbe tut. Er fragt sich, ob es ihm möglich wäre, sich so zu sehen, wie es ein Fremder kann, der ihn in einem Spiegel beobachtet, während er sein Spiegelbild selbst nicht wahrnimmt, sondern wiederum nur die Spiegelung des Fremden sieht und im Gegenzug diesen beobachtet.⁹¹⁹ Als er die Augen öffnet, passiert folgendes: „Aprii gli occhi. Che vidi? Niente. *Mi vidi*. Ero io, là, aggrondato, carico del mio stesso pensiero, con un viso molto disgustato“⁹²⁰. Da er abermals nur sich sieht, wie er sich immer wahrnimmt, erfüllt ihn das zunächst mit Zorn. Dann versucht er, sein Spiegelbild nicht zu fokussieren und so ein neues Bild zu bekommen, jedoch funktioniert auch das nicht, da er seine Augen in seinem Körper fühlt und er sich daher darauf konzentriert. Seine Augenfarbe beschreibt er als grünlich, seine Haare sind rot und er hat einen Schnurrbart.⁹²¹ Als er plötzlich unwillkürlich lächeln muss, ruft er sich selbst streng zur Ordnung zurück und dabei macht er einen überraschend verärgerten Gesichtsausdruck, der es ihm endlich ermöglicht, „a vedere staccato dal mio spirito imperioso il mio corpo, là,

⁹¹⁶ Allerdings müsste man hier nach neuestem Forschungsstand widersprechen, denn nach Paul Ekman gibt es bestimmte Muskelgruppen im Gesicht des Menschen, die international gleich gedeutete Emotionen zeigen.

⁹¹⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 752.

⁹¹⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 752-753.

⁹¹⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 754.

⁹²⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 755, kursiv im Original.

⁹²¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 756.

davanti a me, nello specchio⁹²². Er sieht im Spiegel jemandem, der ihm wie ein Niemand vorkommt, ein leerer Körper. Er ruft seinen Namen, doch sein Körper reagiert nicht, der ihm nun als lebende Hülle erscheint:

Niente era. Nessuno. Un povero corpo mortificato, in attesa che qualcuno se lo prendesse. Non conosceva nulla, né si conosceva; viveva per vivere, e non sapeva di vivere; gli batteva il cuore, e non lo sapeva; respirava, e non lo sapeva; moveva le palpebre, e non se n'accorgeva.⁹²³

Moscarda stellt sich die Veränderungen vor, die sein Körper im Laufe der Zeit durch den Alterungsprozess durchlaufen wird und beginnt, eine Abneigung für diesen Körper zu empfinden. Dieser Körper gehört nicht ihm allein, denn jeder kann ihn zu dem machen, was er sehen will, dabei bleibt er sich selbst fremd.⁹²⁴ Diese Passage erinnert an die Situation, welche die Figuren in Sartres Theaterstück *Huis clos* aushalten müssen und aus dem das berühmte Zitat „l'Enfer, c'est les Autres“⁹²⁵ stammt. Auch für Moscarda liegt die einzige Definitionsmöglichkeit seines Selbst bei den Anderen und ebenso wie Inès, Estelle und Garcin leidet er unter dieser Determiniertheit. Moscarda ist nicht mehr der, der er als Kind und Jugendlicher gewesen ist und auch ist er noch nicht der, der er als alter Mann sein wird. So ist sein Körper zusätzlich biologisch determiniert, etwas, das er auch nicht steuern kann. Mit diesen Gedanken wächst das Entfremdungsgefühl und er wird von der nichtautomatisierten Bewegung des Körpers überrascht:

Vidi davanti a me, non per mia volontà, l'apatica attonita faccia di quel povero corpo mortificato scomporsi pietosamente, arricciare il naso, arrovesciare gli occhi all'indietro, contrarre le labbra in sù e provarsi ad aggrottar le ciglia, come per piangere; restare così un attimo sospeso e poi crollar due volte a scatto per lo scoppio d'una coppia di sternali. S'era commosso da sé, per conto suo, a un filo d'aria entrato chi sa donde, quel povero corpo mortificato, senza dirmene nulla e fuori della mia volontà. – Salute! – gli dissi. E guardai nello specchio il mio primo riso da matto.⁹²⁶

Durch unwillkürliches Niesen entgleiten seine Gesichtszüge auf bizarre Art und Weise, so dass er sich selber erschreckt und schließlich sein erstes irres Grinsen zeigt, wie er es selber nennt.

⁹²² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 755.

⁹²³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 756.

⁹²⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 755-757.

⁹²⁵ Sartre, Jean-Paul: *Huis clos*. In: Théâtre complet. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard: Paris 2005. S. 128.

⁹²⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 758.

6.2. Die Zerstörung des Ichs der Anderen

Im letzten Kapitel des ersten Buches wird eine Liste der Überlegungen und der daraus entstehenden Schlussfolgerungen Moscardas aufgeführt.

Riflessioni:

1^a – che io non ero per gli altri quel che finora avevo creduto d’essere per me;

2^a – che non potevo vedermi vivere;

3^a – che non potendo vedermi vivere, restavo estraneo a me stesso, cioè uno che gli altri potevano vedere e conoscere; ciascuno a suo modo; e io no;

4^a – che era impossibile pormi davanti a questo estraneo per vederlo e conoscerlo; io potevo vedermi, non già vederlo;

5^a – che il mio corpo, se lo consideravo da fuori, era per me come un’apparizione di sogno; una cosa che non sapeva di vivere e che restava lì, in attesa che qualcuno se la prendesse;

6^a – che, come me lo prendevo io, questo mio corpo, per essere a volta a volta quale mi volevo e mi sentivo, così se lo poteva prendere qualunque altro per dargli una realtà a modo suo;

7^a – che infine quel corpo per se stesso era tanto niente e tanto nessuno, che un filo d’aria poteva farlo starnutire, oggi, e domani portarselo via.

Conclusioni:

Queste due per il momento:

1^a – che cominciai finalmente a capire perché Dida mia moglie mi chiamava Gengè;

2^a – che mi proposi di scoprire chi ero io almeno per quelli che mi stavano più vicini, così detti conoscenti, e di spassarmi a scomporre dispettosamente quell’io che ero per loro.

Diese Liste zeichnet das nach, was Moscarda im ersten Buch an Überlegungen angestellt hat und die zweite Schlussfolgerung zeigt auf, wie er diese Gedanken im Verlauf der *histoire* praktisch vorantreiben wird. Er hat sich vorgenommen, das Bild, das die Menschen in seiner Umgebung von ihm haben, zu zerstören, ein Unterfangen, das ihn von sich und von den anderen entfremden wird.

In der ersten Schlussfolgerung ist von Gengè die Rede, es ist der Kosenname, den ihm seine Frau gegeben hat. Für Moscarda ist es jedoch mehr noch eine Konstruktion, die sich seine Frau von ihm gemacht hat und in der er gefangen ist.⁹²⁷ Denn seine Frau glaubt zu wissen, was ihm gefällt und sollte er das Gegenteil behaupten, wäre er nicht mehr Gengè, sondern jemand, den seine Frau nicht mehr erkennen würde. Als Beispiel führt er die Frisur seiner Frau an, die sie zum Zeitpunkt ihres Kennenlernens hatte und die ihm sehr gefallen hat. Nach der Eheschließung hat seine Frau die Frisur verändert, da sie der Meinung war, Gengè würde die alte Frisur nicht gefallen. Auch als Moscarda ihr sagt, dass dies nicht stimmt, glaubt sie ihm nicht.⁹²⁸ Für Moscarda entsteht entsprechend der Eindruck, dass „lo dunque parlavo per

⁹²⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 779.

⁹²⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 783-784.

me solo. Ella parlava col suo Gengè. E questi le rispondeva per bocca mia in un modo che a me restava al tutto ignoto⁹²⁹.

Da es Moscarda nie gelungen ist, seinem Dasein eine Form zu geben, fühlt er sich „in uno stato come di fusione continua, quasi fluido, malleabile“⁹³⁰. Doch eben genau aus diesem Unvermögen entspringen seine Probleme mit seiner Selbstwahrnehmung und die der anderen mit der Fremdwahrnehmung seiner Person:

Purtroppo non avevo mai saputo dare una qualche forma alla mia vita; non mi ero mai voluto fermamente in un modo mio proprio e particolare, sia per non avere mai incontrato ostacoli che suscitassero in me la volontà di resistere e di affermarmi comunque davanti agli altri e a me stesso, sia per questo mio animo disposto a pensare e a sentire anche che il contrario di ciò che poc'anzi pensava e sentiva, cioè a scomporre e a disgregare in me con assidue e spesso opposte riflessioni ogni formazione mentale e sentimentale; sia infine per la mia natura così inchinevole a credere, ad abbandonarsi alla discrezione altrui, non tanto per debolezza, quanto per noncuranza e anticipata rassegnazione ai dispiaceri che me ne potessero venire.⁹³¹

Im *Umorismo* zitiert Pirandello zu dieser Problematik zunächst Blaise Pascal, der sagt, dass sich ein Mensch im Laufe seines Lebens so oft wandelt, dass man sich selbst mit der Zeit am wenigsten ähnelt.⁹³² Für Pirandello ist das Leben ein konstantes Fließen und der Mensch bildet mit seinem Körper eine feste Form, mit seinem sich wandelnden Geist und dem Altern der festen Hülle ist er jedoch ebenfalls diesem Fließen unterworfen. Dennoch versucht man als Mensch, dem Leben Form zu geben, indem man „componendoci una coscienza, costruendoci una personalità“⁹³³. Sich selbst ein Bewusstsein zu geben, eine Persönlichkeit zu erschaffen, scheitert zu den Zeitpunkten des Lebens, an denen man von dem Fließen überwältigt und mitgerissen wird.⁹³⁴ Eine besondere Qual für die flexible Seele stellt der fixe Körper dar: „E per tutti però può rappresentare talvolta una tortura, rispetto all’anima che si muove e si fonde, il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili“⁹³⁵. Genau dieser Punkt ist der Beginn für Moscardas Leiden, seine Reflektionen über seine feste Hülle, seinen Körper, den er bislang nicht hat leben sehen und den er anders wahrgenommen hat, als seine Mitmenschen.

Die Idee Blaise Pascals, dass man sich im Laufe der Zeit von seinem früheren Ich entfernt, wird von Moscarda zugespitzt, wenn er sagt, dass:

⁹²⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 782.

⁹³⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 780-781.

⁹³¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 780.

⁹³² vgl. Pirandello, Luigi: *Umorismo*. Mondadori. S. 937.

⁹³³ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. Mondadori. S. 938.

⁹³⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Umorismo*. Mondadori. S. 938.

⁹³⁵ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. Mondadori. S. 938.

[...] un minuto fa, prima che vi capitasse questo caso, voi eravate un altro; non solo, ma voi eravate anche cento altri, centomila altri. [...] vi sembra di poter essere così sicuro che di qui a domani sarete quel che assumete di essere oggi. [...] la verità è questa: che sono tutte fissazioni. Oggi vi fissate in un modo e domani in un altro.⁹³⁶

Die Passage ist aus dem fünften Kapitel des zweiten Buchs des Romans und Teil der Überzeugungskapitel, in denen Moscarda den Leser direkt anspricht und so den Eindruck erweckt, seine Gedanken nicht nur auf der Ebene der *histoire* verbreiten zu wollen, sondern auch unter den Lesern des Romans: „Come se già cominciaste e compenetrarvi un poco della mia pazzia, subito, d’ogni cosa che vi dico, vi adombrate; domandate: – Perché? Che c’entra questo?“⁹³⁷. Das zweite Buch hat insgesamt zwölf Kapitel, von denen sich die Kapitel eins bis elf direkt an den Leser wenden und im zwölften Kapitel schließlich die eigentliche Handlung wieder einsetzt.

In diesen Kapiteln des zweiten Buchs spricht Moscarda „a modo dei filosofi“⁹³⁸ von der Schwierigkeit, sich selbst und die anderen zu erkennen. Er erwähnt die *coscienza*, das Bewusstsein, welches der Mensch von sich hat und behauptet, dass dieses nichts feststehendes ist, das sich selbst genügt, denn durch die Anwesenheit anderer Menschen wird das Selbstbild immer wieder in Frage gestellt.⁹³⁹ Eine weitere Hürde beim Erkennen der anderen bildet die sprachliche Kommunikation, denn selbst wenn zwei Menschen die selbe Sprache sprechen, gibt doch jeder den Worten eine andere Bedeutung, so dass man sich am Ende nicht verstehen kann.⁹⁴⁰ Das führt schließlich dazu, dass jeder Mensch seine eigene Form der Wahrnehmung der Realität bildet.⁹⁴¹ Moscarda vergleicht diesen Vorgang mit der Errichtung eines Hauses und dem Einrichten des Heims:

Vi vedete attorno i vostri mobili, che sono quali voi secondo il vostro gusto e i vostri mezzi li avete voluti per i comodi vostri. Ed essi vi spirano attorno il dolce conforto familiare, animati come sono da tutti i vostri ricordi; non più cose, ma quasi intime parti di voi stessi, nelle quali potete toccarla e sentirla quella che vi sembra la realtà sicura della vostra esistenza [...] i vostri mobili sono, come i ricordi della vostra intimità domestica, insaporati di quel particolare alito che cova in ogni casa e che dà alla nostra vita quasi un odore che più s’avverte quando ci vien meno, appena cioè, entrando in un’altra casa, vi avvertiamo un alito diverso. (p. 772)

In seinem eigenen Haus ist einem alles bekannt, an die Gegenstände sind Erinnerungen gebunden und der Geruch der Zimmer verursacht heimelige Gefühle. Die Häuser bilden die

⁹³⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 770.

⁹³⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 772.

⁹³⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 761.

⁹³⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 761.

⁹⁴⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 769.

⁹⁴¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 769-770.

