

„Ragioniamo!“

Erzähltechnik und Romankomposition in Pirandellos *Il turno*

Der kleine Roman *Il Turno*, 1902 in Catania veröffentlicht, aber schon um 1895 geschrieben, gehört nicht zu Pirandellos prominenteren Werken. Er hat relativ wenig kritische Aufmerksamkeit geweckt, und in den Pirandello-Monographien führt er gewöhnlich ein Schattendasein¹, verdeckt einerseits von dem kompakteren und aufwendigeren Roman *L'Esclusa*, andererseits von den frühen Novellen wie *Visitare gli infermi*, *Sole e ombra*, *Se...* oder *Notizie del mondo*. Weshalb er auf die Kritik kaum stimulierend wirkte, ist nicht ganz leicht auszumachen. Wahrscheinlich hängt seine geringe Prominenz damit zusammen, daß er unter verschiedenen Aspekten eine eigentümliche Zwischenstellung einnimmt: gewissermaßen unentschieden zwischen Roman und Novelle, was die Länge angeht, zwischen Tragödie und Farce, was den Ton betrifft, zwischen narrativen und szenisch-dialogischen Verfahren in der Form seiner Mimesis. Eben diese Zwischenstellung, welche auf den ersten Blick tatsächlich etwas Verstörendes besitzt, garantiert aber zugleich, daß vieles von dem, was für die erste Phase von Pirandellos Schaffen charakteristisch und daher konventionswidrig erscheint, hier besonders konzentriert zum Ausdruck kommt. Zumal wenn es uns darum geht, die Tendenzen der Pirandelloschen Erzählkunst vor ihrem historischen Hintergrund und Ausgangspunkt, der Narrativik des Verismo beziehungsweise des europäischen Naturalismus, zu beschreiben, bietet sich *Il Turno* deshalb für eine erneute Lektüre an. Jedenfalls erlaubt der Roman, an einem einzigen Text zu beobachten, was sonst nur durch vielfache Hinweise auf verschiedene kürzere Novellen zu erschließen wäre.

I

Den wenigen Kritikern, die sich mit *Il Turno* beschäftigt haben; ist neben dem „linguaggio estremamente antiletterario“, der wohl glücklicher durch den Begriff einer „entropia farsesco-espressionistica“ (N. Tedesco) getroffen wird², in der Regel vor allem der dramatisch-theatralische Zuschnitt mancher

1 So ist er für Gilbert Bosetti (*Pirandello*, Paris-Montreal 1971, S. 84) ein „roman de second ordre“, der Interesse allein wegen der Antizipation verschiedener Dramenmotive verdient.

2 Vgl. F. Nicolosi, *Luigi Pirandello – Primo tempo*, Roma 1978, S. 92 und 98.

Kapitel aufgefallen: so spricht Francesco Nicolosi wiederholt vom „impianto e svolgimento tipicamente teatrali“ gewisser Episoden³. Offenkundig kennt Pirandello nicht die Schwierigkeiten, welche sich den französischen Naturalisten wie etwa Zola oder den Brüdern Goncourt bei der Dramatisierung ihrer Erzählungen ergaben; vielmehr ist seinem Roman der Charakter des DramatischTheatralischen von vornherein eingepägt. Als bestes Beispiel dafür nennt auch Nicolosi den „taglio tipicamente teatrale“ des ersten Kapitels oder – wenn man so will – der ersten ‚Szene‘.

In ihr tritt Marcantonio Ravì, eine der Hauptgestalten, auf, um den Leser unvermittelt mit der zentralen Affäre der Romanhandlung zu konfrontieren; schon daß anstelle einer umsichtig arrangierten Einführung (vom deskriptiven Typ Manzonis oder Balzacs) eine solche Konfrontation stattfindet, mag für den Erzählstil des frühen Pirandello als typisch gelten. Don Marcantonio ist dabei, seine Tochter Stellina trotz vieler Einwände von Freunden und Bekannten mit dem – wie es heißt – uralten, zweiundsiebzigjährigen Don Diego Alcozèr zu verheiraten, der bereits vier andere Ehefrauen überlebt hat. Obwohl die Tochter, wie es ihrer jugendlichen Naivität entspricht, heftig widerstrebt, ist der Plan doch gerade zu ihrem Nutzen vom Vater sorgfältig durchdacht worden. Die Heirat verspricht Stellina nämlich soziale und insbesondere ökonomische Sicherheit, für die sie angesichts des hohen Alters ihres Gatten ein Opfer von mutmaßlich nur kurzer Dauer bringen muß. Da man Don Diegos Lebenserwartung gering ansetzt, kann die erotischaffektive Durststrecke, welche Stellina zunächst vor sich hat, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht lang werden, und sobald der alte Ehemann das Zeitliche segnet, wird es der dann wohlhabenden jungen Witwe freistehen, mit dem mittellosen adligen Jüngling Pepè Alletto den eigentlich gemeinten und vom väterlichen Plan begünstigten Partner zu ehelichen; denn – wie Don Marcantonio kalkuliert: „Stellina non sarebbe così sciocca da farsi ([...] sotterrare dal vecchio, come le altre quattro: col tempo e con la mano di Dio avrebbe lei, invece, composto in pace il corpo del marito benefattore, e allora, ecco, allora s'è il giovanotto! Bella, ricca, allevata come una principessina, sarebbe stata un vero panin di zucchero“⁴.