Stadt und somit den konstruierten und künstlichen Lebensraum des Menschen. Dagegen steht das Land für das unbewusste Leben, einem Leben, das ohne tieferen Sinn auskommt und bei dem es ausschließlich um das einfache Existieren geht, so wie es beispielsweise Pflanzen möglich ist, die kein Bewusstsein ihres Seins besitzen.⁹⁴² In der Stadt ist alles „finto e meccanico, riduzione e costruzione: un altro mondo nel mondo: mondo manifatturato, combinato, congegnato; mondo d’artificio, di stortura, d’adattamento, di finzione, di vanità; mondo che ha senso e valore soltanto per l’uomo che ne è l’artefice“⁹⁴³. So wie sich der Mensch seine Umgebung erschafft, so konstruiert er auch sich selbst und die anderen. Dies macht den Menschen anfällig, denn „la costruzione dura finché non si sgretoli il materiale dei nostri sentimenti e finché duri il cemento della nostra volontà [...] Basta che quella vacilli un poco, e che questi si alterino d’un punto o cangino minimamente, e addio realtà nostra! Ci accorgiamo subito che non era altro che una nostra illusione“⁹⁴⁴. Eben dies meint Moscarda erkannt zu haben, dass alle Realität, jedes Bild von sich und von den anderen, sein ganzes bisheriges Leben, eine Illusion ist.

Das auf die Welt gelangen ist völlig willkürlich, ein vom Zufall bestimmtes Ereignis, welches das Leben des Einzelnen umgehend sinnlos werden lässt, ein geworfen werden im Sinne Sartres:

Fu un attimo, ma l’eternità. Vi sentii dentro tutto lo sgomento delle necessità cieche, delle cose che non si possono mutare: la prigione del tempo; il nascere ora, e non prima e non poi; il nome e il corpo che ci è dato; la catena delle cause; il seme gettato da quell’uomo: mio padre senza volerlo; il mio venire al mondo, da quel seme; involontario frutto di quell’uomo; legato a quel ramo; espresso da quelle radici.⁹⁴⁵

Diese Willkür der Existenz wird dadurch noch einmal unterstrichen. Doch gleichzeitig ist das geboren werden eine Tatsache, die viele Faktoren enthält, die das weitere Leben des Einzelnen weiterbestimmen: „Nascere è un fatto. Nascere in un tempo anziché in un altro [...] da questo o da quel padre, e in questo o quella condizione; nascere maschio o femmina; in Lapponia o nel centro dell’Africa; e bello o brutto; con la gobba o senza gobba: *fatti*“.⁹⁴⁶ Die äußeren Umstände, in die ein Mensch hineingeboren wird, determinieren sein Leben. Jedoch kann man erst existieren, wenn man durch eine Form fixiert ist, denn abstrakte Existenz kann es nicht geben:

⁹⁴² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 774.

⁹⁴³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 776.

⁹⁴⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 779.

⁹⁴⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 791.

⁹⁴⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 797-798.

Tempo, spazio: necessità. Sorte, fortuna, casi: trappole tutte della vita. Volete essere? C'è questo. In astratto non si è. Bisogna che s'intrappoli l'essere in una forma, e per alcun tempo si finisca in essa, qua o là, così o così. E ogni cosa, finché dura, porta con sé la pena della sua forma, la pena d'esser così e di non poter più essere altrimenti.⁹⁴⁷

Die Zeit und der Raum, in denen man lebt, sind vorgegeben, daneben bildet die Form eine Fixierung des Lebens, die durch den Körper, mit dem man geboren wurde, bestimmt ist. Darüber hinaus ist die Form das, was der Einzelne den anderen von sich zeigt. Ergänzt wird die Form durch die Taten, die der Einzelne vollzieht und die ihn ebenfalls nach Außen festlegen. Dadurch, dass jeder für die anderen jemand anderes ist und darüber hinaus auch nicht der, der er für sich ist, gibt es keine feste Wahrnehmung des Einzelnen. Daraus ergibt sich, dass auch jede Tat, die der Einzelne vollzieht, von jedem Betrachter anders wahrgenommen wird. Demnach kann es schließlich keine allgemeingültige Realität geben:

[...] una realtà non ci fu data e non c'è, ma dobbiamo farcela noi, se vogliamo essere: e non sarà mai una per tutti, una per sempre, ma di continuo e infinitamente mutabile. La facoltà d'illuderci che la realtà d'oggi sia la sola vera, se da un canto ci sostiene, dall'altro ci precipita in un vuoto senza fine, perché la realtà d'oggi è destinata a scopircisi illusione domani. E la vita non conclude. Non può concludere. Se domani conclude, è finita.⁹⁴⁸

Die Realität ist eine Illusion, die sich der Mensch erschafft, um seiner Existenz einen stabilisierenden Sinn zu geben, doch das Leben kommt an keinen abschließenden Punkt, dieser Punkt wäre zwangsläufig der Tod.

6.2.1. Das Ich der Anderen: *usuraio*

Neben der Form des Gengè, die ihm seine Frau gegeben hat, gibt es noch eine weitere, unter welcher ihn die Leute kennen: es ist die des „signor usurajo Vitangelo Moscarda“⁹⁴⁹. Dadurch, dass Moscarda den Geldverleih seines Vaters übernommen hat, wird er nun, ebenso wie dieser, als *usuraio* angesehen, auch wenn er die eigentlichen Geschäfte nur geerbt hat. Darüber hinaus arbeitet er selber nicht, denn die Geschäfte werden von Verwaltern getätigt, Moscarda unterschreibt ausschließlich die für ihn vorbereiteten Vorgänge.⁹⁵⁰ Er fühlt sich nicht verantwortlich für die Entscheidungen, die das Schicksal der Kreditnehmer beeinflussen, dennoch sehen die Leute in ihm den Schuldigen. Demnach stellt

⁹⁴⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 798.

⁹⁴⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 800.; Strong Cincotta erkennt an diesem Zitat eine Parallele zu Sartres Konzept des für-andere-sein. Vgl. Strong Cincotta, Madeleine: „L'io, lo specchio e lo sguardo altrui“. In: Lauretta, Enzo: *La „persona“ nell'opera di Luigi Pirandello. Atti del XXIII Convegno Internazionale*. Mursia: Mailand 1990. S. 269.

⁹⁴⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 820.

⁹⁵⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 796.

dieser Beruf, den er sich nicht aktiv ausgesucht hat, für Moscarda ein Stigma dar, das er abschütteln möchte und daher ist die erste Form, die er für die Außenwelt zerstören möchte, die des Wucherers. Dazu bedient er sich des Falls von Marco di Dio und seiner Frau Diamante, die bereits seit Jahren unentgeltlich in einer Wohnung leben, die zum Vermögen Moscardas gehört.⁹⁵¹ Moscarda nennt sein Vorgehen „il mio primo esperimento“⁹⁵², das er in zwei Schritten vollzieht. Zunächst wendet er sich an den Notar Elpidio Stampa, demgegenüber es Moscarda schwer fällt, sich ernst zu verhalten, denn er wird mittlerweile von seinen Reflektionen über die vielfältigen Ichs bestimmt, die er in seinem Körper zu beherbergen glaubt:

Ora entravo in quello studio, carico di tutte le riflessioni e considerazioni covate così lungamente; e me le sentivo come friggere dentro, insieme, in gran subbuglio; e mi volevo intanto tenere così, in una lucida fissità, in una quasi immobile frigidità, mentre figuratevi in quale risata fragorosa mi veniva di prorompere nel vedermelo davanti serio serio, poverino, quel signor notaro Stampa, senza il minimo sospetto ch'io potessi per me non essere quale mi vedeva lui, e sicurissimo d'esser lui per me quello stesso che ogni giorno nell'annodarsi la cravattina nera davanti allo specchio si vedeva, con tutte le sue cose attorno.⁹⁵³

Neben dem Impuls, in schallendes Gelächter auszubrechen, muss er auch das Bedürfnis unterdrücken, Grimassen zu schneiden.⁹⁵⁴ Eine ungewöhnliche Verhaltensweise, die sich Moscarda erlaubt, ist der Hinweis auf das Geräusch, dass der Kanarienvogel des Notars mit seinen Krallen auf der Sitzstange macht. Die zweite Eigenheit, die er gegenüber Stampa zeigt, ist das Sprechen von sich in der dritten Person. Diese beiden Handlungen irritieren Stampa nur geringfügig, jedoch ist sich Moscarda sicher, als Verrückter eingeordnet zu werden.⁹⁵⁵ Um sein Anliegen nicht ernsthaft zu gefährden, schafft er es, sich immer wieder zur Ordnung zu rufen: „Per non guastare tutto, doveti ricondurmi alla sospesa, temporanea e costernata realtà del signor notaro Stampa“⁹⁵⁶. Er lässt sich vom Notar die Eigentumsverhältnisse bestätigen und erfährt, dass er noch Unterlagen aus dem Geldverleihbüro seines Vaters benötigt, das ja nun ebenfalls Moscardas Geschäft ist.⁹⁵⁷ Zum Abschied überkommt es Moscarda schließlich doch noch und er lässt sich zu einem Selbstgespräch hinreißen, außerdem macht er noch eine derbe Bemerkung über Pferde, die

⁹⁵¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 812-813.

⁹⁵² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 815.

⁹⁵³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 816.

⁹⁵⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 816.

⁹⁵⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 816-817.

⁹⁵⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 818.

⁹⁵⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 819.

mit ihren Hinterbacken lachen würden. In der Rückschau beschreibt Moscarda seine Gefühle zu dem Zeitpunkt folgendermaßen:

Capisco che non c'entrava dirgli così. Capisco tutto io. Ma se mi rimetto nelle condizioni d'animo in cui mi trovavo allora, che a vedermi addosso gli occhi della gente mi pareva di sottostare a un'orribile sopraffazione pensando che tutti quegli occhi mi davano un'immagine che non era certo quella che io mi conoscevo ma un'altra ch'io non potevo né conoscere né impedire; altro che dirle, mi veniva di farle, di farle, le pazzie, come rotolarmi per le strade o sorvolarle a passo di ballo, ammiccando di qua, cacciando fuori la lingua e facendo sberleffi di là...⁹⁵⁸

Während er nun versucht, das Bild des Wucherers, das die anderen von ihm haben, zu zerstören, sind es die Blicke der anderen⁹⁵⁹, die ihm das Gefühl geben, für jeden Menschen jemand anderer zu sein. Er fühlt sich diesen Blicken und den Eigenschaften, die er durch diese Blicke erhält, ausgeliefert, da er ihnen machtlos gegenüber steht.

Die Besonderheit seines Zustandes ist die erhöhte Selbstwahrnehmung, die dazu führt, dass er die zahlreichen Versionen seines Selbst als ständige Begleiter empfindet:

Seguitavo a camminare, come vedete, con perfetta coscienza su la strada maestra della pazzia, ch'era la strada appunto della mia realtà, quale mi s'era ormai lucidissimamente aperta davanti, con tutte le immagini di me, vive, specchiate e precedenti meco. Ma io ero pazzo perché ne avevo appunto questa precisa e specchiante coscienza [...]⁹⁶⁰

Diese erhöhte Aufmerksamkeit sich selbst gegenüber ist das, was die anderen Menschen an ihm als Wahnsinn bemerken. Doch für Moscarda ist der Bewusstseinszustand in dem Moment seines Lebens der einzig schlüssige.

Für seine Übereinkunft mit dem Notar benötigt er Unterlagen aus dem Verleihbüro seines Vaters, welches er als *banca* bezeichnet. In dieser Bank arbeiten die beiden Verwalter Sebastiano Quantorzo und Stefano Firbo, an die sich Moscarda bezüglich der Dokumente wenden muss, da er sich in seinem eigenen Betrieb nicht auskennt.⁹⁶¹ Die Atmosphäre in der Bank beschreibt er als „rigido e attediato squallore“⁹⁶², die Räumlichkeiten wirken verbraucht und verdreht „e un tanfo di vecchio da per tutto, misto con quello acre della carta die registri e con quell'alido esalante da un forno giù a pianterreno“⁹⁶³. Die so evozierte Trostlosigkeit wird noch verstärkt durch die Stühle, die im Wartebereich stehen

⁹⁵⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 819.

⁹⁵⁹ Eine Parallele zu Sartres Konzept des Blicks und des Sein-für-andere drängt sich hier auf. Vgl. Strong Cincotta, Madeleine: „L'io, lo specchio e lo sguardo altrui“. In: Loretta, Enzo: *La „persona“ nell'opera di Luigi Pirandello. Atti del XXIII Convegno Internazionale*. Mursia: Mailand 1990. S. 271 f.; Firges, Jean: Jean-Paul Sartre: *Der Blick. Sartres Theorie des Anderen*. Sonnenberg: Annweiler am Trifels 2000.

⁹⁶⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 820.

⁹⁶¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 821.

⁹⁶² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 821.

⁹⁶³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 821.

und die nie benutzt werden. Diese lösen in Moscarda schon immer ein Gefühl der Melancholie aus, das er sich jedoch nicht zu äußern wagt, da er glaubt, die anderen könnten es nicht nachvollziehen.⁹⁶⁴ In der Bank wird er Zeuge eines Streits zwischen Firbo und einem anderen Angestellten, der jemandem ein Darlehen geben möchte, wogegen sich Firbo jedoch ausspricht, da er den Kunden nicht für kreditwürdig erachtet. Moscarda empfindet die Einschätzung Firbos dem Kunden gegenüber als Vorverurteilung und so bezieht er Stellung:

Ignorando la tortura segreta del mio spirito, nessuno poté intenderne la ragione, e tutti restarono quasi basiti quand'io, strappando indietro due o tre di quei commessi: – E tu? – gridai a Firbo, – che conosci tu? con qual diritto vuoi importi così a un altro? Firbo si voltò sbalordito a guardarmi e, quasi non credendo a se stesso nel vedermi così addosso, gridò: – Sei pazzo?⁹⁶⁵

Die Heftigkeit seiner Reaktion lässt sich darauf zurückführen, dass Moscarda die Einschätzungen Firbos auf sich und auf seine Reflektionen zur Selbst- und Fremdwahrnehmung beziehen muss. Da Firbo jedoch keine Kenntnis von diesen Überlegungen hat, die Moscarda quälen, hält er ihn für verrückt. Daraufhin wird Moscarda Firbo gegenüber persönlich und beleidigt ihn bezüglich dessen Ehefrau, die in einer psychiatrischen Klinik lebt. Quantorzo versucht die Situation zu schlichten und auf Moscarda einzuwirken, doch dieser ist durch seine eigenen Gedanken abgelenkt.

Pensavo queste cose, ripeto, come se le pensasse un altro in me, quello che d'improvviso era diventato così stranamente freddo e svagato, non tanto per opporre a difesa, se occorresse, quella freddezza, quanto per rappresentare una parte, dietro la quale mi conveniva tenere ancora nascosto ciò che della spaventosa verità, che già mi s'era chiarita, m'avveniva sempre più di scoprire: "Ma sì! 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."⁹⁶⁶

Er fühlt sich weiterhin so, als hätte jemand anderes von ihm Besitz ergriffen und würde mit Hilfe seines Körpers denken und handeln. Die Erkenntnis, dass jeder den anderen die jeweilige innere Sicht auf die äußeren Dinge aufzwingen möchte, erschreckt ihn. Manche Menschen sind dabei besonders überzeugend, er nennt sie „sopraffattori“⁹⁶⁷, also Unterdrücker. Sie schaffen es, sich das labile Selbstbild, das die meisten von sich haben, zu Nutze zu machen und so die Menschen in ihrer Umwelt von ihrer Meinung als die einzig

⁹⁶⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 821-822.

⁹⁶⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 823.

⁹⁶⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 824.

⁹⁶⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 824.

richtige zu überzeugen.⁹⁶⁸ Moscardas eigene Grenze zwischen inneren Gedanken und seinen Äußerungen verschwindet erneut, wenn er sich gegenüber Quantorzo mit seinen Theorien plötzlich zu Wort meldet. Er führt das, was er zuvor im Stillen gedacht hat, weiter und behauptet, dass sich solche Unterdrücker nur selbst etwas vormachen, denn sie versehen die anderen nur mit Etiketten und bekommen so keine echte Kenntnis über das wahre Selbst der anderen:

Per esempio: *usurajo!* Per esempio: *pazzo!* Ma di' un po': come si può star quieti a pensare che c'è uno che s'affanna a persuadere agli altri che tu sei come ti vede lui, e a fissarti nella stima degli altri secondo il giudizio che ha fatto di te e ad impedire che gli altri ti vedano e ti giudichino altrimenti?⁹⁶⁹

Während Quantorzos Gesichtsausdruck Verwirrung transportiert, kann Moscarda an Firbos Blick umgehend Feindschaft ablesen.⁹⁷⁰ Firbo fordert eine Entschuldigung von Moscarda für die beleidigenden Äußerungen bezüglich der Geisteskrankheit seiner Frau, doch es übermannt ihn wieder und er muss sich hinknien und sich verbeugen, dabei schlägt er mit der Stirn auf den Boden. So müssten sie sich alle vor der Frau Firbos verbeugen, behauptet Moscarda, denn man verstehe die Verrückten nicht und könne sich nicht sicher sein, dass sie tatsächlich verrückt sind.⁹⁷¹ Dann bricht er in Gelächter aus, welches die beiden Verwalter noch mehr irritiert und der Blick, den sie ihm zuwerfen, erschreckt wiederum Moscarda:

Scoppiai a ridere, e risi a lungo, a lungo, senza potermi frenare, notando la paura, lo scompiglio che quella mia risata cagionava a tutt'e due. M'arrestai d'un tratto, spaventato a mia volta dagli occhi con cui mi guardavano. Quel che avevo fatto, quel che dicevo non aveva certo né ragione né senso per loro.⁹⁷²

Dieses Erschrecken bringt ihn dazu, sich wieder zu fangen und endlich den eigentlichen Grund seines Besuches zu schildern. Er möchte wissen, ob Marco di Dio seine Miete regelmäßig zahlt, jedoch kippt Moscardas Stimmung erneut, als er die Verblüffung der beiden in ihren Augen sieht. Er muss wieder lachen und dann beginnt er, ein Selbstgespräch zu führen, an dessen Ende er sagt, dass er nicht sein Vater sei und sich entsprechend auch anders verhalten würde.⁹⁷³ Moscarda verlangt, dass Marco di Dio gekündigt wird und er veranlasst wird, die Wohnung umgehend zu räumen:

Parole chiare. Domande precise. Marco di Dio. Lo sfratto. L'elenco delle case. Gl'incartamenti. Ebbene, non mi capivano. Mi guardavano come due insensati. E dovetti

⁹⁶⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 824-825.

⁹⁶⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 825, kursiv im Original.

⁹⁷⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 825.

⁹⁷¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 826-827.

⁹⁷² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 827.

⁹⁷³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 827-828.

ripetere più volte quel che volevo e farmi condurre allo scaffale dove si trovava l'incartamento di quella casa che bisognava al notaro Stampa.⁹⁷⁴

Firbo und Quantorzo verstehen Moscarda nicht und sie kommen ihm nun so vor, als seien sie verrückt, eine interessante Umkehrung der Empfindungen. Während Moscarda auf seine Außenwelt immer unverständlicher wirkt, so erscheinen ihm die anderen als die Verrückten. Als ihm schließlich die Möglichkeit gegeben wird, die Akten des Hauses zu suchen, beobachtet er sich selbst dabei, wie er die Dokumente durchsucht, besondere Beachtung bekommen dabei seine Hände: „[...] la vista delle mie mani che aprivano gli sportelli di quello scaffale mi diede un brivido alla schiena“⁹⁷⁵. Es ist so, als würde er sich selbst bestehlen und dass ihm die vielen Identitäten, die er an sich zu erkennen glaubt, seine Komplizen sind:

Mi riassalì l'idea che fossero entrati lì tutti gli *estranei* inseparabili da me, e che stéssi a commettere quel furto con mani non mie. Me le guardai. Sì: erano quelle che io mi conoscevo. Ma appartenevano forse soltanto a me? Me le nascosi subito dietro la schiena; e poi, come se non bastasse, serrai gli occhi. Mi sentii in quel bujo una volontà che si smarriva fuori d'ogni precisa consistenza; e n'ebbi un tale orrore, che fui per venir meno anche col corpo; protesi istintivamente una mano per sorreggermi al tavolino [...]⁹⁷⁶

Seine Hände erscheinen ihm fremd, als seien es nicht seine eigenen, sondern die der anderen Ichs, die er in sich fühlt. Der Gedanke, dass er von einer äußeren Macht getrieben wird, lässt ihn beinahe in Ohnmacht fallen.⁹⁷⁷ Da er sich in seiner eigenen Bank nicht auskennt, zehrt die Suche an ihm, denn er muss viele Akten durchsehen, bevor er die findet, die er so verzweifelt sucht. Als er nun endlich das richtige Bündel Papiere in der Hand hält, packt ihn eine euphorische Stimmung, die jedoch umgehend in ein sich von Außen sehen umschlägt:

Fu così rapido questo cangiamento dall'esultanza al sospetto, che *mi vidi* – e n'ebbi un brivido. Ladro! Rubavo. Rubavo *veramente*. Andavo a mettermi con le spalle contro quell'uscio; mi sbottonavo il panciotto; mi sbottonavo il petto della camicia e vi cacciavo dentro quel fascicolo ch'era abbastanza voluminoso.⁹⁷⁸

Passend zum Gefühl des Diebstahls trägt er die Akte nicht einfach aus dem Büro, sondern versteckt sie unter seinem Hemd, obwohl ihn beim Rausgehen niemand beobachtet. Dies

⁹⁷⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 828.

⁹⁷⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 829.

⁹⁷⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 829, kursiv im Original.

⁹⁷⁷ Zu Moscardas *orrore* zieht Heinz Thoma eine Parallele zu Roquentins Ekel. Vgl. Thoma, Heinz: „Die große Verstörung. Die Revolte des Subjekts gegen seine Vergesellschaftung und die Anfänge der Postmoderne. (Luigi Pirandello, Italo Svevo, Albert Camus, Jean Genet)“. In: Krauss, Henning [Hg.]: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 28. Jahrgang. Winter: Heidelberg 2004. S. 335.

⁹⁷⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 831.

zeigt, dass er zu diesem Zeitpunkt tatsächlich in einer konstruierten Realität leben muss, deren Regeln nur er kennt. Er ist sich selbst fremd und dennoch hält er die Geschichte des Diebstahls für sich aufrecht bis hin zum unnötigen Verstecken der Akte. Im Endeffekt bestiehlt er damit tatsächlich sich selbst.

Dieses Verhalten hat das Ziel, Marco di Dio die Wohnung zu überschreiben. Jedoch geschieht dies auf eine Art und Weise, die Moscarda in den Augen der anderen nur noch verrückter erscheinen lässt. Das eigentliche Ziel, die Zerstörung der Form des Wucherers, also des Fremdbildes der Mitmenschen Moscardas, scheitert. Sein Plan hat zwei Teile, zunächst müssen Marco di Dio und seine Frau die Wohnung zwangsräumen und es scheint, als hätte Moscarda ihnen durch die Bank tatsächlich gekündigt. Er selber beobachtet die Situation aus einiger Entfernung, Möbel und Hausrat werden im strömenden Regen auf die Straße getragen, Schaulustige haben sich eingefunden und schimpfen über Moscarda, was dieser mit einem Lächeln beantwortet.⁹⁷⁹ Als Marco di Dio Moscarda entdeckt, versucht er ihn anzugreifen, aber zwei Wachleute wissen das zu verhindern, im Gegenzug beschützen die Schaulustigen Marco di Dio vor der Festnahme.⁹⁸⁰ Die Situation wird durch den Assistenten des Notars Stampa beruhigt, der sich Gehör verschafft und verkündet, dass eine Schenkung für die di Dios vorliegt. Moscarda hatte sich von dieser Verkündung viel versprochen, doch sein Name als Schenkender geht zunächst unter:

Ero, non saprej dir come, tutto un fremito, in attesa del miracolo: la mia trasfigurazione, da un istante all'altro, agli occhi di tutti. Ma all'improvviso quel mio fremito fu come tagliuzzato in mille parti e tutto il mio essere, come scaraventato e disperso di qua e di là a un'esplosione di fischi acutissimi, misti a urla incomposte e a ingiurie di tutta quella folla al mio nome, non potendosi capire che la donazione l'avessi fatta io, dopo la feroce crudeltà dello sgombero forzato.⁹⁸¹

Die Schaulustigen pfeifen Moscarda aus, was sich für ihn so anfühlt, als würde seine Hoffnung auf Veränderung in Stücke brechen. Er wollte sich eigentlich vor den Augen aller vom Wucherer zum Gönner wandeln, doch durch die Zwangsräumung gelingt es den Menschen nicht, etwas anderes in ihm zu sehen, als den Verursacher von Leid. Die Menge fordert sogar seine Hinrichtung und skandiert Wucherer, bis der Assistent des Notars verkünden kann, dass die Schenkung von Moscarda kommt. Die Schaulustigen reagieren zunächst mit Verwunderung und Stille auf die neue Situation, dann kommt es zu einzelnen

⁹⁷⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 831-832.

⁹⁸⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 832-833.

⁹⁸¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 833.

Reaktionen und bald werden von allen Seiten zahlreiche Fragen gestellt.⁹⁸² Moscarda zieht sich daraufhin in den Eingang/Flur des Hauses zurück, in dem sich die Wohnung befindet und wartet auf Marco di Dio.

Quando, seguito ancora da tutta la folla, egli aprì la porta di strada con la chiave consegnatagli dal notaro, e mi scorse lì addossato al muro come uno spettro, per un attimo si scontraffece, arretrando; mi lanciò con gli occhi atroci uno sguardo, che non dimenticherò mai più; poi, con un arrangio da bestia, che pareva fatto insieme di singhiozzi e di risa, mi saltò addosso, frenetico, e prese a gridarmi, non so se per esaltarmi o per uccidermi, sbattendomi contro al muro: – Pazzo! Pazzo! Pazzo! Era lo stesso grido di tutta la folla lì davanti la porta: – Pazzo! Pazzo! Pazzo! Perché avevo voluto dimostrare, che potevo, anche per gli altri, non essere quello che mi si credeva.⁹⁸³

Die Reaktion des Beschenkten ist, ebenso wie die der Menge, in Phasen unterteilt. Als Marco di Dio Moscarda entdeckt, weicht er zunächst zurück, doch im nächsten Augenblick fällt er ihm um den Hals und nennt ihn einen Verrückten. Die Menge fällt in diesen Ruf ein und Moscarda muss erkennen, dass er für die anderen nicht jemand sein kann, den er selbst erschafft, sondern er ist dem Fremdbild unterworfen.

Auch die Reaktionen Quantorzos und Firbos unterliegen nicht seinem Einfluss. Quantorzo ist der Verständnissvolle, der Moscarda mit seinem Vater vergleicht und behauptet, dass sich auch jener solche Gesten der Gutmütigkeit erlaubt hätte, wohingegen Firbo die Entscheidung Moscardas für beginnenden Wahnsinn hält.⁹⁸⁴ Auch seine Ehefrau Dida, bei der sich Moscarda hinter der Identität des Gengè versteckt, reagiert wenig verständnisvoll.⁹⁸⁵ Dadurch, dass sie Moscarda als Gengè sieht, kann er sich über diese von ihr konstruierte Identität von seiner Tat frei machen. Er schiebt die Schuld für die Ereignisse Gengè zu und muss sich so verhalten, wie es dieser tun würde. Das führt jedoch dazu, dass er sich immer weiter von sich selbst entfremdet:

[...] quel suo Gengè che le stava davanti e che non ero io; anche se non potevo più dire chi fossi io allora, e di chi e dove, fuori di lui, quell'angoscia atroce che mi soffocava. E tanto ormai, fisso in questo tormento, m'ero alienato da me stesso, che come un cieco davo il mio corpo in mano agli altri, perché ciascuno si prendesse di tutti quegli estranei inseparabili che portavo in me quell'uno che ero per lui e, se voleva, lo bastonasse; se voleva, se lo baciasse; o anche andasse a chiuderlo in un manicomio.⁹⁸⁶

Aber nicht nur er selbst wird sich fremd, auch bei Dida fragt er sich, wer sie sei. Er empfindet Entsetzen vor ihren Blicken, ihren Berührungen und ihrem Körper, der nun für ihn der Körper

⁹⁸² vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 833-834.