Die Umrisse dieser Affäre deuten sich nun schon in den ersten Sätzen des Romans mit Wendungen an, welche für die Technik von Pirandellos „medias-in-res“-Exordien überaus bezeichnend sind (S. 213):

Giovane d'oro, sì sì, giovane d'oro, Pepè Alletto! – il Ravì si sarebbe guardato bene dal negarlo; ma, quanto a concedergli la mano di Stellina, no via: non voleva se ne parlasse neanche per ischerzo.– Ragioniamo!

3 Vgl. ebda. S. 92 oder 96.

4 L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano 31979, Bd. 1, S. 215. Auf diese Ausgabe wird im folgenden durch die Seitenangaben im Text verwiesen.

Natürlich ist in ihnen ein „taglio tipicamente teatrale“ als genereller Stilcharakter unverkennbar; doch wenn man genauer hinschaut, erweist sich, daß ihre eigentümliche Wirkung keineswegs allein auf ‚dramatische‘ Mittel wie beispielsweise den Gebrauch der direkten Rede zurückgeht. Was diese Sätze in erster Linie kennzeichnet, ist vielmehr der außerordentlich rasante Wechsel verschiedener Sprachhaltungen auf engstem Raum, bei dem neben den beiden Passagen direkter Rede auch Elemente indirekter und erlebter Rede sowie personal perspektivierter Narration zum Zuge kommen; außerdem gibt die allererste Äußerung dem Ganzen noch ein prononciert dialogisches Gepräge, da sie offensichtlich die wiederholende Reprise eines Vorwurfs bildet, als dessen Urheber man sich die wenig später erwähnten „amici e conoscenti“ Don Marcantonios vorzustellen hat.

Solche auch in den weiteren Kapiteln unablässig variierten Sprünge und Übergänge teilen dem Text eine Unruhe mit, die vom ersten Moment der Lektüre an als die wesentliche Signatur der Pirandelloschen Schreibweise zu erfahren ist. Zu ihr trägt vor allem der Umstand bei, daß den Variationen der Sprachhaltung zumeist auch rasche Wechsel der Perspektive zu eigen sind. Selbstverständlich wechselt die Perspektive, wenn eine direkte Rede dramatisch durch eine direkte Gegenrede beantwortet wird, ohne daß diese Abfolge bereits ein nennenswertes Stilisticum darstellte; doch ändert sich die Lage, sobald der bruske Perspektivenwechsel auf die erlebte Rede übergreift: wenn z. B. das zitierte „ma, quanto a concedergli la mano di Stellina, no via“ Marcantonio Ravì, der einige Sätze später geäußerte Einwand „Ma che ragionare!“ dagegen Marcantonios Freunde und Bekannten als Sprecher hat. So erzeugt der Text, bei dem in den stets kurzen Beschreibungen auch das Übergewicht der impressionistischen Nominalsätze auf den gleichen Effekt abzielt, den Eindruck eines konstanten Tumults⁵. Dabei bleibt prinzipiell unerheblich, ob dieser Eindruck sozusagen auf der Objektebene von gewalttätigen Handlungen der Akteure bestätigt wird oder ob er sich auf die bloße Beschreibungsebene beschränkt und fast ausschließlich aus dem stilistischen Arrangement hervorgeht. Jedenfalls setzt es – wie zu erwarten ist – Tumulte, als nach der Hochzeit Stellinas und Don Diegos einer der Eingeladenen eine taktlose Bemerkung macht und Pepè Alletto in seiner Rolle als halboffizieller ‚Nachfolgekandidat‘ des greisen Bräutigams sich verpflichtet fühlt, die Braut zu verteidigen, wie wenn es die eigene wäre (S. 228):

Pepè Alletto, nel passargli accanto [...], colse a volo la sconveniente allusione, e gli gridò sul muso:

– Porco!

Il Borrani, botta e risposta:

– Va’là, pulcinella! – E uno spintone.

5 Vgl. zu diesem Effekt auch meine Interpretation der Novelle *La mosca* („Pirandello e la ‚novellistica dell’assurdo‘“) in: *Le Novelle di Pirandello – Atti del 6° convegno internazionale di studi pirandelliani*, Agrigento 1980, S. 229–237, bes. S. 231ff.

L'Alletto alzò allora il bastone e giù, su la testa del Borrani; quindi, all'improvviso, uno schiaffo. Ne nacque un parapiglia, un trambusto indiatolato: braccia e bastoni per aria, schiamazzo, strilli di donne, lumi e gente a tutte le finestre delle case vicine, abbajar di cani, e tutte quelle nuvolette che correvano nel cielo.

Kaum weniger tumultuös geht es jedoch auch schon im ersten Kapitel zu, obgleich dort von keiner Schlägerei zu berichten ist, sondern von Gesprächen, in denen gemäß Marcantonios leitmotivisch wiederholtem Motto „Ragioniamo“ um zwischenmenschliche Verständigung gerungen wird.