⁹⁸³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 834-835.

⁹⁸⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 836.

⁹⁸⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 837-838.

⁹⁸⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 838.

einer fremden Person geworden ist. Sie sind „due estranei, stretti così – orrore – estranei, non solo l’uno per l’altra, ma ciascuno a se stesso, in quel corpo che l’altro si stringeva“⁹⁸⁷. Dida sieht im Verhalten Moscardas einen Scherz Gengès und entsprechend sieht er in ihrem Gesicht immer wieder ein unterdrücktes Lachen aufkommen, welches ihn erzürnt, aber auch seinen Zorn missversteht sie als Trotzreaktion von Gengè.⁹⁸⁸ Diese Situation der Entfremdung von sich und von den anderen erschöpft Moscarda, er findet keine angemessene Lösung: „[...] m’appoggiavo al muro del pianerottolo con una voglia di mettermi a sedere sul primo scalino, per non rialzarmene mai più“⁹⁸⁹. Doch anstatt sich tatsächlich einfach hinzusetzen und sich nie wieder zu erheben, führt er den Hund Didas namens Bibì aus. Dies ist insofern relevant, als dass er ein Gespräch mit diesem Hund beginnt, an dem man seinen wachsenden Wahnsinn ablesen kann. Zunächst verbalisiert er das, was ihn in letzter Zeit in seinem Inneren beschäftigt hat:

Io non posso più vedermi guardato. Neanche da te. Ho paura anche di come ora mi guardi tu. Nessuno dubita di quel che vede, e va ciascuno tra le cose, sicuro ch’esse appajano agli altri quali sono per lui; figuriamoci poi se c’è che pensa che ci siete anche voi bestie che guardate uomini e cose con codesti occhi silenziosi, e chi sa come li vedete, e che ve ne pare. Io ho perduto, perduto per sempre la realtà mia e quella di tutte le cose negli occhi degli altri, Bibì!⁹⁹⁰

Für Moscarda sind die Blicke der anderen, unter denen er sich selbst verliert, unerträglich geworden und er würde sich diesen gerne entziehen, jedoch weiß er nicht, wie. Er denkt an Selbstmord, aber er kann sich nicht vorstellen, wie er als Toter wäre, denn er muss sich eingestehen, dass er die Fähigkeit verloren hat, sich ohne die Blicke der anderen wahrzunehmen „e che dunque i miei occhi, per sé fuori di questa vista degli altri, non avrebbero più saputo veramente quello che vedevano“⁹⁹¹. Daraus folgt:

Ove la vista degli altri non ci soccorra a costituire comunque in noi la realtà di ciò che vediamo, i nostri occhi non fanno più quello che vedono; la nostra coscienza si smarrisce; perché questa che crediamo la cosa più intima nostra, la coscienza, vuol dire *gli altri in noi*; e non possiamo sentirci soli.⁹⁹²

Dieser Gedanke erschreckt Moscarda und er springt auf, so dass sich auch Bibì aufschreckt und in seinem verwirrten Zustand glaubt er im Blick des Hundes den Schrecken zu erkennen, den er vor seinen Gedanken empfindet und um ihn zu vertreiben, gibt er Bibì einen Tritt. Das

⁹⁸⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 839.

⁹⁸⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 840.

⁹⁸⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 841.

⁹⁹⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 842.

⁹⁹¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 844.

⁹⁹² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 844, kursiv im Original.

Aufheulen des Hundes holt Moscarda kurzzeitig aus seiner Gedankenwelt in die Realität zurück und er ruft aus, dass er verrückt wird. Daran schließt sich sonderbares Verhalten an: „Se non che, non so come, in quel gesto di disperazione tornai a vedermi, e allora il pianto che stava per prorompermi dal petto mi si mutò improvviso in uno scoppio di riso“⁹⁹³. Das Bedürfnis zu weinen wird von heftigem Lachen abgelöst und da Bibì durch den Tritt humpelt, macht Moscarda ihre Bewegungen nach und humpelt ebenfalls. Als der Hund dann auch noch niest, glaubt er darin die Aussage „Rifiuto!“⁹⁹⁴ zu erkennen und so äfft Moscarda das Niesen nach und ruft ebenfalls *rifiuto* aus. Bei diesem auffälligen Verhalten wird er nicht beobachtet, kein Blick von Außen trifft ihn, demnach muss er sich dafür vor keinem verantworten, obwohl das Kapitel *La vista degli altri* heißt.

Für den Tritt versucht er vor sich eine Rechtfertigung zu finden, indem er diesen abstreitet und einen ungezogenen Jungen erfindet, der Bibì getreten haben soll „per non so che strano sgomento da cui era stato invaso, di tutto e di niente: d’un niente che poteva d’improvviso diventare qualche cosa che sarebbe toccato allora di vedere a lui solo“⁹⁹⁵. Er gibt vor, die Gründe des Jungen nicht zu verstehen, dabei sind es jene, die Moscarda selber zu diesem Tritt veranlasst haben. Es ist die Angst, ohne die anderen niemand zu sein und dabei aber auch nie völlig alleine zu sein, denn das, was man für das eigene Bewusstsein, die eigene Persönlichkeit, gehalten hat, das ist die Sicht der Anderen auf einen selbst. Demnach sind die Anderen im eigenen Selbst immer präsent und man ist nie nur mit sich zusammen. Der Blick der Anderen kann also sowohl erschaffend, als auch zerstörend sein. Für Moscarda ist die Flucht in die Illusion, ohne die Blicke der anderen bestehen zu können, nur ein Vorwand, um sich nicht einzugestehen, dass man ohne diese Blicke niemand ist. Es ist wie ein Spiel, an dem er nicht teil hat, da ihm die Illusion bewusst ist:

Il guajo era che ancora da vivo stavo a vederlo io, questo giuoco, tra gli altri ancora vivi: benché non lo potessi penetrare. E quest’impossibilità di penetrarlo, pur sapendo ch’era lì negli occhi di tutti, esasperava fino alla ferocia quella mia smania gaja. Il calcio poc’anzi sparato alla povera bestiolina perché mi guardava, Dio me lo perdoni, mi veniva di spararlo a tutti quanti.⁹⁹⁶

Wieder zu Hause muss Moscarda feststellen, dass Quantorzo sich mit Dida über ihn unterhält: „[...] l’uno grasso e nero, affondato nel divano verde; l’altra esile e bianca nella sua veste tutta a falbalà, in punta in punta e di tre quarti sulla poltrona accanto, con una

⁹⁹³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 845.

⁹⁹⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 845.

⁹⁹⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 845-846.

⁹⁹⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 846.

freccia di sole sulla nuca“⁹⁹⁷. Sobald sie ihn erblicken, ist es für Moscarda so, als hätten nur Dida ,Gengè‘ und Quantorzos ,caro Vitangelo‘ den Raum betreten, die Identitäten, auf die ihn die beiden jeweils festgelegt haben. Dementsprechend wird er für sich zu einem Niemand durch ihre Blicke, aber zusätzlich empfindet auch er sich selbst dabei als nicht mehr existent:

Due, dunque, non agli occhi loro, ma soltanto per me che mi sapevo per quei due *uno e uno*; il che per me, non faceva un più ma un *meno*, in quanto voleva dire che ai loro occhi, io come io, non ero nessuno. Ai loro occhi soltanto? Anche per me, anche per la solitudine del mio spirito che, in quel momento, fuori d’ogni consistenza apparente, concepiva l’orrore di vedere il proprio corpo per sé come quello di nessuno nella diversa incoercibile realtà che intanto gli davano quei due.⁹⁹⁸

Somit tritt das ein, was er beim Spaziergang mit Bibì befürchtet hat, er verliert sein Ich durch das Unvermögen der Anderen, ihn so zu erkennen, wie er sich selbst empfindet. Dadurch wird er zunächst zu einem Niemand und spaltet sich dann in viele auf. Eine Auflistung verdeutlicht, wie Moscarda zu diesem Zeitpunkt die Umwelt wahrnimmt, denn seinem Empfinden nach sind im Raum nicht drei, sondern acht Personen, beziehungsweise acht Identitäten, anwesend. Dida und Quantorzo sind jeweils drei Mal vorhanden, einmal durch ihre eigenen Augen gesehen, dann durch die Blicke der jeweils anderen definiert. Moscarda ist für sich selbst nicht mehr wahrnehmbar und entsprechend nur in den beiden Varianten anwesend, welche die anderen ihm geben.⁹⁹⁹

Moscarda glaubt zu erkennen, dass Quantorzo mit der Absicht gekommen ist, um ihm ins Gewissen zu reden, sich nicht weiter in die Bankgeschäfte einzumischen. Aus diesem Grund entschließt er sich, Quantorzo zu befremden, allerdings subtiler als er es in der Bank getan hat. Er möchte vielmehr Quantorzos Realität, oder das, was dieser dafür hält, erschüttern, indem er bestimmte Wörter benutzt und diese auf eine spezielle Art und Weise betont.¹⁰⁰⁰ Moscarda geht in dieser Situation zunächst bewusst vor, er versucht, Quantorzo aus der Ruhe zu bringen und Dida auf seine Seite zu ziehen, dazu gibt er sich besonders ernst, benutzt einen Tonfall, der seine seriösen Absichten stützt und regt sich schließlich gezielt auf.¹⁰⁰¹ Diese Inszenierung hält er eine Weile aufrecht, jedoch wird er dann doch wieder von der Erinnerung an die Situation in der Bank bestimmt, als ihm einfällt, dass er seine Hände

⁹⁹⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 846-847.

⁹⁹⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 847.

⁹⁹⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 847-848.

¹⁰⁰⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 849.

¹⁰⁰¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 849-850.

wie die Hände eines Fremden beobachtet hat. Entsprechend erwähnt er auch vor Quantorzo und Dida seine Hände:

E le mie mani, – mi venne d’aggiungere subito, non so perché, presentandole: con un tal tono di voce che destò all’improvviso in me stesso un brivido, rivedendomi col pensiero in quello stanzino dello scaffale nell’atto di sollevar le mani per rubare a me stesso l’incartamento [...]¹⁰⁰²

Moscarda erschreckt sich vor seinem eigenen Tonfall und davor, dass er sich nicht so unter Kontrolle hat, wie zunächst gedacht. Er ist „stanco tutt’a un tratto e nauseato, tra il crescente sbalordimento dell’uno e dell’altro“¹⁰⁰³. Quantorzo wirkt auf Moscarda blass und verängstigt, dabei greift Moscarda den Gedanken wieder auf, dass jener auf Dida wieder anders wirken muss, zum Beispiel blass und verärgert.¹⁰⁰⁴ Aus dieser Erschöpfung und diesem Zerrissen sein heraus, lehnt sich Moscarda noch ein letztes Mal auf und erklärt, dass er derjenige sei, der die Verantwortung für die Geschäfte der Bank tragen müsse. Doch Quantorzo hält dagegen, dass er und Firbo nur die normalen Geschäfte der Bank pflegen würden, wohingegen Moscarda Entscheidungen trifft, die wie solche eines Wahnsinnigen wirken.¹⁰⁰⁵ Den Vorwurf, wahnsinnig zu sein, weist Moscarda jedoch entschieden zurück und es hat den Anschein, als wäre das Ziel des Gesprächs gewesen, das Thema auf sein befremdliches Verhalten zu lenken. Er will sein Gegenüber verunsichern und dies hat er sowohl bei Quantorzo, als auch bei Dida, erreicht: „Ora, Dida, seguitando a guardare accigliata un po’ me e un po’ Quantorzo, dava a vedere chiaramente che non sapeva più che pensare così di lui come di me“¹⁰⁰⁶. Didas Blick zeigt Quantorzo diese Verunsicherung an und ihm wird klar, dass er sie in dieser Angelegenheit nicht mehr sicher als seine Verbündete gegen Moscarda an seiner Seite hat. Für Moscarda ist die Verunsicherung seiner Gesprächspartner etwas, das ihn auflachen lässt: „Scoppiai a ridere; ma né l’uno né l’altra ne indovinarono la ragione; fui tentato di gridargliela in faccia, scrollandoli: “Ma vedete? vedete? E come potete essere allora così sicuri se da un minuto all’altro una minima impressione basta a farvi dubitare di voi stessi e degli altri?“¹⁰⁰⁷. Als Moscarda schließlich darauf eingeht, dass er in der Öffentlichkeit als der Wucherer gesehen wird und nicht Quantorzo oder Firbo, wird Quantorzo wütend und tut diese Sorge als Kinderei ab. Dida

¹⁰⁰² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 851.

¹⁰⁰³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 851.

¹⁰⁰⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 851.

¹⁰⁰⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 852.

¹⁰⁰⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 853.

¹⁰⁰⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 853.

beginnt zu lachen, weil sie diese Sorge ebenfalls als Scherz abtut, jedoch verletzt sie Moscarda mit diesem Gelächter zutiefst, so sehr, dass er selber davon überrascht wird:

Ebbene, da quella risata mi sentii ferire all'improvviso come non mi sarei mai aspettato che potesse accadermi in quel momento, nell'animo con cui un po' m'era messo e un po' lasciato andare a quella discussione: ferire addentro in un punto vivo di me che non avrei saputo dire né che né dove fosse; tanto finora m'era apparso chiaro ch'io alla presenza di quei due, io come io, non ci fossi e ci fossero invece il "Gengè" dell'una e il "caro Vitangelo" dell'altro; nei quali non potevo sentirmi vivo. Fuori d'ogni immagine in cui potessi rappresentarmi vivo a me stesso, come qualcuno anche per me, fuori d'ogni immagine di me quale mi figuravo potesse essere per gli altri; un "punto vivo" in me s'era sentito ferire così addentro, che perdetti il lume degli occhi.¹⁰⁰⁸

In seiner Wut fordert Moscarda zunächst, die Bank zu schließen, dann, den Namen der Bank zu ändern und schließlich möchte er seine Anteile ausgezahlt bekommen. Keine dieser Forderungen ist umsetzbar und Moscarda muss sich seine Machtlosigkeit eingestehen, zumal er nicht in der Lage ist, eine Erklärung für sein Verhalten zu finden.¹⁰⁰⁹ Wenn er seinen Gesprächspartnern seinen Geisteszustand darlegen würde, würden sie ihn umgehend als Geisteskranken einstufen.¹⁰¹⁰ Dabei möchte er nur das Bild des Wucherers zerstören, das er für sich ablehnt und das auch für die anderen nicht mehr bestehen soll und genau diese Erkenntnis nennt er seinen „punto vivo“¹⁰¹¹, der berührt und verletzt worden ist. Als Dida an ihren „Gengè“ appelliert, endlich Vernunft walten zu lassen, ist es für Moscarda zu viel und er packt seine Frau und schubst sie auf den Sessel mit den Worten: „– Finiscila tu, col tuo Gengè che non sono io, non sono io, non sono io! Basta con codesta marionetta!“¹⁰¹². Das Gespräch endet jäh mit diesem Gewaltausbruch gegen seine Frau, die ihn in Begleitung Quantorzos verlässt und zu ihrem Vater zieht.¹⁰¹³ Der Wucherer Moscarda ist zerstört und auch Gengè existiert nicht mehr und damit endet das fünfte Buch des Romans.

6.3. Das neue Ich – (*ness*)uno oder die Abwesenheit des Blicks der Anderen

Das sechste Buch beginnt damit, dass Moscarda nun tatsächlich alleine ist. In der Rückschau erlebt er den Gewaltausbruch gegen seine Frau erneut und sie erscheint ihm wie eine Puppe, die er zerstört hat.

L'orrore della mia violenza mi fremeva vivo nelle mani ancora tremanti. Ma avvertivo che non era tanto della violenza quell'orrore, quanto del cieco insorgere in me d'un sentimento e

¹⁰⁰⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 855.

¹⁰⁰⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 855-857.

¹⁰¹⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 857-858.

¹⁰¹¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 858.

¹⁰¹² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 858.

¹⁰¹³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 861.

d'una volontà che alla fine mi avevano *dato corpo*: un bestiale corpo che aveva incusso spavento e rese violente le mie mani. Diventavo "uno". Io. Io che ora mi volevo così. Io che ora mi sentivo così. Finalmente!¹⁰¹⁴

Er hat durch sein Verhalten die Identitäten, welche ihm die anderen gegeben hatten, zerstört, denn sie haben ihn nicht wiedererkannt. Damit hat er nun ein neues Ich geschaffen, dem er nachspüren muss, um es zu definieren, jedoch fällt ihm dies schwer, denn er kann sich immer noch nicht von den Blicken der Anderen als dem Mittel zur Selbstdefinition lösen.¹⁰¹⁵ Aber das Alleinsein löst in ihm positive Gefühle aus, er fühlt sich frei.¹⁰¹⁶ Auch Mattia Pascal reagiert erleichtert auf das Alleinsein, das die Folge seines vermeintlichen Todes ist, im Gegensatz zu dieser Figur realisiert Moscarda jedoch umgehend, dass eine Existenz ohne die Anderen gar keine Existenz mehr ist:

Ero solo. In tutto il mondo, solo. Per me stesso, solo. E nell'attimo del brivido, che ora mi faceva fremere alle radici i capelli, sentivo l'eternità e il gelo di questa infinita solitudine. A chi dire "io"? Che valeva dire "io", se per gli altri aveva un senso e un valore che non potevano mai essere i miei; e per me, così fuori degli altri, l'assumerne uno diventa subito l'orrore di questo vuoto e di questa solitudine?¹⁰¹⁷

Als ihn am nächsten Tag sein Schwiegervater besuchen kommt, reagiert Moscarda erleichtert und erfreut. Vor dem Treffen betrachtet er sich selbst im Spiegel, dabei sieht er jedoch nicht sich selbst als Einheit, sondern sein Spiegelbild ist wie losgelöst von ihm, so als würde es ein Eigenleben führen.¹⁰¹⁸ Er verständigt sich über Gestik und Mimik mit seinem Spiegelbild und als er sich beim Verlassen des Zimmers noch einmal zu diesem umdreht, sieht er, wie dieses „era già un altro, anche per me, con un sorriso diabolico negli occhi aguzzi e lucidissimi. Voi ve ne sareste spaventati; io no; perché già lo sapevo; e lo salutai con la mano. Mi salutò con la mano anche lui, per dire la verità“¹⁰¹⁹. Im Gespräch mit seinem Schwiegervater äußert Moscarda seinen Plan, sich seine Anteile an der Bank auszahlen zu lassen und das Geld in eine gemeinnützige Sache zu investieren. Außerdem könne er sich weiterbilden und eine neue Profession erwerben, doch dies hält sein Schwiegervater für unwahrscheinlich, denn er wirft Moscarda vor, dass dieser noch nie Ambitionen gezeigt hat. Dieser erwidert, dass er sich im Gegenteil zu sehr in die Angelegenheiten vertieft habe.¹⁰²⁰ Durch Moscardas fröhlichen Tonfall muss dieses Gespräch auf seinen Schwiegervater wie ein

¹⁰¹⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 859.

¹⁰¹⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 860.

¹⁰¹⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 861.

¹⁰¹⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 862.

¹⁰¹⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 863.

¹⁰¹⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 863.

¹⁰²⁰ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 866.

schlechter Scherz wirken.¹⁰²¹ Daher beendet er dieses für ihn sinnlose Gespräch, indem er das Haus verlässt und im Weggehen „Pazzo! Pazzo! Pazzo!“¹⁰²² ruft. Moscarda wird klar, dass er zwar die Identitäten, welche die anderen in ihm sehen, unkenntlich machen kann, indem er sich so verhält, wie es keiner erwartet, aber er kann den anderen diese nicht wegnehmen. Er ist entweder der, den sie in ihm sehen und damit gleichzeitig der Gesunde, oder er ist der Geistesranke, weil er sich ganz und gar nicht nach der Norm verhält. Auch für sich selbst ein anderer zu werden fällt ihm schwer, denn auch wenn er den Beruf wechseln würde und beispielsweise Arzt oder Anwalt werden würde, würde er sich damit wieder eine neue Form geben, die er abermals als Gefängnis empfinden würde.¹⁰²³ Aus seinem alten Ich kann demnach weder für ihn, noch für die anderen, ein neues Ich entstehen. Mit dieser Erkenntnis endet das sechste Buch.

6.4. Die Affäre Anna Rosa

Im letzten Viertel des Romans taucht eine Figur auf, die den Fortgang der Handlung mitbestimmen wird. Es handelt sich dabei um Anna Rosa, eine fünfundzwanzigjährige Freundin von Moscardas Frau Dida, die unverheiratet ist und als Vollweiserin bei ihrer Tante neben einem Kloster wohnt.¹⁰²⁴ Sie lädt Moscarda zu sich ein und er geht davon aus, dass sie ihn und Dida wieder versöhnen möchte. Dabei geht es ihr eigentlich darum, Moscarda und den Bischof Partanna zusammenzubringen, damit dieser ihm ins Gewissen redet.¹⁰²⁵ Bevor dies geschieht, kommt es zu einem Zwischenfall mit einem Revolver, den Anna Rosa stets bei sich trägt und aus dem sich plötzlich ein Schuss löst, der sie am Fuß verletzt.¹⁰²⁶ Moscarda trägt sie darauf hin zu ihr nach Hause, was die Leute in Richieri dazu veranlasst, zu reden. Vor allem durch Dida, welche Anna Rosa erzählt hatte, Gengè sei heimlich in sie verliebt, wird der Kontakt der beiden beeinflusst. Denn auch wenn es für Moscarda nicht so ist, so glauben sowohl Dida, als auch Anna Rosa, an die Zuneigung, die Gengè für Anna Rosa empfindet.

Perché, se ci pensate bene, questo è il meno che possa seguire dalle tante realtà insospettite che gli altri ci danno. Superficialmente, noi vogliamo chiamarle false supposizioni, erronei giudizi, gratuite attribuzioni. Ma tutto ciò che di noi si può immaginare è realmente possibile, ancorché non sia vero per noi. Che per noi non sia vero, gli altri se ne ridono. È vero

¹⁰²¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 867.

¹⁰²² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 867.

¹⁰²³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 868.

¹⁰²⁴ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 870.

¹⁰²⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 877.

¹⁰²⁶ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 873-874.

per loro. Tanto vero, che può anche capitare che gli altri, se non vi tenete forte alla realtà che per vostro conto vi siete data, possono indurvi a riconoscere che più vera della vostra stessa realtà è quella che vi danno loro. Nessuno più di me ha potuto farne esperienza.¹⁰²⁷

Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, dass die anderen Menschen ein Bild von jemandem erschaffen, in dem sich dieser Jemand nicht wiederfindet.

Die Zeit der Rekonvaleszenz Anna Rosas ist nun entscheidend, denn sie bringt Moscarda und Anna Rosa einander näher. Darüber hinaus erfährt Moscarda, wie Dida ihn vor ihrer Freundin darstellt. Zunächst vertraut ihm Anna Rosa jedoch an, dass Dida plant, ihn als unzurechnungsfähig anerkennen zu lassen. Dazu hat sie alle Zeugen versammelt, angefangen bei ihr selbst, dann Firbo und Quantorzo, ihr Vater und zu guter Letzt sogar Marco di Dio, dem sie versprochen hat, in der geschenkten Wohnung bleiben zu dürfen.¹⁰²⁸

Die Fronten verhärten sich gegen Moscarda und durch die Augen Anna Rosas erkennt Moscarda eine ganz neue Dida:

Strabiliai. D'un tratto, per quelle confidenze d'Anna Rosa, vidi una Dida così diversa dalla mia e pur così ugualmente vera, che provai – in quel punto, più che mai – tutto l'orrore della mia scoperta. Una Dida che parlava di me come assolutamente non mi sarei mai immaginato ch'ella ne potesse parlare, nemica anche della mia carne [...] un'altra Dida; una Dida veramente nemica.¹⁰²⁹

Für Moscarda ist das, was er als Vertrauensverlust Didas empfindet, zunächst schwer zu ertragen, aber dann wird ihm klar, dass es Dida ebenso geht, wie ihm mit Gengè und den anderen Identitäten, die ihm von seinen Mitmenschen gegeben wurden. Dida ist für sich eine andere als für Gengè oder eben für Anna Rosa und so kommt es zu diesen widersprüchlichen Verhaltensweisen. Um einer Entmündigung entgegenzuwirken, muss Moscarda also mit dem Bischof Partanna sprechen, einem Vertreter des äußeren Gottes. Moscarda selber empfindet Gott als einen inneren Teil von sich, genauer als „*Quel punto vivo che s'era sentito ferire in me quando mia moglie aveva riso nel sentirmi dire che non volevo più mi si tenesse in conto d'usurajo a Richieri*“¹⁰³⁰. Ihm ist bewusst, dass die Äußerung eines solchen Gedankenganges vor seinen Mitmenschen nur dazu führen würde,

¹⁰²⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 875-876.

¹⁰²⁸ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 877-878.

¹⁰²⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 878-879.

¹⁰³⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 880, kursiv im Original.

sein Bild als Verrückten zu verstärken. Entsprechend sucht er Rat beim äußeren Gott, einem, den keiner in Frage stellt.¹⁰³¹

Beim Gespräch mit Bischof Partanna, dem Vertreter des äußeren Gottes, beobachtet Moscarda durch das Fenster des Bischofspalastes einen rothaarigen Mann, der auf seinem Balkon steht und sich ungewöhnlich verhält:

Esposito lì, al vento furioso, si faceva svolazzare attorno al corpo magro, d'una magrezza che incuteva ribrezzo, la coperta del letto: una coperta di lana rossa, appesa e sorretta con le due braccia in croce, su le spalle. E rideva, rideva con un lustro di lagrime negli occhi spiritati, mentre gli volavano di qua e di là, lingueggiando come fiamme, le lunghe ciocche dei capelli rossicci.¹⁰³²

Auf Nachfrage Moscardas, wer das sei, sagt der Bischof, dass es nur ein armer Irrer sei, der sich schon seit vielen Jahren so verhalte, von dem aber keine Gefahr ausginge.¹⁰³³ Der Tonfall Partannas reizt Moscarda dazu, sich öffentlich mit diesem Verrückten gleichzusetzen, der ihm auch durch die Haarfarbe ähnelt, aber er kann diesen ersten Impuls unterdrücken. Bei der Aussage, dass dieser Mann völlig harmlos sei, muss Moscarda hinzufügen „Come me“¹⁰³⁴. Dies lässt den Bischof aufhorchen, aber mit einem Lächeln kann Moscarda ihn wieder beruhigen und jener fährt mit seinem Monolog zu den Gewissensbissen fort, die er bei Moscarda als Gründe für seinen ungewöhnlichen Wunsch sieht, seine Anteile der Bank für einen karitativen Zweck einzusetzen. Moscardas eigene Gründe sind natürlich die bereits ausführlich diskutierten, jedoch kann er sie gegenüber Partanna nicht äußern, da er sonst auch in dessen Augen als verrückt erscheinen würde.¹⁰³⁵ Der innere und der äußere Gott stehen sich hier einander abermals gegenüber: „Il Dio che in me voleva riavere il danaro della banca perché io non fossi più chiamato usurajo, era un Dio nemico di tutte le costruzioni. Il Dio, invece, a cui ero venuto a ricorrere per ajuto e protezione, era appunto quello che costruiva“¹⁰³⁶. In seinem Inneren wünscht sich Moscarda, alles zu zerstören, was sein Fremdbild ausmacht, stattdessen wird ihm vom Bischof die Auflage gemacht, das Geld dazu zu verwenden, ein Armenhaus zu bauen. Im Gegenzug stellt ihm der Bischof Don Antonio Sclepsi zur Seite, einen Priester, der sich nun dafür einsetzen soll, dass Moscarda nicht entmündigt wird.

¹⁰³¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 881.; Zum *sentimento di Dio* vgl. Aste, Mario: *La narrativa di Luigi Pirandello: Dalle novelle al romanzo „Uno, nessuno e centomila“*. Porrúa Turanzas: Madrid 1979. S. 83 ff.

¹⁰³² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 883-884.