In der Tat sorgt Pirandellos sprunghafte Erzählweise dafür, daß die von ihr bewegten Gestalten ohne Unterlaß zu zappeln scheinen, unabhängig davon, was über ihr wirkliches Tun im einzelnen referiert wird. Natürlich entsteht solches Gezappel, wenn die Inkongruenz der Ereignisse ein Handgemenge heraufbeschwört. Indessen strampeln die Pirandelloschen Akteure sich genauso ab, wenn sie lediglich reden oder auch nur in Selbstgesprächen meditieren – wie in einer ungefähr gleichzeitig verfaßten Novelle (*Sole e ombra*, 1896) der unglückselige Selbstmörder Ciunna, über dessen Reflexionen bezeichnenderweise verlautet: „Da quindici giorni, questi strambi soliloquii dialogati, con accompagnamento di gesti vivacissimi“⁶. Insofern muß das Wort von der „sciocca fantocciata che chiamiamo vita“ (S. 291), das Pirandello in diesen Jahren wiederholt verwendet⁷, strikt wörtlich genommen werden; denn wie (tragisch-groteske) „fantocci“ präsentieren sich die Akteure des *Turno* sowohl in ihren Reaktionen auf die Geschehnisse, deren Tumult sie mitreißt, als auch in ihren zappelig gestikulierenden Raisonnements, für welche Don Marcantonios „Ragioniamo“ im ersten Kapitel gewissermaßen das Register bestimmt.

Wichtig ist Marcantonios „Ragioniamo“, dessen Anspruch derart bereits durch seine Gestik dementiert wird, jedoch noch aus einem anderen Grund. Es bildet mit seinen Wiederholungen und annominativen Variationen einerseits das Schlüsselwort des ersten Kapitels; andererseits setzen sich diese Reprisen aber auch im weiteren Verlauf des Romans fort, um von dessen Handlungsentwicklung erst recht und mit zunehmendem Eclat ad absurdum geführt zu werden. Am wohlberechneten Plan des Vaters, der auf die Vernunft vertraut und daher das Leben unter Kontrolle zu haben wähnt, scheidet nämlich, was immer nur scheitern kann. Zunächst erfreut sich Don Diego einer erstaunlichen Langlebigkeit, welcher nicht einmal eine Lungenentzündung etwas anhaben kann, übrigens um so weniger, als Marcantonio, Stellina und Pepè, die Nutznießer von Don Diegos eventuellem Tod, offenbar durch Gewissensbisse verunsichert, bei der fürsorglichen Pflege des Kranken in plötzlicher Inkonsequenz miteinander zu wetteifern beginnen (vgl. S. 261). Dann vermag Stellina sich nicht zur

6 L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano 111978, Bd. 1, S. 452.

7 Vgl. dazu etwa die Variante der „bella fantocciata dell'esistenza nostra“ in *Notizie del mondo (Novelle per un anno)*, a.a.O., Bd. 1, S. 707).

strategisch erforderlichen Geduld des Ausharrens zu zwingen und droht ihrem Vater, als Don Diego wider Erwarten die Lungenentzündung überlebt, mit einem melodramatischen Selbstmord. Schließlich will es der Zufall, oder anders betrachtet: Pepès Ängstlichkeit, daß bei dieser Drohung der vitale Advokat Ciro Coppa zugegen ist, die Angelegenheit entschlossen in die Hand nimmt, die Annullierung der Ehe Stellinas mit Don Diego durchsetzt und Stellina – zur bösen Überraschung seines Ex-Schwagers Pepè – anschließend selbst heiratet. Freilich erwächst auch Ciro Coppa aus dem tatkräftigen Handeln, das einen Moment lang vom Erfolg gekrönt zu werden scheint, mitnichten das erhoffte Glück. Nachdem er mit maßloser Eifersucht zuvor schon seine Frau, Pepès Schwester Filomena, in den Tod getrieben hat, endet er nun selbst bei dem Versuch, die heroische Tatkraft bis zur Überwindung der Eifersucht zu steigern, durch einen Schlaganfall, der den Gerichtssaal zum Schauplatz hat und so im vorletzten Kapitel erneut zu einer jener Tumultszenen führt, wie sie für den Roman insgesamt so typisch sind (vgl. S. 313f.).