¹⁰³³ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 884.

¹⁰³⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 884.

¹⁰³⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 885.

¹⁰³⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 885.

Uscii dal Palazzo Vescovile con la certezza che l'avrei avuta vinta su coloro che mi volevano interdire; ma questa certezza e gl'impegni che ne derivavano, contratti ora col vescovo e con lo Sclepsis, mi gettavano in un mare d'incertezza senza fine su ciò che sarebbe stato di me, spogliato di tutto, senza più né stato, né famiglia.¹⁰³⁷

Als Moscarda den Bischofspalast verlässt, wird ihm erst das Ausmaß seiner Vereinbarung mit den Geistlichen bewusst, denn er zerstört nicht nur das Fremdbild des Wucherers, sondern auch seine bisher bekannte Existenzgrundlage. Dass er sich nun fühlt, wie auf hoher See, zeigt seine Angst vor dem Unbekannten, denn noch weiß er nicht, wo und wie die Auflösung seines Ichs und die damit einhergehenden Veränderungen in seinem Leben hinführen werden.

Während Moscarda darauf wartet, dass sein Schicksal von den Entscheidungen anderer geleitet wird, leistet er Anna Rosa Gesellschaft, die sich noch von der Schussverletzung an ihrem Fuß erholt. Ihr Äußeres hat sich durch die Krankheit verändert: „Il pallore e il languore della lunga degenza le avevano conferito una grazia nuova, in contrasto con quella di prima. La luce degli occhi le si era fatta più intensa, quasi cupa“¹⁰³⁸. Moscarda fühlt sich von ihr angezogen. Sie hat die Angewohnheit, sich ständig selbst im Spiegel anzusehen und Moscarda beobachtet sie dabei, ein vorher am Spiegel geprobtetes Lächeln an ihm auszuprobieren, was ihn erzürnt und woraufhin er ihr seine Theorie darlegt. Dabei sprechen sie über den Unterschied von Fotografien und Spiegel: „[...] bisogna che lei fermi un attimo in sé la vita, per vedersi. Come davanti a una macchina fotografica. Lei s'atteggia. E atteggiarsi è come diventare statua per un momento. La vita si muove di continuo, e non può mai veramente vedere se stessa“¹⁰³⁹. Demnach sind Fotografien Abbilder von toten Momenten, von Momenten, in denen das Leben zum Stillstand gekommen ist und nicht mehr fließt. Weiter sagt Moscarda, dass „Quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi è morire“¹⁰⁴⁰. Er rät ihr, es nicht weiter zu versuchen, sich leben zu sehen, weil dieses Bild nie mit dem übereinstimmen würde, das die anderen von ihr haben.¹⁰⁴¹ Diese Aussage bringt Anna Rosa zum Nachdenken und Moscarda ist sich sicher, dass sie die selben Schlüsse daraus zieht wie er, denn keiner kann der „solitudine“ nicht entrinnen, denn „Non valeva più nulla essere per sé qualche cosa. E nulla più era vero, se nessuna cosa per sé era vera. Ciascuno per suo conto l'assumeva come tale e se ne appropriava per riempire comunque la

¹⁰³⁷ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 886.

¹⁰³⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 887.

¹⁰³⁹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 889.

¹⁰⁴⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 889.

¹⁰⁴¹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 890.

sua solitudine e far consistere in qualche modo, giorno per giorno, la sua vita“¹⁰⁴². Anna Rosa ist fasziniert von Moscardas Blick auf die Welt und drängt ihn, ihr seine Gedanken darzulegen und so weicht er sie in seine Unsicherheit in Bezug auf die Existenz ein, die ihn in den letzten Wochen beschäftigt hat.

Mi considerava certo con uno straordinario interesse, smarrito come in quei giorni le apparivo nei miei stessi pensieri e nell'incertezza di tutto. Quest'incertezza che in me rifuggiva da ogni limite, da ogni sostegno, e ormai quasi istintivamente si ritraeva da ogni forma consistente come il mare si ritrae dalla riva; quest'incertezza, vaneggiandomi negli occhi [...] un uomo in quelle incredibili condizioni di spirito, così tutto scisso e che non sapeva come avrebbe fatto a vivere domani [...] Perché ella era certa che io sarei ormai arrivato alle ultime conseguenze, come un perfettissimo pazzo.¹⁰⁴³

Obwohl Anna Rosa sich von Moscardas Gedankengängen angezogen fühlt und sie es war, die ihn mit dem Bischof zusammengebracht hat, um seine Entmündigung zu verhindern, ist es auch sie, die versucht, ihn zu erschießen. Denn die Darlegung seiner Verunsicherung vor dem Leben erschreckt sie trotz aller Faszination für das Gesagte und so richtet sie ihren Revolver auf ihn: „Devono essere vere le ragioni ch'ella poi disse in sua discolpa: cioè che fu spinta ad uccidermi dall'orrore istintivo, improvviso, dell'atto a cui stava per sentirsi trascinata dal fascino strano di tutto quanto in quei giorni io le avevo detto“¹⁰⁴⁴.

6.5. Die Auflösung des Ichs – *nessuno*

In Vorbereitung auf den Prozess werden die Aussagen der Beteiligten aufgenommen und Moscarda denkt zunächst noch, dass es ein Versehen gewesen sei, so wie die Verletzung von Anna Rosas Fuß durch einen zufällig gelösten Schuss. Jedoch lässt ihre Aussage keine Zweifel daran, dass sie vorsätzlich gehandelt hat.¹⁰⁴⁵ Didas Aussage, dass Moscarda heimlich in Anna Rosa verliebt sei, bekommt auch Gewicht, aber jene streitet jegliche Schuld Moscardas ab und berichtet nur von „quel tale fascino involontariamente esercitato su lei con le mie curiosissime considerazioni sulla vita: fascino da cui ella s'era lasciata prendere così fortemente, da ridursi a commettere quella pazzia“¹⁰⁴⁶. Anna Rosa möchte jedoch diese Überlegungen über das Leben nicht darlegen und so geht der Richter zu Moscarda nach Hause und befragt diesen. Moscarda ist gerade aus dem Krankenhaus entlassen worden und

¹⁰⁴² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 890.

¹⁰⁴³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 892.

¹⁰⁴⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 893.

¹⁰⁴⁵ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 895.

¹⁰⁴⁶ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 895.

sitzt eingehüllt in eine grüne Wolldecke am Fenster.¹⁰⁴⁷ Dabei wirkt er wie der ruhige Gegenpart zu dem Verrückten, der gegenüber dem Bischofspalast im Sturm auf seinem Balkon stand und eine rote Wolldecke als Umhang getragen hat. Die körperlichen Empfindungen Moscardas sind verzerrt, er hat den Eindruck, die durch das halb geöffnete Fenster eindringende Frühlingsluft könne ihn verletzen und seine blutleeren Hände zittern. Nur das Blau des Himmels erfreut ihn und das Grün seiner Decke lassen ihn vom Landleben träumen. In diesem Zustand besucht ihn der Richter, um seine Aussage zu seinen Lebensbetrachtungen aufzunehmen. Moscarda möchte diese jedoch vor dem Richter nicht wiederholen, da er davon ausgeht, mit seinen Gedanken Schaden anzurichten, die er mit einer Flutwelle vergleicht, die alles mit sich reißt: „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 più. Si stia bene, signor giudice, si stia bene!“¹⁰⁴⁸. Der Richter sieht ihn an wie einen unheilbar Kranken und somit ist Moscarda auch in dessen Augen als Geisteskranker stigmatisiert. Während Moscarda durch sein Verhalten auf einen Freispruch Anna Rosas hofft, wird es für seinen Verbündeten Priester Sclepsis im Kampf um die Anteile an der Bank durch den Zwischenfall beinahe unmöglich, noch etwas zu erreichen. Doch durch ein Schuldeingeständnis Moscardas und als Zeichen seiner Reue einigen sie sich darauf, dass das Geld in ein Armenhaus investiert wird, in dem Moscarda schließlich auch selber wohnen soll.¹⁰⁴⁹ Seine einzigen Bedenken sind folgende:

Quel che più mi coceva era che questa mia totale remissione fosse interpretata come vero pentimento, mentre io davo tutto, non m'oppono nulla, perché remotissimo ormai da ogni cosa che potesse avere un qualche senso o valore per gli altri, e non solo alienato assolutamente da me stesso e da ogni cosa mia, ma con l'orrore di rimanere comunque *qualcuno*, in possesso di qualche cosa.¹⁰⁵⁰

Er empfindet sein Handeln nicht als echte Reue, er möchte nur zu einem Niemand werden, indem er sich von jeglichem Besitz lossagt. Denn wenn er „per sé, nessuno“¹⁰⁵¹ wird, dann kann er „diventare uno per tutti“¹⁰⁵².

Während Anna Rosa freigesprochen wird, beginnt Moscarda sein neues Leben im Armenhaus. Er betrachtet sich nicht mehr von Außen: „Non mi sono più guardato in uno

¹⁰⁴⁷ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 896.

¹⁰⁴⁸ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 897.

¹⁰⁴⁹ vgl. Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 899.

¹⁰⁵⁰ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 899.

¹⁰⁵¹ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 900.

¹⁰⁵² Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 900.

specchio, e non mi passa neppure per il capo di voler sapere che cosa sia avvenuto della mia faccia e di tutto il mio aspetto“.¹⁰⁵³ Und auch seinen Namen hat er abgelegt:

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d'oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace e non ne parli più. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita.¹⁰⁵⁴

Ein Name würde ihm eine Form geben und da das Leben bis zum Zustand des Todes fließt und nicht in eine Form zu bannen ist, muss er anonym bleiben, solange er lebt. Dabei kann er nur leben, solange er nichts dabei beobachtet, wie es Form gewinnt und stirbt. Dadurch, dass er auch seine inneren Gedanken eingestellt hat, kann er selber immer wieder neu erstehen. Dabei hat er seine Existenz auf das Außen verlegt und ist somit eins mit seiner Umwelt und für sich endlich keiner mehr:

E l'aria è nuova. E tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire. Volto subito gli occhi per non vedere più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. 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. [...] muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.¹⁰⁵⁵

Der Titel des Romans *Uno, nessuno e centomila* müsste eigentlich *Uno, centomila e nessuno* lauten, da dies die Entwicklung abbilden würde, die Moscarda durchläuft. Er lebt in der Illusion, sich selbst zu kennen und zu wissen, wie die Anderen ihn sehen. Dann wird ihm klar, dass er darüber keine sichere Erkenntnis hat, zerfällt also in hunderttausende Ichs. Die Lösung ist für ihn schließlich der Rückzug vor den Anderen und auch der vor sich selbst, was ihn zu einem Niemand macht. Im Gegensatz zu Mattia Pascal, der am Ende des Romans zu einem Lebend-Toten wird, um mit Heinz Thoma zu sprechen, kommt es bei Moscarda zu einer „Verlebendigung durch die Rückkehr in die Natur“¹⁰⁵⁶. Dabei gibt Thoma folgendes zu bedenken: „Die Verlebendigung, die er [Moscarda] mit seinem neuen Zustand erreicht, ist

¹⁰⁵³ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 900.

¹⁰⁵⁴ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 901. Zum Namens vgl.: Landi, Stefano: *Pirandello intimo*. In: *Iride*, 1967, S. 205-210, hier S. 210. Pirandellos Sohn hält in seinem kurzen Aufsatz biographische Besonderheiten Pirandellos fest. Der Text schließt mit den Worten: „E vorrebbe anche buttar via il suo nome, troppo consistente, e prenderne uno qualunque, che non significasse nulla, ma proprio nulla. O, meglio, non averne più, nessuno“.

¹⁰⁵⁵ Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi*. Mondadori. Bd. II. S. 901-902.

¹⁰⁵⁶ Thoma, Heinz: „Die große Verstörung. Die Revolte des Subjekts gegen seine Vergesellschaftung und die Anfänge der Postmoderne. (Luigi Pirandello, Italo Svevo, Albert Camus, Jean Genet)“. In: Krauss, Henning [Hg.]: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 28. Jahrgang. Winter: Heidelberg 2004. S. 337.

eine Existenz an der Grenze: da wo Leben und (sozialer) Tod in eins fallen“¹⁰⁵⁷. Auch zu Serafino Gubbio lässt sich ein Unterschied anführen, wie Franca Angelini festhält:

[Moscarda] non inizia dall’ospizio il suo viaggio, come Serafino, ma lì lo termina, temporaneamente, perché sappiamo che il romanzo “non conclude” [...] un ospizio e un movimento di uscire – nella natura e nella non-conclusione narrativa – di Vitangelo, contro l’entrare in gabbia di Serafino.¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵⁷ Thoma (2004), S. 337.

¹⁰⁵⁸ Angelini, Franca: *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*. Marsilio: Venedig 1990. S. 46.

Schlussbetrachtung

Sowohl im *Il fu Mattia Pascal*, als auch in den *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* und in *Uno, nessuno e centomila* finden sich autodiegetische Erzähler, die sich aus den unterschiedlichsten Gründen in ihrer Lebenswelt nicht zurecht finden. Sie stoßen an mehr oder weniger greifbare Grenzen, die ihnen zum einen von Außen vorgegeben werden und die zum anderen auch aus ihnen selbst heraus entstehen. Auf diesen Umstand reagieren sie alle unterschiedlich.

Mattia Pascal, dem die erste Ausgabe des *L'Umorismo* von 1908 gewidmet ist, befindet sich bereits zu Beginn des Romans in einer eigentlich unmöglichen Situation des *fu*, desjenigen, der sich selbst überlebt hat. Im Roman wird der Weg, der ihn zu diesem Zustand führt, aufgezeigt. Nach einer sorgenfreien Kindheit und Jugend muss er sich den Regeln der kleinbürgerlichen Gesellschaft stellen und eine Frau heiraten, mit der er nicht glücklich wird. Alle Versuche, sich aus dieser Welt zu befreien, scheitern. Nur durch Zufall gelingt es Mattia, ein neues Leben fern der Heimat zu beginnen. Dazu konstruiert er sich eine neue Identität, die zunächst den Anschein von Freiheit erweckt. Aber erneut muss er erkennen, dass er ohne die Anderen niemand ist. So sucht er sich Gesellschaft in einer Scheinfamilie, an deren Regeln er abermals scheitert, denn mit den Anderen ist er nicht in der Lage, niemand zu bleiben, das meint, die konstruierte Identität aufrecht zu erhalten. Die Anderen geben ihm instinktiv eine Form, die er nicht ausfüllen kann. So muss er schließlich einsehen, dass seine vermeintliche Freiheit keine ist und kehrt zurück in sein altes Leben. Jedoch ist diese Form für seine Mitmenschen nicht mehr als lebend, sondern nur noch als *fu* existent und so kommt es zu diesem Überleben seiner selbst.

Serafino Gubbio unternimmt im Gegensatz zu Mattia Pascal den Versuch, sich in die Welt zu integrieren. Seine Welt ist von Fortschritt und Geschwindigkeit geprägt und von einer Dominanz der technischen Entwicklung über die Natur, auch über die Natur des Menschen. Er findet sich oft nicht mehr zurecht, auch wenn er Teil dieser Welt ist, wie man es an Gubbios Beruf des Kameramanns sehen kann. Dieser ermöglicht es ihm, ein Teil des Fortschritts zu sein, jedoch wird er dabei nicht die aktive Rolle des kreativen Kunstschaffenden ausfüllen, sondern muss der Maschine, seiner Kamera, als derjenige dienen, der passiv und stupide die Kurbel dreht und die Maschine mit Filmmetern füttert. Die Darstellung der Maschine als Lebewesen, welchem man sich unterwerfen muss, macht deutlich, dass es für Gubbio zu keiner Zeit möglich ist, auszubrechen, so wie es Mattia

versucht hat. Gubbio kann ausschließlich sehenden Auges in die Katastrophe schreiten und letztlich zum perfekten *uomo impassibile* werden, der seine Fähigkeit zu sprechen verliert und sich nur noch über sein Tagebuch mitteilen kann. Jedoch ist die Zeit des geschriebenen Wortes in seiner Welt vorbei und so wird auch dieser letzte Zufluchtsort für seine Gedanken zur Sackgasse.

Stoßen Mattia Pascal und Serafino Gubbio durch ihr Verhalten an die Grenzen und werden so zu Außenseitern, so ist Vitangelo Moscarda der wahre *uomo fuori di chiave* im humoristischen Sinne. Im *Umorismo* heißt es:

Nella sua anormalità, non può esser che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir *sì*, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringono a dir *no*; e tra il *sì* e il *no* lo tengan sospeso, perplesso, per tutta la vita; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce.¹⁰⁵⁹

Durch eine unerwartete Aussage seiner Frau zu seinem Äußeren wird er zu einem Individuum, wie es oben beschrieben ist. Er wird von dem, der er dachte zu sein und von dem er sich als von den Anderen wahrgenommen gefühlt hat, zu vielen. Es werden sowohl sein Selbstbild, als auch das Fremdbild, erschüttert. Der Blick der Anderen macht ihn nicht ganz, heilt ihn nicht, so wie es anfangs für Mattia Pascal ist, sondern er zerlegt ihn in zehntausende Ichs, wie es im Titel des Romans anklingt. Seinem eigenen Blick kann er, im Gegensatz zu Serafino Gubbio, dabei auch nicht mehr vertrauen. So kommt es, dass Moscarda sich zum Ende des Romans vor sich und vor allem auch vor den Anderen in ein von seinem Geld errichtetes Armenhaus auf dem Land zurückziehen muss.

So haben alle Protagonisten Zuflucht vor der Gesellschaft gefunden: Mattia Pascal als Bibliothekar in einer entweihten Kirche *fuori le mura*, Serafino Gubbio in sich und seinem Schweigen und Vitangelo Moscarda in einem eigens errichteten Refugium in der Natur. Sie enden damit alle als Humoristen, denn:

l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura.¹⁰⁶⁰

¹⁰⁵⁹ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. Mondadori. S. 921.

¹⁰⁶⁰ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. Mondadori. S. 948.

Dieses *sentimento del contrario* enthüllt gleichsam ein *ingannare se stesso*, denn dadurch, dass man die Handlung eines Menschen durchschaut, also das Warum seines Verhaltens aufdeckt, wird auch enthüllt, was der Mensch vor sich selbst verbirgt. Bei Sartre heißt dieses sich selbst belügen *mauvaise foi*. Wie bei Pirandello versteht Sartre diesen Zustand als dem Menschen innewohnend, es ist ein unbewusster Zustand, der nur aktiv durchbrochen werden kann, sowohl bei Pirandello, als auch bei Sartre, durch schmerzhaftes Reflektion. Diesen Schritt gehen der Humorist und der Existenzialist gleichermaßen.

Aber nicht nur bei der Wahrnehmung des Selbst stößt der Mensch an seine Grenzen, auch die Wahrnehmung der Außenwelt ist problematisch. Pirandello führt im *Umorismo* dazu Prometheus an, der den Göttern das Feuer stiehlt und somit den Menschen die Erkenntnis bringt. Dank des Lichtes wäre der Mensch nun in der Lage, seine Außenwelt wahrzunehmen, jedoch müsste auch hier die Reflektion eintreten und dadurch würde wieder die Illusion des Lebens deutlich. Bei Camus ist es das Absurde, welches das Leben kennzeichnet. Auch er nimmt Bezug auf Prometheus, der für ihn die Revolte startet, denn bei Camus muss der Mensch auf das Absurde des Lebens mit Auflehnung reagieren, um der Fremdbestimmung zu entgehen.

Reagiert der Mensch bei Camus auf die Erkenntnis, dass das Leben absurd und die Existenz sinnlos ist, bestenfalls mit Auflehnung, so ist es bei Pirandello und bei Sartre auf literarischer Ebene der Ekel, der die Protagonisten bisweilen packt. Mattia Pascal ist von seinem ausweglosen Zustand in seinem ersten Lebensabschnitt abgestoßen und ihm bleibt nur die Flucht aus diesem, um eine Veränderung herbeizuführen, die jedoch zu keinem befriedigenden Ziel führt. Auch Roquentin entkommt der Erkenntnis der Sinnlosigkeit des Lebens nicht, sondern wird von immer wiederkehrenden Ekelanfällen gequält. Diese verarbeitet er in seinem Tagebuch und wie er, so schreibt auch Serafino Gubbio, um sich in diesem Moment dem Fluss des Lebens zu entziehen und damit auch der Erkenntnis über dessen Absurdität.

Nicht nur mit der Sinnlosigkeit des Lebens haben die Protagonisten zu kämpfen, auch die Willkür der Existenz treibt sie um. Besonders an Vitangelo Moscarda wird deutlich, dass ein in die Welt geboren zu werden keinen sinnstiftenden Regeln für den Einzelnen folgt. Es ist eben völlig willkürlich, der Mensch wird, wie es bei Sartre heißt, in die Welt geworfen. Auch die anderen Menschen bieten keinen Halt. Im Gegenteil sorgen sie für eine Aufspaltung des Ichs, da sie dem Individuum kein einheitliches Bild seines Selbst liefern, sondern viele. Der

verzweifelte Versuch Moscardas, über das visuelle Mittel des Spiegels ein Bild seines Äußeren zu bekommen, führt nicht zum gewünschten Ergebnis. Er muss feststellen, dass er die Blicke der anderen auf seinen Körper nicht steuern kann und sie ihm dadurch seine Hoheit über den eigenen Körper entziehen. In Sartres Theaterstück *Huis clos* wird diese Erfahrung auf eine Gruppe von drei Figuren konzentriert, die sich gegenseitig nicht ausbrechen lassen, demnach also für den jeweils anderen die Hölle bedeuten. Der Blick der anderen ist also auch bei Pirandello feindlich und Moscarda findet den Ausweg durch den Rückzug in die Natur und in die Einsamkeit. Bei Mattia Pascal zeigt sich die Natur jedoch noch als gnadenlos und auch bei Serafino Gubbio ist die Natur der Mechanisierung des Menschen unterlegen. Demgegenüber zeigt sich die Natur bei Camus als tröstlich, das Naturerlebnis für Meursault ist am Ende des Romans *L'Étranger* positiv und löst in ihm ein Wohlgefühl aus.

Eine Möglichkeit für die hier betrachteten Pirandellianischen Protagonisten, dennoch der Aussichtslosigkeit ihrer Existenz zu begegnen, ist das Lachen. Sie lachen gleichermaßen über ihre eigene Unsicherheit, wie auch über die Unsicherheit der anderen, sie lachen, wenn sie sich der Sinnlosigkeit jeglicher Existenz bewusst werden, und sie lachen, um nicht zu weinen. Um es abschließend mit Pirandellos Worten zu sagen:

Ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell'umorista si sdoppia subito nel suo contrario: ogni sì in un no, che viene in fine ad assumere lo stesso valore del sì. Magari può fingere talvolta l'umorista di tenere soltanto da una parte: dentro intanto gli parla l'altro sentimento che pare non abbia il coraggio di rivelarsi in prima; gli parla e comincia a muovere ora una timida scusa, ora un'attenuante, che smorzano il calore del primo sentimento, ora un'arguta riflessione che ne smonta la serietà e induce a ridere.¹⁰⁶¹

¹⁰⁶¹ Pirandello, Luigi: *Umorismo*. 2006. S. 923.

Primärliteratur

Camus, Albert: *L'Étranger*. In: Œuvres complètes. Band I. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard: Paris 2006.

Camus, Albert: *L'Homme révolté*. In: Œuvres complètes. Band III. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard: Paris 2008.

Camus, Albert: *Der Mensch in der Revolte*. Rowohlt: Hamburg ³¹2016.

Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*. Rowohlt: Hamburg ²²2017.

Pirandello, Luigi: *Il fu Mattia Pascal*. In: Macchia, Giovanni [Hg.]: *Tutti i romanzi*. Bd. I. Mondadori: Mailand 2005.

Pirandello, Luigi: *L'Umorismo*. In: Macchia, Giovanni [Hg.]: *Saggi e interventi*. Mondadori: Mailand 2006.

Pirandello, Luigi: *L'Umorismo*. Mondadori: Mailand 1992.

Pirandello, Luigi: *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. In: Macchia, Giovanni [Hg.]: *Tutti i romanzi*. Bd. II. Mondadori: Mailand 2005.

Pirandello, Luigi: *Uno, nessuno e centomila*. In: Macchia, Giovanni [Hg.]: *Tutti i romanzi*. Bd. II. Mondadori: Mailand 2005.

Sartre, Jean-Paul: *Huis clos*. In: Théâtre complet. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard: Paris 2005.

Sartre, Jean-Paul: *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard: Paris 1943.

Sartre, Jean-Paul: *La nausée*. In: Œuvres romanesques. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard: Paris 1981.

Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg ¹⁵2009.

Sarte, Jean-Paul: *Der Existentialismus ist ein Humanismus und andere philosophische Essays*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁶2012.

Sekundärliteratur

Abruzzese, A.: „Diven, Stars und Helden. Überlegungen zu einer Theorie des Divismo“. In: *Zibaldone: Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart* 28, 1999. S. 7-14.

Aguirre D'Amico, Maria Luisa: *Album Pirandello*. Mondadori: Mailand 1992.

Andersson, Gösta: *Arte e Teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*. Uppsala 1966.

Angelini, Franca: „Note preliminari: da Pirandello a Sartre“. In: *Ariel*. Nr. 2, Anno I, Juli-Dezember 2011. S. 7-24.

Angelini, Franca: „Pirandello e Sartre“. In: Milioto, Stefano/ Scrivano, Enzo [Hg.]: *Pirandello e la cultura del suo tempo*. Mursia: Mailand 1984.

Angelini, Franca: *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*. Marsilio: Venedig 1990.

Aste, Mario: *La narrativa di Luigi Pirandello: Dalle novelle al romanzo „Uno, nessuno e centomila“*. Porrúa Turanzas: Madrid 1979.

Behrens, Rudolf: „Metaphern des Ich. Romaneske Entgrenzungen des Subjekts bei D’Annunzio, Sevo und Pirandello“. In: Piechotta, Joachim/ Wuthenow, Ralph-Rainer/ Rothemann, Sabine [Hg.]: *Literarische Moderne in Europa*. Band 1. Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende. Springer: Heidelberg 2013.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Reclam: Stuttgart 2013.

Biemel, Walter: Jean-Paul Sartre. In *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1964.

Bronfen, E.: „A Diva’s War: Marlene Dietrich’s glamorous female soldier“. In: *Tagung des Netzwerkes Vergleichende Literaturwissenschaften an Schwedischen Universitäten zum Thema „Autorschaft“*. Göteborg 2010.

Bronfen, E.: „Marilyn : Diva und Sexikone der 50er Jahre“, in: Paul, Gerhard [Hg.]: *Das Jahrhundert der Bilder: 1949 bis heute 2*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008. S. 114–121.

Bronfen, E./Straumann, B. [Hg.]: *Die Diva: eine Geschichte der Bewunderung*, München: Schirmer Mosel 2002.

Bronfen, Elisabeth: „Femme Fatale – Negotiations of Tragic Desire“. In: *New Literary History*. Volume 35. Virginia 2005. S. 103-116.

Càllari, Francesco: *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*. Marsilio: Venedig 1991.

Cantelmo, Marinella: *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*. Longo: Ravenna 2004.

Cappello, Giovanni: *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità e strategia*. Mursia: Mailand 1986.

Casella, Paola: *L'Umore di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*. Cadmo: Florenz 2002.

Caserta, Enzo: „Croce, Pirandello e il problema estetico“. In: *Italica* 51, 1974, S. 20-42.

Chieppa, Vincenzo: *Pirandello e Sartre*. Editoriale Kursaal: Florenz 1967.

Cicala, Domenica Elisa: „La maschera di Serafino Gubbio: protagonista e narratore tra impassibilità e mutismo“. In: Milioto, Stefano: *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916-2016)*. Lussografica: Agrigent 2016.

Cicala, Domenica Elisa: *Umore ante litteram. La concezione umoristica pirandelliana in opere narrative anteriori al 1908*. Romanistischer Verlag: Bonn 2009.