Demnach findet Marcantonios „Ragioniamo“, der Aufruf sowohl zur Rationalität als auch zur Kommunikation und Verständigung, in der unvernünftigen Faktizität des Geschehens keinerlei Widerhall. Um so bedeutsamer wirkt daher, daß er nichtsdestotrotz oder eben deswegen immer wieder aufgegriffen wird. Z. B. wendet sich Marcantonio, dessen „prudenza“ nichts mehr haßt als die Äußerung sinnlich-affektiver „bestialità“ (vgl. S. 262), an den anfänglich zurückgewiesenen Pepè mit der Einladung „Se non siamo bestie, proviamo a ragionare“ oder – im gleichen Redeabschnitt – „Sapete che vi voglio bene: venite qua, ragioniamo“ (S. 222), und noch im Schlußwort des Romans legt er größten Wert darauf, das ‚Leben‘ – jedes Detail kontrollierend – rational zu beherrschen: „Bisogna aver occhio a tutto, nella vita, ed anche a questo [...]“ (S. 315)⁸. Derselbe Anspruch einer Beherrschung des Lebens kehrt am Ende – im Vergleich zu Marcantonios kleinbürgerlich vorsichtiger Berechnung sozusagen heroisiert – in Ciro Coppas Versuch wieder, die Irrationalität seiner Eifersucht zu bezwingen, und er äußert sich bei aller Verschiedenheit von Temperament und Lebensstil mit den gleichen Begriffen, die Marcantonio gebraucht. Erneut ist Pepè Alletto der Angeredete, der zu hören bekommt: „Ogni giorno una nuova conquista su la mia natura, su la bestia“ (S. 311), oder – auf den hypothetisch unterstellten Vorwurf hin, der starke Ciro sei im Grunde ein ‚Feigling‘ –: „Caro Pepè, ti sembro un vigliacco? Ragioniamo, se non ti dispiace, codesto tuo asserto“ (ebda). Und als Ciro selber in einer Krise, kurze Zeit vor seinem grotesk turbulent inszenierten Tod, die Kraft der Vernunft im Kampf gegen das Unvernünftige anzuzweifeln scheint, schlägt er Pepè, den er zur Selbsterprobung als Sekretär angestellt hat, vor: „Devo ridurmi a questo: di metterti in mano uno scudiscio e di comandarti di scudisciarmi a sangue! con la *ragione* questa mia porca natura non è governabile: ci vuole il bastone e, se fai piano, non sente neanche questo [...]“ (S. 312f.; Hervorhbg. U.SB.).

8 Gleichsam avant la lettre parodiert erscheint Marcantonios Maxime übrigens bereits durch Maria Rosa Juès „Bisogna pensare a tutto“ in der *Esclusa* (vgl. *Tutti i romanzi, a.a.O.*, Bd. 1, S. 200 und 206).

II

Durch diese leitmotivische Verwendung eines ideologischen Motivs gewinnt *Il Turno* etwas Thesenhaftes, das der realistisch-naturalistische Roman zumindest in der beim frühen Pirandello vorfindbaren Explizitheit seiner erzählerischen Artikulation – sieht man einmal von den Schriften des späten Zola ab⁹ – meistens zu vermeiden suchte. Eher verweist die narrative Deklination des „Ragioniamo“-Themas auf einen anderen und früheren Typus des Erzählens: den des – beispielsweise – Voltaireschen Conte philosophique, dem sich ja auch Flauberts Alterswerk mit *Bouvard et Pécuchet* angenähert hatte. Und ähnlich wie bei *Bouvard et Pécuchet* impliziert dieser Verweis, was Prämissen und Resultate des Handlungs- und Argumentationsverlaufs betrifft, bei *Il Turno* ebenfalls ein Oppositionsverhältnis, wie es gegenüber dem Genre das formal vergleichbare Anti-Genre einzunehmen pflegt. Das heißt: Wo im Conte philosophique durch alle Ironie ein rational kommunizierbarer Sinn – in Voltaires *Candide* etwa jener der Arbeit – geschaffen wurde, nimmt sich Pirandellos (oder auch Flauberts) Anti-Genre vor, eine solche Sinnkonstruktion – wenigstens im Bereich der seit der Aufklärung herrschenden Werte – nachdrücklich zu kontestieren¹⁰.

Daß es in *Il Turno* um eine solche De-Konstruktion von Sinnbildungen geht, wie sie einst durch ‚philosophische‘ Erzählungen und Romane vermittelt worden waren, ist nun nicht zuletzt deshalb zu betonen, weil die Beziehung zum Conte philosophique – trotz deutlicher Affinität – in den Gattungsformen des frühen Pirandello keineswegs unvermischt hervortritt. Tatsächlich ist *Il Turno* nicht einfach eine direkte negative Kontrafaktur des aufklärerischen Genus, sondern zugleich ein Roman, der in vielem immer noch die Herkunft aus der Schule des Naturalismus oder des Verismo verrät. Ihr steht er durch gewisse genremäßige Episoden wie z. B. die Landpartie im zwölften Kapitel nahe, durch seinen regionalistisch akzentuierten Schauplatz im sizilianischen „Girgenti“ (weshalb die Landpartie hier auch zu den Tempeln von Agrigent führen muß) und vor allem durch die sozialkritischen Dispositionen, welche in seiner Ausgangssituation beschlossen liegen. Diese Situation ist wirklich derart beschaffen, als solle alles darauf hinauslaufen, eine der ‚fundamentalen Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft: die Ehe‘ zu denunzieren, wie etwa Nicolosi das in der Tat als gegeben ansieht¹¹.

9 Zur Thesenhaftigkeit der *Trois Villes* und der *Quatre Evangiles* vgl. etwa D. Baguley, „*Fécondité*“ de Zola – Roman à thèse, évangile, mythe (Toronto 1973) oder – ideologiekritisch pointierter – R. Lyon, *Zolas „foi nouvelle*“ (Frankfurt a.M. – Bern 1982).

10 Zur (ideologischen) Kontestation – und Kontinuation – von Voltaires *Candide* in Flauberts *Bouvard et Pécuchet* vgl. meinen Aufsatz „Der historische Ort von Flauberts Spätwerk“, ZFSL 87 (1977), S. 193–211, bes. S. 204ff.

11 Vgl. F. Nicolosi, a.a.O., S. 91.

Indessen müßte der Roman, würde er mit solchen auf die Dominanz präziser Sozialkritik gerichteten Erwartungen gelesen, einiges zu wünschen übrig lassen¹². Störend wäre dann vor allem das Acharnement, das Don Marcantonio und Ciro Coppa bei ihren geradezu manischen Bemühungen um Rationalität und Selbstkontrolle an den Tag legen. Gewiß werden ihre Anstrengungen jeweils von Verhältnissen ausgelöst, die mit dem Institut der Ehe zu tun haben; doch gelangen sie in beiden Fällen zu einem Extrem von Besessenheit, welches sich gegenüber den konkreten Anlässen verselbständigt. Dabei wollen wir noch davon absehen, daß die beiden die Ehe in durchaus unterschiedlichem Maß ernst nehmen: Marcantonio begreift sie nach älteren Auffassungen tatsächlich als bloßes Institut zum Gewinn von Prestige und ökonomischer Sicherheit, während Ciro Coppa von ihr (in einem modernen bürgerlichen Sinn) zur leidenschaftlichen Eifersucht angestachelt wird. Wichtiger ist wohl zu bedenken, mit welchem Nachdruck das Acharnement der ‚Rationalisten‘ sich bei Pirandello als Wahn stilisiert. Als solcher nimmt der Anspruch, das Leben zu kontrollieren, dann Dimensionen an, welche es ausgeschlossen erscheinen lassen, daß er sich je bei der punktuellen Verbesserung einzelner gesellschaftlicher Einrichtungen beruhigen könnte.

Was die zweifellos existente sozialkritische Latenz des Romans¹³ an ihrer Entfaltung hindert, ist also eben das Übergewicht der nach Art eines Conte philosophique entwickelten „Ragioniamo“-Thematik. Ihr entgleitet die Demonstration bestimmter gesellschaftlicher Unzulänglichkeiten, weil sie mehr und Allgemeineres demonstrieren möchte: nicht so sehr, daß die bürgerliche Ehe eine möglicherweise sinnwidrige Institution darstellt, als vielmehr, daß das Leben überhaupt gegenüber jeglichem Rationalitätsanspruch kontingent bleibt. Bestätigt wird diese Absicht durch die Thematik der in den neunziger Jahren verfaßten Novellen. Gerade in den aufwendigeren unter ihnen stößt die Anstrengung deutender Begriffe immer wieder auf den Widerstand einer existentiellen: Realität, deren Fremdheit und Feindseligkeit sie unerbittlich ins Absurde zieht. So ist es in der Erzählung *Visitare gli infermi* (1896) die „notte senza fine“ des Todes, welche alle begrifflichen Deutungen vergeblich macht: die Rede von der „fatalità“ so gut wie jene vom „processo crudele di causa e d’effetti“¹⁴. In *Sole e ombra* (1896) scheint Ciunna, der Betrüger aus Not, die Versuchung des Selbstmords gerade überwunden und eine neue Rechtfertigung für sein Leben gefunden zu haben, als er von den kontingenten Überresten des alten Plans, einem vergessenen Brief und ‚vergessenem Gift‘, gewissermaßen eingeholt und in einen nun doppelt sinnlosen Tod getrieben wird. Ausdrücklich thematisiert erscheint das Phänomen der

12 Deshalb wird *Il turno* von G. Bosetti, der hier eine fundierte „polémique sociale“ vermißt, auch unter der Perspektive eben dieser Erwartungen gegenüber *L’esclusa* abgewertet (vgl. a.a.O., bes. S. 81).

13 Wie sie sich in *L’esclusa* bezüglich der „condizioni della donna nella società“ (S. 61) ja noch weit manifester entwickelt hatte (vgl. dazu freilich auch die Einschränkungen von Robert S. Dombroski, *Le totalità dell’artificio – Ideologia e forma nel romanzo di Pirandello*, Padova 1978, S. 11–31, bes. S. 31).

14 Vgl. *Novelle per un anno*, a.a.O., Bd. 2, S. 104f., 112 und 118.

Lebenskontingenz in der Novelle *Se ...* (1898). Hier identifizieren die erneut verzweifelt gestikulierenden Reflexionen des Protagonisten den Bereich von Notwendigkeit und Logik allein in der Sphäre der Imagination, während sie die Wirklichkeit durch die Willkür des bloßen Zufalls beherrscht sehen: des „destino“, wie Lao Griffis Mutter behauptet, des „caso“ oder der „contingenza“, wie Griffi selbst versichert¹⁵. Und so ergeben sich auch unter diesem Aspekt der Hilflosigkeit von Begriffen und ‚Konklusionen‘ auffällige Ähnlichkeiten mit den Romanen Flauberts. Man denke etwa an den Schluß der *Madame Bovary*, wo Charles versucht, sich durch sein ergreifend argloses „C’est la faute de la fatalité!“ einen Reim auf die Dinge des Lebens zu machen¹⁶. Oder an das letzte Kapitel der *Education sentimentale*, welches den Anspruch, eine Existenz zu resümieren und zu erklären, mit der Beliebigkeit von Frédéric’s „C’est peut-être le défaut de ligne droite“ und Deslauriers Widerspruch „Moi, au contraire, j’ai péché par excès de rectitude“ noch schlimmer ins Leere laufen läßt, bevor er sich dann in der reinen Phraseologie des Satzes „Puis, ils accusèrent le hasard, les circonstances, l’époque où ils étaient nés“
traurig verliert¹⁷.

III

Worum es in *Il Turno* in erster Linie geht, ist demnach, wie wir jetzt festhalten können, nichts Geringeres als die erzählerische Inszenierung von Kontingenz. In dieser Perspektive muß auch verstanden werden, was auf den Leser an den größeren Einheiten der Romankomposition irritierend wirken mag. So gehört es zur Kontingenz des Lebens, daß dessen „flusso continuo“ jeder Stilregel widerstrebt, welche ihn sozusagen in Kanäle des Erhabenen und solche des Lächerlichen zu trennen sucht: im Traktat über den „Umorismo“ wird Pirandello darauf ausführlich zurückkommen¹⁸. Deshalb darf gerade eine Geschichte, die von vielfältigem Scheitern handelt, nicht verdrängen, was jedem Mißerfolg – und sei es der bitterste – an unvermeidlich komischen Zügen anhaftet. Aus der Stilmischung des Tragisch-Makabren und des Farcenhaften, welche dies Bewußtsein hervorbringt, scheint nun in *Il Turno* mehr noch als anderswo ein Programm geworden zu sein, das der alte Don Diego angesichts von Pepès Enttäuschungen („Scusate se rido, don Pepè!“) einmal mit dem durchaus auch poetologisch aufzufassenden Satz formuliert: „Nella vita c’è da piangere e c’è da ridere“ (S. 297). Für das „ridere“ bemüht der Roman dabei nicht selten den Witz von Repliken, die direkt einer Farce entstammen könnten, z. B. in jener Szene, welche *Ciro Coppa*

15 Vgl. ebda., Bd. 1, S. 218f.

16 Vgl. G. Flaubert, *Madame Bovary*, hrsg. C. Gothot-Mersch, Paris 1971, S. 355.

17 Vgl. G. Flaubert, *L’éducation sentimentale*, hrsg. E. Maynial, Paris 1961, S. 426.

18 Vgl. L. Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano 4 1977, S. 151f. oder 157ff., sowie meine Bemerkungen „L’umorismo’: l’anti-retorica e l’anti-sintesi di un secondo realismo“, in: *Pirandello saggista*, Palermo 1982, S. 77–86.

bei der ‚altrömischen‘ Erziehung seiner beiden Söhne zeigt. Deren harte Körperertüchtigung besteht unter der Fuchtel des willensstarken Vaters aus halbstündigen, nackt absolvierten Dauerläufen um das Schwimmbassin und einem anschließenden Sprung ins eiskalte Wasser (S. 268):

Poi comandava loro:

– Asciugatevi al sole!

E, se era nuvolo:

– Il sole non c'è. Mi dispiace. Asciugatevi all'ombra.

Dazu kommen Handlungssituationen, die auf das typische Repertoire des Vaudeville zurückgehen. Ihr negativer Held ist bezeichnenderweise zumeist der lebensuntüchtige Don Pepè, der nicht nur in eigentümlicher Asexualität seine Schlafstätte neben dem Bett der Mutter oder später dem Don Diego zu finden pflegt, sondern auch – obgleich am Anfang als eleganter „milordino“ präsentiert – genau die gleichen unfreiwilligen Abenteuer erlebt, wie sie vormals den ängstlichen Kleinbürgern des Eugène Labiche zustießen: beispielsweise die Verwicklung in ein Duell, dem er nicht gewachsen ist¹⁹, oder die Provokation des Rivalen Mauro Salvo, deren Konsequenzen er – in der Komödienszene des 16. Kapitels – lediglich unter dem Schutz seines energischen „cognato“ Ciro Coppa besteht.

Mit demselben Willen, Kontingenz sichtbar zu machen, hat gleichfalls die pure Handlungsfülle des Romans zu tun. Sie vereint ja auf dem engen Raum von kaum mehr als hundert Seiten eine Vielfalt der Ereignisse und der oft bloß angedeuteten Vorgeschichten, welche einem zeitgenössischen Autor von anderem Temperament – sagen wir: Henry James – sicher das Material für weitaus umfangreichere Romanentwicklungen geboten hätte. Dabei erscheint vor allem der Umstand charakteristisch, daß innerhalb dieser Handlungsfülle nicht auszumachen ist, welchem ihrer Akteure – Marcantonio Ravi, Pepè Alletto, Ciro Coppa oder gar Diego Alcozè – eigentlich die Protagonistenrolle zusteht. Würde sich eine solche Rolle herausbilden, hätte das nämlich eine Stabilisierung der Perspektive zur Folge, aus der die Turbulenz des Geschehens wahrgenommen und – wie immer verzerrt – einheitlich geordnet werden könnte. Eben diese Einheitlichkeit der Wahrnehmung gilt es nach Pirandellos Poetik jedoch aufzulösen, und so läßt sich die Ereignisfolge nicht um einen bestimmten Protagonisten, sondern allenfalls um eine bestimmte Konstellation, oder besser noch: um eine Reihe von Konstellationen, zentrieren.

Im Rahmen dieser Konstellationen, die so etwas wie die resümierbaren Fixpunkte des Romans bilden, bleiben dessen Figuren ausgesprochen unstabil, widersprüchlich im Verhalten wie insbesondere in der Auffassung von sich selbst und den anderen. So behauptet eben der langlebige Don Diego, der sich

19 Dabei wird weniger – wie Bosetti meint (a.a.O. S. 83) – das (von Verga noch ernst genommene) Duell ridiculisiert als vielmehr der vom obsoleten Anspruch heroischer Normen überforderte Bürger, als welcher Pepè Alletto hier gewissermaßen neben M. Perrichon oder den Pomadour in *29 degrés à l'ombre* tritt.

zum Schmerz der Jugend nicht bereitfindet zu sterben – „non è morto, proprio perché non ha voluto morire!“ urteilt Marcantonio (S. 273) –, er ‚hasse das Alter‘ und heirate stets aufs neue, um einer jungen Frau durch seinen Tod zu nützen (vgl. S. 305f.). Für *Ciro Coppa* sind die Frauen, „impiccio degli uomini“ (S. 245), grundsätzlich Gegenstand von ‚Flüchen und Beschimpfungen‘; doch ist er es, der *Pepè Alletto* die halbversprochene Braut nimmt und dann durch die Rage seiner Eifersucht ums Leben kommt. In *Don Marcantonio* sieht *Ciro* das Bild eines jener unmenschlichen Väter, „che fan sevizie alle figlie, per costringerle a sposare contro la loro volontà e la loro inclinazione“ (S. 275)²⁰, während *Marcantonio* umgekehrt nicht müde wird, gerade seine Qualitäten als „padre di famiglia“ (S. 278: „sono anzi il dio dei padri“) herauszustreichen. *Ciro* selbst ist überzeugt, allein das Gesetz zu verfechten und keinerlei Präpotenz auszuüben – seine „frase preferita“ (S. 290) lautet: „– Prepotenze, neanche Dio!“ –; dagegen wird er von *Pepè Alletto* verständlicherweise als „quell’uomo prepotente“ (S. 302) empfunden, dessen zügellose Willkür ihm den Verlust der geliebten *Stellina* eingetragen hat.

Folglich fordert Pirandellos Poetik eine Fülle von Ereignissen, die sich in dramatischen Peripetien überstürzen, vorzüglich zu dem Zweck, daß aus den rapiden Positionswechseln, welche sie nach sich ziehen, unter den Romanfiguren eine Kette der Mißverständnisse und Verkennungen entsteht. Wie pointiert negativierend diese Serie bewußtloser Täuschungen, für die kein zentrales Wahrheitskriterium mehr zur eventuellen Korrektur mitgeteilt wird, auf das leitmotivisch gesetzte Kommunikationspostulat des „Ragioniamo“ bezogen ist, haben wir bereits gesehen. Noch nicht erwähnt wurde, daß die Wechsel der Positionen, welche die Romanfiguren durcheinanderbringen, wohl eben deshalb so intensiv den Eindruck des Chaotischen hervorrufen, weil sie – genauer betrachtet – einer untergründig konstanten Tendenz folgen. Von den verschiedenen (Pseudo)Protagonisten tritt nämlich in der Regel immer derjenige unter die Hauptperspektive der Erzählung, der gerade dabei ist, im Kampf um Sinn und Rationalität gegen die Kontingenz des vernunftlosen Lebens den Kürzeren zu ziehen.

So stehen lange *Marcantonio Ravi*, *Don Diego* und *Pepè Alletto* im Mittelpunkt der narrativen Aufmerksamkeit, da aus ihnen die ‚drei Unterlegenen‘ werden, denen wir am Beginn des 25. Kapitels beim resignierten Kartenspiel zuschauen: „Ogni sera i tre sconfitti si riunivano là, in casa di don Diego, per la partitina“ (S. 299). Erst in diesem Moment gewinnt auch *Ciro Coppa*, den man anfänglich für eine Nebenfigur halten konnte, entscheidend an Bedeutung, um mit den drei anderen nicht nur gleichzuziehen, sondern sie für den Rest des Romans aus dessen Interessenzentrum zu verdrängen. Das geschieht indessen weniger, weil er mit *Stellina* frisch vermählt ist, als vielmehr, weil er in der Rolle

20 Vgl. zur Verstärkung dieses Bildes auch S. 290: „– Padre snaturato! – insistette la Mèndola“.

des Überlegenen nun dazu disponiert erscheint, gleichfalls zu scheitern. Und eben in seinem Scheitern zieht er den Blick des Erzählers auf sich; denn der möchte an ihm ein letztes – und vielleicht nur allzu plakativ vorgetragenes – Exempel statuieren.

Ciro Coppa, der ‚altrömische‘ Willensmensch und trotzdem pathologisch eifersüchtige Ehemann, ist nämlich von allen der größte Rationalitätsfanatiker. Er kennt einen idealen Maßstab des Handelns im ‚Gesetz‘, das er kontinuierlich als Norm zitiert, und dementsprechend lautet sein optimistisch bewußtseinsstolzes Motto: „Faccio [...] sempre ciò che devo, e so sempre quello che faccio“ (S. 283). Daß solcher Stolz auf einer Selbsttäuschung beruht, zeigt freilich gerade die Situation, in der er am entschiedensten geäußert wird: während Ciro noch glaubt, im Interesse der „legge“ für Stellina einzutreten, verrät seine wachsende Verlegenheit in diesem Moment bereits, daß unter dem Gesetzmäßigkeitsideal tiefere emotionale und durchaus egoistische Motive wirken, wie ja auch schon die Episode des Todes der früheren Ehefrau Filomena die qualvolle Gespaltenheit seiner zwischen Liebe, Eifersuchtswahn und Rationalitätswillen schwankenden Affekte erkennen ließ. So gilt es für Ciro nach der Hochzeit mit Stellina, im Sinne der Maximen von Pflichtbewußtsein und Selbstbeherrschung die Irrationalität seiner fatalen Eifersucht zu überwinden. Diese Überwindung soll – wie Ciro proklamiert (vgl. S. 314) – eine „vittoria sublime su me stesso“ und den Triumph der „ragione“ ergeben: einen Triumph, welcher ihn endgültig von den „tre sconfitti“ und zumal von Pepè, dem „debolissimo uomo“ (S. 311)²¹, abheben würde, weshalb Pepè, dem Sekretär und Prüfstein der Selbstüberwindung, bedeutet wird (S. 310):

E si cambia vita, caro mio! Arriva un giorno, in cui l'uomo forte sente il dovere d'impegnarsi in una lotta superiore, non più contro gli altri, ma contro se stesso: vincere, dominar la propria natura, l'essenza bestiale, e acquistare sovr'essa una padronanza assoluta.

In der Tat erringt der „uomo forte“ den hier angekündigten Sieg, der ihm ‚absolute Herrschaft‘ über die ‚Natur‘ seiner Affekte und Triebe verleiht; doch verwirklicht sich dieser Sieg allein im Tod. Jedenfalls führt Ciros „vittoria sublime“ im Gerichtssaal zunächst zum Tumult und dann zur Katastrophe, einem „improvviso moto d'orrore e di costernazione“ (S. 314):

L'aula che s'era votata si ripopolò in breve di volti pallidi, ansiosi, atterriti: dai banchi dei giurati, dal banco della presidenza, dalle seggiole, guardavano tutti, in piedi, il Coppa adagiato su una sedia col capo ripiegato sul petto, rantolante, colpito d'apoplessia.

21 Vgl. dazu analog noch S. 283: „Schiavo di te stesso e degli altri“.

Wo kraft äußerster Willensanspannung vollendete Rationalität erreicht wird, da ist es also gleichfalls mit dem Leben zu Ende, und derart schließt der Roman mit einem weiteren paradoxen Positionswechsel. Wer im Überschwang seiner Vitalität das Leben zu beherrschen und rational zu gestalten meinte, ist – gleichsam mit *Eclat*, d. h. durch einen der bei Pirandello auffällig zahlreichen Schlaganfälle – gestorben; dagegen leben der alte Don Diego („*quel vecchiaccio, sano e pieno di vita*“), der nunmehr zum sechsten Mal heiratet, und vor allem Pepè, der anders als *Ciro* nie gehandelt und daher – wie *Frédéric Moreau* oder einer der *Svevoschen* „*inetti*“ – in einem tieferen Sinn auch nie „gelebt“ hat: „*Con lo sguardo dolorosamente fisso su Stellina, aspettava, aspettava, che ella levasse gli occhi dal fazzoletto e lo vedesse così e comprendesse*“ (S. 315).

Kein Zweifel, daß dieses Romanende wesentlichen Anteil an jener Thematisierung, ja Pathetisierung des Begriffs „Leben“ hat, welche für weite Bereiche der *Fin-de-Siècle*Literatur überhaupt charakteristisch ist. Indessen verweist seine zugespitzte Paradoxie auf eine Besonderheit, die zuvor schon die Eigentümlichkeiten der Erzähltechnik und Romankomposition insgesamt angezeigt haben. Von der tumultuösen Handlungsfülle üben die jähen Positionswechsel oder das Durcheinander makabrer und farcenhafter Elemente bis zur Labilität der Erzählperspektive und der Unruhe des Stils machen diese Eigentümlichkeiten nämlich klar, daß das von Pirandello – wenn man so will – exaltierte Leben nicht zugleich wie bei vielen Zeitgenossen auch Affirmation, Fortschritt und – eventuell faschistisch forcierte – Aufhebung von ‚Dekadenz‘ bedeutet²². Während der Begriff etwa in den Romanepen des späten *Zola* geradezu den Grundstein der neuen, vorgeblich rational konstruierten ‚Evangelien‘ *Fécondité, Travail* und *Verité* bildet, ist er bei Pirandello eher eine korrosive Kraft: ein nicht affirmatives, sondern kritisches Prinzip, das keine Konstruktion des Bewußtseins im täuschenden Schein objektiver Vernünftigkeit bestehen läßt.

22 Zu einer ähnlichen Einschätzung von Pirandellos anti-dogmatischer, aber keineswegs schlicht irrationaler Skepsis vgl. J. Thomas, „Dialektik der Dekadenz – Faschismus und utopische Rettung bei Luigi Pirandello“, *Italienische Studien* 6 (1983), S. 73–93.