Coenen-Mennemeier, Brigitta: *Abenteuer Existenz. Momente der Literatur von Descartes bis Sartre*. Lang: Frankfurt am Main 2001.

Daemrlich, Horst/ Daemrlich, Ingrid: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Francke: Tübingen ²1995. *Femme Fatale (Verführerin)*, S. 150-154.

Danto, Arthur C.: *Jean-Paul Sartre*. dtv: München 1977.

Dashwood, Julie: „Il tavolino si leva: La seduta spiritica nel *Fu Mattia Pascal*“. In: Lauretta, Enzo [Hg.]: *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*. La Nuova Italia Scientifica: Rom 1988.

De Michele, Fausto: „L'io, il personaggio, la maschera e la crisi d'identità“. In: Lauretta, Enzo: *Attualità di Pirandello*. Metauro: Pesaro 2008.

De Michele, Fausto: „Serafino Gubbio, la vertigine, il fragore e l'effimero ovvero l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Luigi Pirandello e Walter Benjamin“. In: Lauretta, Enzo [Hg.]: *Il cinema e Pirandello*. Edizione Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigent 2003.

Di Lieto, Carlo: *Pirandello Binet e „Les altérations de la personnalité“*. Esselibri: Neapel 2008.

Eco, Umberto: „Pirandello ridens“. In: *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*. Bompiani: Mailand 1995.

Esslin, Martin: „A Hole Torn in a Paper Sky: Pirandello and Modern Drama“. In: DiGaetani, John Louis: *A Companion to Pirandello Studies*. Greenwood: New York 1991.

Favati, Guido: „In margine all'Étranger di Albert Camus: coincidenze con Luigi Pirandello“. In: *Rivista di letterature moderne e comparate* 17, 1964, S. 136-149.

- Firges, Jean: Jean-Paul Sartre: *Der Blick. Sartres Theorie des Anderen*. Sonnenberg: Annweiler am Trifels 2000.
- Firges, Jean: *La Nausée. Die Entdeckung der EXISTENZ in Sartres Roman ‚Der Ekel‘*. Sonnenberg: Annweiler am Trifels 2012.
- Ganeri, Margherita: *Pirandello romanziere*. Rubbettino: Catanzaro 2001.
- Geyer, Paul: „Apollinaires Humor“. In: Scherer, Ludger /Lohse, Rolf [Hg.]: *Avantgarde und Komik*. Rodopi: Amsterdam 2004.
- Geyer, Paul: „Zur Dialektik von „mauvaise foi“ und Ideologie in Flauberts *Madame Bovary*“. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 40, 1999, S. 199-236.
- Geyer, Paul: *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*. Königshausen & Neumann: Würzburg 2007.
- Giudice, Gaspare: *Luigi Pirandello*. UTET: Turin 1963.
- Grignani, Maria Antonietta: „Il romanzo sul cinema“. In: Laretta, Enzo [Hg.]: *Il cinema e Pirandello*. Edizione Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigent 2003.
- Guaragnella, Pasquale: „Arte del vedere nel primo dei „Quaderni di Serafino Gubbio operatore““. In: Klinkert, Thomas/ Rössner, Michael: *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*. Erich Schmidt: Berlin 2006.
- Hettlage, Robert: *Der Dandy und seine Verwandten: Elegante Flaneure, vergnügte Provokateure, traurige Zeitdiagnostiker*. Springer: Wiesbaden 2014.
- Illiano, Antonio: „Momenti e problemi di critica pirandelliana: „L'umorismo“, Pirandello e Croce, Pirandello e Tilgher“. In: *PMLA* 83, 1968, S. 135-143.
- Illiano, Antonio: „Pirandello's Literary Uses of Theosophical Notions“. In: DiGaetani, John Louis: *A Companion to Pirandello Studies*. Greenwood: New York 1991.
- Kesting, Marianne: „Pirandello, Beckett und die kopernikanische Wende des Bewusstseins“. In: Thomas, Johannes [Hg.]: *Pirandello und die Naturalismus-Diskussion. Akten des II. Paderborner Pirandello-Symposiums*. Schöningh: Paderborn 1986.
- Klinkert, Thomas: „Identitätskonstruktionen und ihre interkulturelle Dimension bei Pirandello“. In: Klinkert, Thomas/ Rössner, Michael: *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*. Erich Schmidt: Berlin 2006.
- Kott, Jan: *Gott – Essen. Interpretation griechischer Tragödien*. Alexander: Berlin 1991.
- Landi, Stefano: *Pirandello intimo*. In: *Iride*, 1967, S. 205-210.

- Lauretta, Enzo: „Si gira“. In: Angelini, Franca [Hg.]: „*Si gira*“. *Il romanzo cinematografico di Pirandello*. Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani: Agrigent 1987.
- Leparulo, William E.: „Ipotesi per la risoluzione del rapporto Pirandello-Camus“. In: *Italica* 57, 1980, S. 34-42.
- Leube, Eberhard: „Der Zauber des Spiegels. Zu Ursprung und Bedeutung eines literarischen Motivs bei Pirandello“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 17, 1966, S. 155-169.
- Lindner, Burkhardt [Hg.]: *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Metzler: Stuttgart 2011.
- Marinetti, Filippo Tommaso: „Manifeste du Futurisme“. In: *Le Figaro* vom 20. Februar 1909.
- Marsili Antonetti, Renata: *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*. Gangemi: Rom 1998.
- Martinelli, Luciana: „La figura femminile in Pirandello. Una rilettura dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*“. In: Martinelli, Luciana [Hg.]: *Uno nessuno rimozione e fissazione in Pirandello*. Japadre: Rom 1992.
- Masiello, Vitilio: „La mosca nella bottiglia. Introduzione alla lettura del *Fu Mattia Pascal*“. In: Lauretta, Enzo [Hg.]: *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*. La Nuova Italia Scientifica: Rom 1988.
- Nardelli, Federico Vittore: *L'uomo segreto: Vita e croci di Luigi Pirandello*. Mondadori: Verona 1932.
- Ott, Christine: „Fantasticherie di viaggi. Figure del decentramento in Pirandello e in Verga“. In: Klinkert, Thomas/ Rössner, Michael: *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*. Erich Schmidt: Berlin 2006.
- Pacifici, Sergio: *A Guide to contemporary italian literature. From Futurism to Neorealism*. Arcturus Books: London 1972.
- Passeri Pignoni, Vera: „Luigi Pirandello e la filosofia esistenziale“. In: *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*. Le Monnier: Florenz 1964.
- Patrizi, Giorgio: *Pirandello e l'Umorismo*. Lithos: Rom 1997.
- Pieper, Hans-Joachim: „Revolte gegen das Absurde: Zur Philosophie Albert Camus“. In: Jung, Willi [Hg.]: *Albert Camus oder der glückliche Sisyphos – Albert Camus ou Sisyphes heureux*. V&R unipress: Göttingen 2013.
- Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel: die schwarze Romantik*. Dt. Taschenbuch: München 1988.
- Providenti, Elio [Hg.]: *Lettere giovanili da Palermo a Roma 1886-1889*. Bulzoni: Rom 1993.

Puppo, Paolo: „Serafino Gubbio: tartarughe, cagnette, tigri, ovvero bocche che masticano e occhi accecati“. In: Angelini, Franca [Hg.]: „*Si gira*“. *Il romanzo cinematografico di Pirandello*. Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani: Agrigent 1987.

Rauhut, Franz: *Der junge Pirandello*. Beck: München 1964.

Rauhut, Franz: *Wissenschaftliche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos*. In: *Romanische Forschungen* 53, 1939, S. 185-205.

Romano, Bruno: *Nietzsche e Pirandello. Il nichilismo mistifica gli atti nei fatti*. Giappichelli: Turin 2008.

Rössner, Michael: „Nietzsche und Pirandello. Parallelen und Differenzen zweier Denk-Charaktere“. In: Thomas, Johannes: *Pirandellos-Studien. Akten des I. Paderborner Pirandello Symposiums*. Schöningh: Paderborn 1984.

Rössner, Michael: *Pirandello Mythenstürzer. Fort vom Mythos. Mit Hilfe des Mythos. Hin zum Mythos*. Böhlau: Graz 1980.

Sanguinetti Katz, Giulia: „L’occhio storto di Mattia Pascal“. In: Laretta, Enzo: *Il fu Mattia Pascal. Romanzo, teatro, film*. Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani: Agrigent 2005.

Sawecka, Halina: „L’opposition pirandellienne forme – vie et la dialectique sartrienne être – paraître“. In: Geerts, Walter u.a. [Hg.]: *Luigi Pirandello: poetica e presenza. Atti del convegno delle università di Lovanio e Anversa. 13/16 maggio 1986*. Bulzoni: Rom 1987.

Schickedanz, Hans-Joachim [Hg.]: *Der Dandy. Texte und Bilder aus dem 19. Jahrhundert*. Harenberg: Dortmund 1980.

Schickedanz, Hans-Joachim: *Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert*. Harenberg: Dortmund 1983.

Schuhen, Gregor: *Der verfasste Mann: Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Transcript: Bielefeld 2014.

Sciacca, Michele Federico: *L’estetismo. Kierkegaard. Pirandello*. L’Epos: Palermo 1990.

Sciascia, Leonardo: *Pirandello e la Sicilia*. Adelphi: Mailand 1996.

Scrivano, Riccardo: „Crisi dell’identità e crisi della comunicazione nei „Quaderni di Serafino Gubbio operatore““. In: *Esperienze Letterarie* 1, 1995.

Stein, Gerd [Hg.]: *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*. Band 3. Fischer: Frankfurt am Main 1985.

Strong Cincotta, Madeleine: „L'io, lo specchio e lo sguardo altrui“. In: Laurretta, Enzo: *La „persona“ nell'opera di Luigi Pirandello. Atti del XXIII Convegno Internazionale*. Mursia: Mailand 1990.

Strong Cincotta, Madeleine: *Luigi Pirandello: existentialist avant la lettre*. Online-Publikation, University of Wollongong 1983. <http://ro.uow.edu.au> (Zugriff 18.09.2017)

Thoma, Heinz: „Die große Verstörung. Die Revolte des Subjekts gegen seine Vergesellschaftung und die Anfänge der Postmoderne. (Luigi Pirandello, Italo Svevo, Albert Camus, Jean Genet)“. In: Krauss, Henning [Hg.]: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 28. Jahrgang. Winter: Heidelberg 2004.

Thomas, Johannes: „Zur idealistischen „decadentismo“-Kritik. Croces „industria del vuoto“ und nachphilosophische Wahrheiten bei Pirandello und anderen „Dekadenten““. In: Rössner, Michael/ Wagner, Birgit [Hg.]: *Aufstieg und Krise der Vernunft. Komparatistische Studien zur Literatur der Aufklärung und des Fin-de-siècle*. Böhlau: Wien 1984.

Ulrich, Leo: „Pirandello. Kunsttheorie und Maskensymbol“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 11, 1933, S. 94 – 129.

Zander, Helmut: *Anthroposophie in Deutschland: theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884-1945*. Bd. 1 und 2. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 2007.

Zangrilli, Franco: *Pirandello. Presenza varia e perenne*. Metauro: Pesaro 2007.

Lebenslauf

Elena Görtz

Studium

10/2013 – 01/2018 Promotionsverfahren an der Universität Kiel
03/2009 Aufnahme des Promotionsverfahrens an der Universität Bonn
10/2001 – 02/2009 Studium der Anglistik, Romanistik und Philosophie an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Auslandsaufenthalt

09/2004 – 06/2005 Studium der Anglistik, Romanistik und Philosophie an der Università degli Studi di Pisa

Akademischer Werdegang

10/2013 – 08/2017 Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Romanistik der Christian Albrechts Universität zu Kiel
09/2011 – 10/2013 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Dekanat der Universität Bonn
01/2011 – 09/2011 Wissenschaftliche Hilfskraft im ERASMUS-Büro der Romanistik der Universität Bonn

Lehrerfahrung

SoSe 2017 Der zeitgenössische historische Roman: Q von Luther Blissett
WiSe 2016/17 Einführung in die italienische Literaturwissenschaft
SoSe 2016 Quaderni di Serafino Gubbio operatore – Luigi Pirandello zwischen *verismo* und *futurismo*
WiSe 2015/16 Einführung in die italienische Literaturwissenschaft
SoSe 2015 Rom - das ewige Ziel
WiSe 2014/15 Einführung in die italienische Literaturwissenschaft
SoSe 2014 Das Ich zwischen Selbst- und Fremdbild: Identitätsproblematik in Romanen Luigi Pirandellos
WiSe 2013/14 Einführung in die italienische Literaturwissenschaft
SoSe 2013 Novelle, Erzählung, Kurzgeschichte - Von Pirandello zu Tabucchi
WiSe 2012/13 Die italienische Aufklärung
SoSe 2012 Das Ich und die Anderen - Auf der Suche nach Identität bei Sartre und Pirandello

Vorträge und Publikationen

2016 Rezension der *Einführung in die italienische Literaturwissenschaft* von M. Liebermann und B. Kuhn für das *Archiv der neueren Sprachen und Literaturen* (253. Band)
2016 Publikation des ausgearbeiteten Aufsatzes des XXXIV. Romanistentags im Peter Lang Verlag in der Reihe *Literatur – Kultur – Ökonomie* (im Druck)
07/2015 Vortrag mit dem Thema *Literarische Krisen-Modellierungen – Der zeitgenössische historische Roman als überzeitliches politisches Mittel: Q von Wu Ming* im Rahmen des XXXIV. Romanistentags an der Universität Mannheim in der Sektion *Finanznarrative als Krisennarrative: Literarische und filmische Modellierungen ‚kapitaler‘ Erschütterungen*
06/2015 Vortrag mit dem Thema *Sognatore, viaggiatore, fondatore: Sigmund Freud a Roma* im Rahmen der Settimana intensiva zum Thema *Italia, Francia, Germania: viaggi di uomini e di idee* an der Universität Florenz
09/2013 Teilnahme am XXXIII. Romanistentag an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg unter dem Rahmenthema "Romanistik - Herausforderungen und Chancen"
03/2013 Teilnahme am 29. Forum Junge Romanistik zum Thema "Corpus" an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg