

Sozialkritik und Rationalitätskritik bei Pirandello

Das Beispiel der Novelle „Quand’ero matto“

Betrachtet man Pirandellos Novellen im Kontext der europäischen Novellistik des Fin-de-Siècle und der Jahrhundertwende, dann fällt an ihnen immer wieder eine merkwürdige Unvermitteltheit des Erzählakts auf. Nie gibt es hier jene Rahmenkompositionen, wie man sie in weithin analoger Weise von ansonsten so verschiedenartigen Novellisten wie Maupassant oder Barbey d’Aurevilly kennt: jene Einleitungen, die einerseits den Vorgang des Erzählens begründen und ihn andererseits in Ansätzen auch schon bewerten, indem sie dem Leser beispielsweise zu verstehen geben, inwieweit er der historischen und moralischen Kompetenz der Erzählerfigur zu trauen oder zu mißtrauen habe. Solche Rahmenkompositionen verfolgten nicht zuletzt den Zweck, dem impliziten Autor die Autorität eines „friend and guide“ (Wayne C. Booth)¹ zu verschaffen, dem es oblag, die Reihe der Ereignisse für den Leser plausibel mit einer Ordnung der Werte zu vermitteln. So erklärt sich, daß etwa Sartre an narrativen Arrangements dieser Art, welche er vor allem bei Maupassant beobachtete, heftigen Anstoß nahm. Zumal wenn der Erzählakt an die Gestalt eines „professionnel de l’expérience“ delegiert wurde, konnte ja der Verdacht entstehen, daß hier in erster Linie eine Stabilisierung dessen intendiert war, was immer schon Gültigkeit besessen hatte. Offenbar ging es darum, die unerhörte Begebenheit stets Episode bleiben zu lassen, die Welt der Erfahrungsregeln zu bestätigen und (so Sartre) alle Differenz letztlich in Identität zu überführen: „Ainsi l’aventure est un bref désordre qui s’est annulé. Elle est racontée du point de vue de l’expérience et de la sagesse, elle est écoutée du point de vue de l’ordre“².

Nichts dergleichen läßt sich dagegen in den Novellen Pirandellos beobachten. Sie widersprechen dem von Sartre gezeichneten Idealtyp der Maupassantschen Erzählung zunächst durch ihren prinzipiellen Verzicht auf jede Rahmung. Statt einer einleitenden Orientierung des Lesers pflegt Pirandello von Anfang an eine medias-in-res-Technik, welche den Leser völlig unvorbereitet in tumultuöse Szenen

1 Vgl. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London 1970, S. 264ff.

2 J.P. Sartre, *Situations II*, Paris 1968, S. 181. Über Sartres Verhältnis zu Pirandello vgl. Franca Angelini, „Pirandello e Sartre“, in: *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di S. Milioto E. Scrivano, Milano 1984, S. 273–284.

stürzt. Atemlos gehetzt wird eine Stimme laut, deren Identität um so mehr ein Rätsel ist, als sie sich manchmal – wie am Beginn der Novelle *La Mosca* – mit anderen, in ihrer Zugehörigkeit ebenso rätselhaften Stimmen vermischt:

Trafelati, ansanti, per far piú presto, quando furono sotto il borgo, – sú, di qua, coraggio! – s'arrampicarono per la scabra ripa cretosa, ajutandosi anche con le mani – forza! forza! – poiché gli scarponi imbullettati – Dio sacrato! – scivolavano (I 723).³

Ist die Hektik des Erzählen hier gewissermaßen legitimiert, da es in der Szene, die erzählt, oder besser: vergegenwärtigt wird, sofort um Leben und Tod geht,⁴ kann man Ähnliches indessen auch bei Novellenanfängen feststellen, welche an sich nichts sonderlich Dramatisches zu berichten haben. So beginnt die Novelle *Notizie del mondo* in dem gleichen wild gestikulierenden Tonfall, obwohl dieser Anfang nicht vom Wettlauf mit dem Tod, sondern von einer ganz und gar statischen Situation, der bewegungslosen Trauer um einen Verstorbenen, handelt:

In tutto, due lagrimucce, tre ore coi gomiti sul tavolino, la testa tra le mani; sissignori: a forza di strizzarmi il cuore, eccole qua nel fazzoletto: proprio due, spremute agli angoli degli occhi. Da buoni amici, caro Momo, facciamo a metà (I 687).

In beiden Fällen manifestiert sich unübersehbar die Absicht, den Leser, der mit einer allmählichen Annäherung an die Welt des Geschehens rechnen mag, bewusst zu desorientieren; denn der Leser erfährt ja weder, wem die Erzählerstimme, die er vernimmt, angehört, noch von was und von wem hier überhaupt die Rede ist: was etwa im zweiten Fall die beiden Tränen ausgelöst hat oder wer beim ersten Beispiel die in panischer Eile dahinjagenden und sich anscheinend gegenseitig anfeuernden Gestalten sind.

Einer solchen Desorientierung des Lesers entspricht auf der Seite des Autors eine offenkundige Schwächung der speziell auktorialen Instanz, welche sich kaum noch zu erkennen gibt, geschweige denn daß sie ihrem herkömmlichen Deutungs- und Wertungsmonopol nachkäme. Diese Schwächung der auktorialen Instanz, die insbesondere Pirandellos frühe Novellistik prägt, wird natürlich nicht nur an den desorientierenden Erzähleinsätzen sichtbar, sondern charakterisiert die narrative Haltung insgesamt. Zum einen zeigt sie sich in dem Phänomen eines rasanten Perspektivenwechsel, der selbst auf engem Raum die Rollen des Protagonisten und (um mit Franz K. Stanzel zu sprechen) des Reflektors seltsam

3 Alle Zitate aus Pirandellos Novellen beziehen sich auf die zweibändige Ausgabe: L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano (Mondadori) 111978.

4 Vgl. dazu U. Schulz-Buschhaus, „Pirandello e la ‚novellistica dell’assurdo““, in: *Le novelle di Pirandello*, Agrigento 1980, S. 229–237.

unruhig zwischen verschiedenen Gestalten gleichsam zirkulieren läßt: was ich diesbezüglich einmal für den Roman *Il turno* festgestellt habe,⁵ gilt nicht weniger für viele Novellen, zumal für solche, die wie z. B. *La Balia* in ihrer diegetischen Ausdehnung und der Artikulation ihres ‚discours‘ ohnehin einem Kurzroman nahekommen. Zum anderen wird die auktoriale Instanz jedoch in ähnlicher Art geschwächt, wenn der Novellenvortrag einem Ich-Erzähler überlassen ist, der sich schon mit seinen ersten Sätzen derart exzentrisch präsentiert, daß man nicht umhin kann, der Verlässlichkeit seines Berichts und der Allgemeingültigkeit seiner Urteile zu mißtrauen. Ein solcher Fall liegt in der Novelle *Notizie del mondo* vor, deren grotesk inszenierten Anfang ich zitiert habe, oder – um ein vielleicht noch irritierenderes Beispiel zu nennen – in der aus ungefähr der gleichen Zeit, den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts, stammenden Erzählungen *Quand’ero matto....* Mit der letzteren will ich mich an dieser Stelle eingehender beschäftigen, nicht nur weil sie zu den berühmtesten Novellen ihres Autors zählt,⁶ sondern weil an ihr exemplarisch abzulesen ist, wo die Novellistik Pirandellos an den Interessen, Themen und Techniken ihrer Epoche teilhat und wo sie dieselben zum Neuen hin überspannt und zerbricht.

I

Auf den ersten Blick mag diese Novelle den Eindruck einer relativ deutlich artikulierten Gliederung vermitteln; denn wie viele andere Erzählungen gerade des frühen Pirandello ist sie in Kapitel unterteilt, und überdies sind die vier Abschnitte auch noch mit Untertiteln versehen. Von ihnen pointieren der erste („Il Soldino“) und der dritte („Mirina“) bestimmte Handlungsepisoden und -anekdoten, während der zweite („Fondamento della Morale“) und der vierte („Scuola di Saggezza“) Allgemeineres betreffen, wodurch sie stärker als sonst bei Pirandello üblich den Interpretationsansätzen des Lesers eine Richtung geben. Der Anfang allerdings setzt genauso unvermittelt und absurd grundlos ein wie der Beginn von *La Mosca* oder *Notizie del mondo*:

Prima di tutto chiedo licenza di premettere che ora sono savio. Oh, per questo, anche povero. Anche calvo. Quand’ero ancora io, voglio dire, il riverito signor Fausto Bandini, ricco, e in capo avevo tutti i miei bellissimi capelli, è però provato provatissimo ch’ero matto. (II 158).

5 Vgl. U.Schulz-Buschhaus, „Ragioniamo!“ – Erzähltechnik und Romankomposition in Pirandellos *Il Turno*“, in: *Pirandello und die Naturalismus-Diskussion*, Hg. J. Thomas, Paderborn 1986, S. 95–103.

6 Vgl. z. B. Renato Barilli, *Pirandello – Una rivoluzione culturale*, Milano 1986, S. 60: „[...] ciò che dà a questa novella un posto preminente è la volontà raziocinante che muove il personaggio, il quale medita addirittura di compilare un trattatello di etica, *I fondamenti della morale*. In forma arguta, in presentazione diretta, è tutta la morale dell’universo pirandelliano, e della *Weltanschauung* di cui esso fa parte, a trovar così espressione“. Im Gegensatz zu Barilli möchte ich die Bewußtheit der „volontà raziocinante“ einer Novellenfigur freilich nicht ohne weiteres als Qualitätskriterium zur Unterscheidung verschiedener Typen und ‚Niveaus‘ in Pirandellos Novellistik betrachten.

Wir haben es also erneut mit einem von Pirandellos immer ein wenig kurzatmigen Ich-Erzählern zu tun. Bemerkenswert ist, daß er den Anspruch erhebt, eben jene Position einzunehmen, welche Sartre als charakteristisch für die Perspektivik der Maupassantschen Novellen erachtet. Wenn Sartre über die idealtypische Novelle des Dix-Neuvième befindet: „Elle est racontée du point de vue de l'expérience et de la sagesse“, dann müßte er in Fausto Bandini auch den Idealtyp einer solchen novellistischen Erzählerfigur erblicken; denn dieser Ich-Erzähler versichert ja, neuerdings („ora“) weise geworden zu sein, offenbar durch eine lange Erfahrung, da er gleichzeitig eingesteht, früher – als er noch Haare und Vermögen besaß – „matto“, das heißt: ‚töricht, verrückt‘, gewesen zu sein. Freilich wird dieser Anspruch auf Weisheit und Erfahrung schon durch seine Unvermitteltheit und durch die Aufgeregtheit des Tons, in dem er sich äußert, tendenziell dementiert oder wenigstens eingeschränkt. Dazu kommt der Umstand, daß die Qualität der „sagesse“ („saggezza“) hier nicht bloß als quasi selbstverständliche Prämisse der Erzählerautorität erwähnt, sondern selber thematisiert wird, indem der Erzähler die Weisheit, die seinen gegenwärtigen Zustand kennzeichnen soll, emphatisch gegen die Narreteien seiner Vergangenheit ausspielt. So läßt bereits der Novellenanfang vermuten, daß das Verhältnis von Klugheit und Torheit den Hauptgegenstand der Novelle bildet und mehr noch: daß dies Verhältnis, bei dem die Klugheit zugleich Armut und Kahlheit assoziiert, als ein höchst problematisches, ja paradoxales begriffen wird.⁷

Tatsächlich bestätigen die vier Kapitel dann mit Nachdruck die Paradoxien, welche die Einleitungssätze zunächst nur andeuten. Wie insbesondere die vierte Kapitelüberschrift „Scuola di Saggezza“ zeigt, steht wirklich die Beziehung von „Pazzia“ und „Saggezza“, die gleichzeitig eine Beziehung von ‚einst‘ und ‚jetzt‘ ist, im Mittelpunkt des Textes. Was den Nukleus einer typischen Novellenhandlung abgeben könnte, der Ehebruch Mirinas und Faustos nachfolgende Trennung von der treulosen Gattin, erhält dagegen kein besonderes Relief und wird jedenfalls nicht derart erzählt, daß es als unerhörte Begebenheit in den Vordergrund träte. Eher bemüht sich der Erzähler, die Aufmerksamkeit des Lesers durch den Einsatz verschiedener Praeteritio-Formeln von der Konzentration auf den romanischen Kern der Geschichte abzulenken. „Basta: non voglio qui dilungarmi a narrare la mia infelice esistenza coniugale con Mirina“ (II 165), heißt es einmal, und ein anderes Mal, nach der Enthüllung des Ehebruchskandals, der sich darauf zum ‚Skandal‘ von Faustos eigenem ‚nährischen‘ Verhalten ausweitet: „Stimo inutile rappresentare a gente savia quel che seguí“ (II 270). Worauf es ankommt, sind stattdessen die einzelnen Momente der Distinktion des „savio“ und des „matto“, und die sind, wie sich bald herausstellt, dann auch verwirrend genug.

7 Derart geben Titel und Novellenanfang auch einen Hinweis auf die thematische Tradition von Erasmus' paradoxem *Morias Enkomion sive Laus Stultitiae*, dessen Hauptmotiv später vor allem durch das Dilemma zwischen „ragionare“ und „vivere“ (II 162: „Il male era che non comprendevo che altro è ragionare, altro è vivere“) aufgegriffen wird.

Einerseits präsentiert der Erzähler den Status der „saggezza“ nämlich, als gründe sich dieser Zustand auf eine Norm von Vernunft, in deren Anerkennung er mit seiner Leserschaft, jener „gente savia“ der eben zitierten Praeteritio-Formel, fraglos übereinstimmt. Außerdem illustriert die Struktur des Textes diese Norm dadurch, daß sie ihr den Rang einer Errungenschaft mitteilt. Wenn Fausto Bandini, der Erzähler als Repräsentant der „gente savia“ spricht, darf er das ja deshalb tun, weil er die „pazzia“ überwunden und sich zur „vera saggezza“ (II 161) hin gebildet hat. Das heißt: Er spricht über seine – wie es scheint – trübe Vergangenheit gewissermaßen als der Held eines Bildungsromans, der sich nach mancherlei Irrwegen mit der Gesellschaft versöhnt hat, zumindest aber wie der Protagonist einer Novela picaresca, der vom sicheren Port aus – gewitzt und klug geworden – auf die Unregelmäßigkeiten seines vormaligen riskanten Lebenswandels zurückschaut.

Andererseits kann nun aber kein Zweifel bestehen, daß diese Illustration des Vernünftigen, welche in der syntagmatischen Dimension der Novelle angelegt ist, durch die Bestimmung der einzelnen Momente, die zum Vernünftigkeit gehören, wieder ironisch suspendiert, ja demontiert wird. Hier trägt insbesondere das erste Kapitel „Il Soldino“ zur Profilierung der Ironie-Figur bei, welche die paradigmatische Anlage der Novelle durchgängig prägt. In diesem ersten Kapitel wird die „vera saggezza“, wie sie der Erzähler spät gelernt zu haben meint, nämlich mit einer Reihe von Verhaltensweisen gleichgesetzt, die nur eine ausgesprochen geringe moralische Dignität besitzen. So beweist Fausto Bandini sich den Status des „savio“, indem er einer Bettlerin das Almosen verweigert, seine spontane Freude an einer guten Tat unterdrückt und überhaupt bestrebt ist, nach den Lehren seiner zweiten Frau Marta allein an sich selbst zu denken. „Pensare a me!“ lautet die neue Devise, die am Ende von Faustos Entwicklungs- und Bildungsgang steht, und wo immer er fremdes Elend wahrnimmt, lenkt ihn diese Devise jetzt mit der Wendung „E io?“ zur Frage nach der eigenen Person und den eigenen Sorgen zurück: „Sempre: – E io? – in ogni occasione. Che è qui la base della vera saggezza“. (II 161).

Demnach ist der – wenn man so will – aufgeklärte Erzähler bei einer Weltansicht angelangt, die „saggezza“ – Klugheit beziehungsweise Weisheit – und Egoismus in eins setzt. Dies Resultat, das die Geschichte seiner Erfahrung beschließt, wirkt wie eine Revokation, oder besser: Parodie, dessen, was einst als Versöhnung von Individuum und Gesellschaft das gute Ende des Bildungs- und Entwicklungsromans auszumachen pflegte. Indem sich die Überwindung der „pazzia“ durch die „saggezza“ mit einem Fortschritt vom Altruismus zum Egoismus identifiziert, entsteht indessen nicht nur eine Ironie-Figur, sondern – moralisch gesehen – ein Skandalon. Dies Skandalon spitzt sich zu, wenn das letzte Kapitel „Scuola di Saggezza“, das von Faustos Verarmung und von seiner existenzsichernden zweiten Ehe mit Marta, der „saggia moglie“, berichtet, in eine Apologie des klugen und geschickten Diebstahls einmündet. Eben die Kunst des „rubare con garbo, [...] con prudenza e avvedutezza“ (II 171) – in Kontrast zum unbedacht gierigen Raub – wird hier als wichtigstes Fach der Weisheitsschule

ausgegeben, und ihm verdankt der Erzähler am Ende auch seine finanzielle Rettung, da er durch die zweite Ehe von den Ersparnissen profitieren kann, die ihm sein maßvoll und diskret stehlender Sekretär zuvor entwendet hat. So kommt Fausto Bandini im letzten Satz seiner Niederschrift zu dem Fazit: „E così io ora, savio, godo il frutto, scarso, della piú savia tra le virtù: la previdenza d'un mio povero ladro riconoscente e da bene“ (II 174).

II

Aus der Figur eines solchen Skandalons erwächst offensichtlich eine Provokation, der man einen bestimmten sozialkritischen Gehalt kaum wird absprechen können. Mit provokativer Ironie läuft die Tendenz dieser Sozialkritik auf die Behauptung hinaus, daß in der bürgerlichen Gesellschaft Vernunft allein im intelligenten Egoismus zu sehen ist und daß folglich die vernünftigste aller Tugenden („la piú savia tra le virtù“) vom planenden Kalkül eines überlegten Diebstahls, oder allgemeiner: Betrugs, verwirklicht wird. Zur Ebene dieser sozialkritischen Figur gehört vor allem auch ein Arrangement der Novellenkomposition, das die Quintessenz des Schlußkapitels „Scuola di Saggezza“ pointiert antithetisch auf das zweite Kapitel bezieht, welches das „Fundament der Moral“ gerade mit der überwundenen Vergangenheit törichter Narretei identifizierte. Im Blick auf den Abschnitt „Fondamento della Morale“, der im Rahmen der ironischen Grundstruktur des Textes als Negation jeglicher „saggezza“ erscheint, wird indes zugleich bewußt, daß die Provokation, die von der Novelle ausgeht, es nicht beim Niveau der Sozialkritik bewenden läßt. Auch hier öffnet sich – wie überaus häufig bei Pirandello – jenseits der sozialkritischen eine weitere Dimension der Sinnbildung. Sie kann bald – in gewisser Weise wegweisend – in ein Geflecht existentieller Problematik führen, bald auch unbequem, ja stellenweise peinlich auf Aspekte eines zeittypischen Fin-de-Siècle-Vitalismus rekurrieren,⁸ der sich etwa in Novellen wie *La Balia* oder *Nel Segno* vor die Ebene der Sozialkritik schiebt. Im Fall von *Quand'ero matto...* ist diese weitere, am Sozialkritischen ansetzende und es gleichzeitig transzendierende Bedeutungsschicht nun besonders komplex verfaßt, da sie ebenso eindringlich existentielle wie im weitesten Sinn zivilisationsgeschichtliche Gesichtspunkte berührt.

Den Aspekt, der dabei am tiefsten erschlossen wird, bildet die Ich-Problematik, neben dem Vitalitätspathos ein anderes zeittypisches Thema der Jahrhundertwende. Die Präsenz dieses Themas zeigt sich zunächst an dem Umstand, daß der Erzähler den Kontrast von (nährischem) Altruismus und

8 Wie er in seiner darwinistischen Variante am kompaktesten vielleicht durch Zolas Spätwerk *Les trois villes* und die unvollendeten *Quatre Évangiles* repräsentiert wird. Vgl. zu dem Roman *Paris*, der gleichsam einen „carrefour“ solcher Strömungen darstellt, die scharfsichtige ideologiekritische Studie von Regine Lyon, *Zolas „foi nouvelle“*, Frankfurt/Bern 1982.

(vernünftigen) Egoismus keineswegs nur als einen Gegensatz konträrer sozialer Einstellungen umreißt. Was im gesellschaftlichen Effekt zum Altruismus wird, ist für Fausto Bandini in erster Linie nicht eine Angelegenheit der Moral, sondern der Konsistenz oder auch Inkonsistenz seines Ich. In den Momenten, die sozial als solche des Altruismus erscheinen, pflegen dem Ich die scharfen Konturen seiner Identität verlorenzugehen; es mag dann einen Augenblick geben, in dem die Fülle der Welt gleichsam in das Ich eindringt: „specie d’ebbrezza abbarbagliante che dura un attimo, un lampo, nel quale il mondo sembra dia un gran palpito e sussulti tutto dentro di noi“ (II 159). So wird der Weg, der von „pazzia“ zu „saggezza“ und von Altruismus zu Egoismus führt, auch zu einer Entwicklung, die zwei gegensätzliche Formen des Ich verbindet: auf der einen, ursprünglichen Seite – mit Narrheit und Altruismus assoziiert – ein offenes und multiples Ich; auf der anderen, entwickelten und gebildeten Seite – von Vernunft und Egoismus geprägt – ein Ich, das Einheit und Geschlossenheit erlangt hat.

In diesem Zusammenhang lohnt es, den Anfang des Kapitels „Fondamento della Morale“ ausführlicher zu zitieren. Akzentuiert von einer Reprise des Novellentitels, zeichnet er den Zustand eines Ich, das weniger – wie die Kapitelüberschrift und die sozialkritische Tendenz der Erzählung wollen – durch seine Moralfähigkeit als vielmehr durch seine Nicht-Identität und Dispersion gekennzeichnet ist:

Quand’ero matto, non mi sentivo in me stesso; che è come dire: non stavo di casa in me.

Ero infatti divenuto un albergo a tutti. E se mi picchiavo un po’ sulla fronte, sentivo che vi stava sempre gente alloggiata: poveretti che avevan bisogno del mio ajuto; e tanti e tanti altri inquilini avevo parimenti nel cuore; né si può dir che gambe et mani avessi tanto al servizio mio, quanto a quello degli infelici che stavano in me e mi mandavano di qua e di là, in continua briga per loro (II 161).

Gewiß wird diese Beschreibung eines multiplen und dezentrierten Ich im folgenden in die Richtung einer Moral entwickelt, deren ‚Fundament‘ eine Art mystischer Kommunikation mit dem Universum bildet, die „sacra intimità con le cose“ (II 163), im Sinne etwa der späteren Novelle *Canta l’Epistola*. Unter dem Aspekt einer solchen Moral betrachtet, gewinnt die ‚Torheit‘ des nicht-identischen Bewußtseins geradezu religiöse Konnotationen, und Fausto selbst erhält in seinem Leiden die Umriss einer Christus-Figur.⁹ Während er, sozusagen ichlos und erfüllt von pantheistischer Frömmigkeit, am Leben der Blumen und Insekten partizipiert, fällt sein Vermögen den anderen zum Opfer, deren Vernunft

9 Vgl. zur Präsenz der gleichsam säkularisierten Christus-Figur in der Literatur des Fin-de-Siècle die sich ergänzenden Studien von Hans Hinterhäuser („Doppelgänger Christi“, in: ders., *Fin de Siècle*, München 1977, S. 13–43) und Frank-Rutger Hausmann („Der säkularisierte Christus im französischen und italienischen Roman des 19. Jahrhunderts“, in: *Pirandello und die Naturalismus-Diskussion*, a.a.O. S. 41–54).

eine solche Hingabe an das All nicht kennt. Von ihnen heißt es zum Schluß des Kapitels: „mi spogliavano addirittura“, von ihrem Opfer dagegen mit biblischer Wendung: „E ora, eccomi qua: *ecce homo!*“ (II 164).

Gleichzeitig ist in dem Abschnitt über das Ich, das bei sich selbst nicht zu Haus ist, jedoch auch die Affinität zu Pirandellos berühmter ästhetisch-philosophischer Abhandlung *L'Umorismo* unverkennbar. Wenn die Novelle das Ich als „albergo aperto a tutti“ sieht und wenn der Erzähler bezüglich seiner Unvernunft feststellt: „Non potevo dir: *io*, nella mia coscienza, che subito un'eco non mi ripettesse: *io, io, io...* da parte di tanti altri, come se avessi dentro un passerajo“ (II 161), dann ist das gewissermaßen die religiös eingefärbte Version jener These von der ‚Multiplizität des Ich‘, welche der Traktat gegen das Konzept einer Einheit der „anima individuale“ richtet. Auch wenn die These in der Abhandlung mit einer eher philosophisch-psychologischen Begrifflichkeit artikuliert wird, bleibt sie ihrer novellistischen Antizipation doch nahe, zumal der Traktat die rhetorische Frage nach der Einheit der ‚individuellen Seele‘ mit einem ähnlichen Pathos erfüllt:

Come affermarla *una*, [...]se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sí che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, appaisca come se veramente in lui fossero piú anime diverse e perfino opposte, piú e opposte personalità?¹⁰

Oder man lese, um sie mit dem Passus von den verschiedenen Ichs im „passerajo“ des Bewußtseins zu vergleichen, die folgende Zusammenfassung der Identitätsproblematik in *L'Umorismo*:

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.¹¹

Der argumentative Kontext, dem diese Bemerkungen in *L'Umorismo* eingefügt sind, darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden. Im Rahmen des Traktats werden die Negation einer einheitlichen „anima individuale“ und die Erfahrung der Vielstimmigkeit des Ich („come se avessi dentro un passerajo“) zum wesentlichen Beleg für den „flusso continuo“ des Lebens. Dem unberechenbaren Chaos, welches der Strom des Lebens mit sich bringt, wirken in Pirandellos Anthropologie bekanntlich die Dämme der Form entgegen, und unter diesen Dämmen gilt als der mächtigste die Konstruktion einer Identität, obwohl selbst die Identität dem Bestand der Person natürlich keine dauernde Sicherheit garantiert; denn „dentro

10 L. Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti varii*, Milano (Mondadori) 41977, S. 150.

11 ebd., S. 151.

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“.

¹² Um eben einen solchen Dammbau, ¹³ das „comporre“ einer „coscienza“ und das „costruire“ einer „personalità“, geht es indessen auch in *Quand'ero matto*... In der Novelle gelingt die (freilich von außen und aus Not oktroyierte) Identitätskonstruktion, indem Fausto Bandini aufhört, „matto“ zu sein, die ‚allen geöffnete Herberge‘ seines Ich abschließt und sein Bewußtsein, das zuvor indistinkt mit Mensch und Natur kommunizierte, zur individuellen Form eingrenzt.

Dabei ist evident, daß dieser Vorgang in der Novelle etwas anders konnotiert wird als in der Abhandlung. Der Traktat sieht den Versuch einer Identitätskonstruktion moralisch einigermaßen neutral, da der uneingegrenzte Lebensstrom hier nicht zuletzt unter dem Aspekt seiner potentiellen Destruktivität wahrgenommen wird, als ein ‚Hochwasser‘, das über die Ufer treten und alles überschwemmen‘ kann. ¹⁴

Die Novelle privilegiert an der gleichen Begriffskonstellation dagegen einen anderen Bildaspekt: nicht den Strom, der über die Ufer tritt, sondern das Haus, das sich allen öffnet, statt Überschwemmung und Destruktion also Aufnahmebereitschaft und Kommunikation. Folglich muß in der Novelle auch eine andere Wertung dominieren, welche der Identitätsbildung, die im Humorismus-Traktat als ebenso notwendige wie letzten Endes vergebliche Schutzmaßnahme betrachtet wird, mit stärker negativierenden Akzenten begegnet.

Mit dieser kritischeren Perspektive mag nun andererseits der Umstand zusammenhängen, daß die (bezeichnenderweise früher verfaßte) Novelle zwischen den gegensätzlichen Instanzen sehr nachdrücklich den Prozeß einer Entwicklung, ja einer Erziehung einschaltet. Wo in *L'Umorismo* eher eine ewige Wiederkehr von Dammbau und Dambruch, Identitätsbildung und Identitätszerfall stattzufinden scheint, ereignet sich in *Quand'ero matto*... ein einmaliger exemplarischer Lernprozeß, eben eine „Scuola di Saggezza“, an deren Ende das in doppeltem Sinn geschlossene Individuum auf die Zeit seiner Offenheit zurückblickt: *litteraliter* mißbilligend, *ironice* jedoch sehnsuchtsvoll und nostalgisch. Derart als quasi schulmäßiger Lernprozeß präsentiert, macht die zielgerichtete Entwicklung Fausto Bandinis den Eindruck, als stünde sie nicht für sich allein, sondern – geradezu allegorisch – für einen historischen Ablauf. Als „savio“, das heißt: als erfolgreicher Absolvent der „Scuola di Saggezza“, spricht der Erzähler gleichsam vom Podest der etablierten Aufklärung herab, und was er in Erinnerung ruft, bedeutet demnach auch mehr als den eigenen Bildungsweg: es vertritt am Beispiel einer Identitätskonstruktion, die alles, was anders und nicht-identisch ist, resolut von sich abstößt,

¹² ebd.

¹³ Zur Tradition dieses Bildes vgl. insbesondere den berühmten Passus über die „fiumi rovinosi“ der „fortuna“ und die „ripari et argini“ der „virtú“ oder „prudenzia“ im 25. Kapitel von Machiavellis *Principe*.

¹⁴ Vgl. *SPSV*, a.a.O. S. 152.

zugleich eine – sicherlich nicht allzu freundliche – Ansicht vom generellen Gang des neuzeitlichen Modernisierungs- und Rationalisierungsprozesses.¹⁵ So verbindet sich bei der Provokation, welche die Novelle beabsichtigt, mit den Aspekten der Sozialkritik eine insgeheim nicht weniger subversive Tendenz, die man als Rationalitätskritik bezeichnen könnte.

III

Ihren Ansatzpunkt findet diese Rationalitätskritik – wie gesagt – in der Darstellung einer Wandlung, die ein multiples und offenes Ich in die Identitätsgrenzen von Einheit und Geschlossenheit zwingt. Damit befährt Pirandello eines der Themen, welche das Fin-de-Siècle am intensivsten beunruhigten: jenes Phänomen der „multiplicité du moi“, das dann in *L'Umorismo* als Nicht-Einheit der „anima individuale“ erscheint. Europaweit anerkannter Spezialist für dieses Thema war damals nach Hippolyte Taine, der in *De l'Intelligence* die psychologische Theorie geliefert hatte, der überaus einflußreiche Paul Bourget: als Essayist mit den *Essais de Psychologie contemporaine*, als Romancier mit dem Thesenroman *Le Disciple*, der als abschreckendes Exempel die Geschichte Robert Greslous, des Verfassers eines fatalen Traktats über die „Multiplicité du Moi“, erzählte. An Paul Bourget muß hier deshalb erinnert werden, weil er eine – später von prominenten Lesern wie Hugo von Hofmannsthal aufgegriffene – Sicht des Phänomens entwickelt hat, welche jener Pirandellos, die sie dadurch um so eindringlicher profilieren kann, beinahe diametral entgegengesetzt ist. Plädiert Pirandello – bald lauter wie in *Quand'ero, matto...*, bald gedämpfter wie in *L'Umorismo* – für Vielheit, so erweist sich Bourget als ein geradezu fanatischer Anhänger der Einheit. Dabei erklärt sich das Bourgetsche Einheitsplaidoyer durch ein Geschichtsverständnis, das Einheit und Vielheit gegenüber Pirandello gewissermaßen die historischen Positionen wechseln läßt. Ist für Pirandello die ‚Multiplizität des Ich‘ das Ursprüngliche und die Einheit, die auf rationale wie zivilisatorische Disziplinierung zurückgeht, das Sekundäre, so feiert Bourget in der postulierten Einheit die Ordnung und Kontinuität der Tradition, während ihm Vielheit gefährliche Dekadenz und Zersetzung von Tradition bedeutet.¹⁶ Besonders deutlich wird dieser Gegensatz im übrigen durch die unterschiedliche Zuordnung des Begriffs Leben, der für beide wie für die gesamte Epoche ja einen Höchstwert darstellte. Bei Bourget tritt der Begriff Leben in eine Kette von Werten ein, die neben der Einheit vor allem den Willen und die Tat umfaßt, weshalb es immer wieder darum

15 Vgl. zu den wichtigsten Stationen seiner theoretischen Erfassung zwischen Max Weber und Foucault oder Luhmann die exzellente Übersicht von Alois Hahn, „Theorien zur Entstehung der europäischen Moderne“, *Philosophische Rundschau* 31 (1984), S. 178–202.

16 Vgl. zur ideologischen Prägnanz dieser Optionen U. Schulz-Buschhaus, „Bourget oder die Gefahren der Psychologie, des Historismus und der Literatur“, *lendemains* 30 (1983), S. 36–45, und ders., „Die Gesellschaft als Opfer des Buchs – Paul Bourgets Roman *Le Disciple*“, *lendemains* 45 (1987), S. 49–57.

geht, im Interesse einer Stärkung von Tat- und Willenskraft ein Gefühl der Einheit (des Ich, der Nation und der kulturellen Überlieferung) zu beleben. Dagegen gehört eine solcherart verstandene Einheit bei Pirandello entschieden auf die Seite der „forma“, und die „vita“ neigt genau umgekehrt zur Vielheit der psychischen Schichten, der kontroversen Überlieferungsinterpretationen und der unvorhersehbaren Kontingenzen.

Diese Gegensätzlichkeit der Perspektiven bei einer weitgehend identischen Thematik belegt mit einem aufschlußreichen Detail noch einmal die Novelle *La Carriola*, die wie *Quand'ero matto...* zu Pirandellos berühmtesten und meistzitierten Texten zählt. Auch hier ist der Protagonist eine Person, welche – oberflächlich gesehen – erfolgreich die „Scuola di Saggezza“ durchlaufen und ihr Ich in die Form einer gesellschaftlich anerkannten Identität gebracht hat.¹⁷ Vorschriftsmäßig gehorcht sie den ‚Pflichten‘ der bürgerlichen Existenz, da sie alle dafür erforderlichen Bindungen eingegangen ist, so daß der Ich-Erzähler, „commendatore, professore, avvocato“ (II 717), mit Recht auf seine öffentlichen Meriten hinweisen kann: „la mia sapienza temuta e ambita, la mia sapienza formidabile di professore di diritto e d'avvocato, la mia austera dignità di marito, di padre“ (II 720). Trotzdem, oder eher: deswegen, wird diese Respektperson von der Vorstellung besessen, nicht sie selbst zu sein und das eigentliche Leben zu versäumen, weshalb sie schließlich, um sich ihre authentische Existenz jenseits der Bindung an ihre Rollen zu beweisen, auf einen ‚acte gratuit‘ von besonders lächerlicher Absurdität verfällt.¹⁸ Dabei faßt der Ich-Erzähler das Gefühl der Uneigentlichkeit, das ihm seine bürgerlich gebundene Rollen- und Pflichterfüllung vermittelt, in den folgenden Wendungen zusammen: „Io non avevo mai vissuto; non ero mai stato nella vita“ (II 716). Für dieses „Non ero mai stato nella vita“ (‚Ich war nie im Leben gewesen‘) gibt es nun verblüffende und beinahe wortwörtliche Parallelen in den Schriften des jungen Hofmannsthal, die – wie ich an anderer Stelle nachgewiesen habe¹⁹ – ja ganz durch die ideologischen Perspektiven von Bourgets Kritik am sogenannten „Dilettantisme“ bestimmt sind. Beispielsweise hieß es dort (1896) über die „merkwürdigen Bücher“ des exemplarischen „Dilettante“ D'Annunzio, daß sie „ihr Befremdliches, ja [...] ihr Entsetzliches und Grauenhaftes“ darin hätten, „daß sie von einem geschrieben

17 Vgl. Barilli, a.a.O. S. 58: „Ne *La carriola*, una volta tanto, è alla ribalta un personaggio riuscito, coronato di successo tanto nella professione come in famiglia“.

18 Zum weiteren literarhistorischen Kontext dieses Motivs vgl. Martin Raether, *Der „Acte gratuit“ Revolte und Literatur (Hegel Dostojewskij Nietzsche Gide Sartre Camus Beckett)*, Heidelberg 1980.

19 Vgl. U. Schulz-Buschhaus, „Der Tod des ‚Dilettanten‘. Über Hofmannsthal und Paul Bourget“, in: hrsg. von M. Rössner und B. Wagner, *Aufstieg und Krise der Vernunft* – Festschrift für Hans Hinterhäuser, Wien/Köln/Graz 1984, S. 181–195.

waren, *der nicht im Leben stand*²⁰; denn – wie wenig später sentenzenhaft generalisiert wurde: „Es kann einer hier sein und doch nicht im Leben sein“.²¹ Oder in *Der Tor und der Tod* lief die Klage, die der Dilettante Claudio über die Uneigentlichkeit seiner Existenz führte, auf die Verse hinaus:

Was weiß ich denn vom Menschenleben?
Bin freilich scheinbar drin gestanden,
Aber ich hab es höchstens verstanden,
Konnte mich nie darein verweben.²²

In fast identischen Formulierungen wird von Hofmannsthal also wie von Pirandello das Unbehagen an einem Zustand des Nicht-im-Leben-Seins geäußert. Dagegen sieht die Bestimmung dessen, was das beiderseits beklagte Nicht-im-Leben-Sein konkret ausmacht, unter manchen Aspekten wieder völlig konträr aus. Wenn Hofmannsthal den Lebensmangel an der fiktiven Gestalt Claudios und der historischen Gestalt des Dichters D'Annunzio erläutert, dann zeigen diese Beispielfiguren, daß das Nicht-im-Leben-Sein hier in der Tradition Bourgets als Nicht-Bindung gedeutet wird. Was nach dieser Sicht zum Versagen führt, ist eine spätzeitliche Verdopplung, ja Vervielfältigung der Persönlichkeit, welche aus der Fülle des kulturellen Reichtums entsteht und dem pluralisch genießenden ‚Dilettanten‘ die bürgerliche Bindung in einer begrenzten Identität unmöglich macht.

Oder um es mit der kanonisch gewordenen Formulierung des Renan Porträts von Bourget zu sagen: zum Unheil gerät jene „disposition de l'esprit, très intelligente à la fois et très voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune“.²³

Anders Pirandellos Beispielfigur in *La Carriola*. Was den Protagonisten dieser Novelle klagen läßt, er sei ‚nie im Leben gewesen‘, kann auf keinen Fall die Scheu vor einer Bindung sein; denn während seines Berichts spricht der exemplarische Berufsbürger und Familienvater unablässig von den Pflichten, deren gewissenhafte Erfüllung ihm seine Identität eingetragen hat, symbolisch verkörpert auf jener Tür „che recava su la targa ovale d'ottone il mio nome“ (II 717). Als Ursprung des Nicht-im-Leben-Seins gelten bei Pirandello vielmehr gerade umgekehrt die Untadeligkeit der Bindung und der Erfolg eines Identitätsprinzips, das sich in der „sapienza formidabile di professore di diritto e d'avvocato“ und der „austera dignità di marito, di padre“ manifestiert. So fühlt der Protagonist der *Carriola* sich dem Leben

20 H. v. Hofmannsthal, *Prosa I*, Frankfurt a. M. 1956, S. 233.

21 ebd. S. 235.

22 H. v. Hofmannsthal, *Sämtliche Werke III, Dramen I*, Frankfurt a. M. 1982, S. 64.

23 Vgl. P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Bd. 1, Paris 1924, S. 55.

und seinem Selbst entfremdet, nicht weil er in ihnen die Hingabe an eine Ordnung vermißt, sondern weil diese Hingabe allzu zwingend geworden ist und weil die Arbeit an rationaler Eingrenzung jede Kontingenz aus der Erfahrung seines Ich zu tilgen droht.

Demnach kann kein Zweifel bestehen, daß die Klagen über und gegen das moderne Nicht-im-Leben-Sein bei Pirandello eine wesentlich andere Tendenz verfolgen als in der konservativen Kulturkritik Bourgetts oder Hofmannsthals. Sie haben es nicht auf die Überwindung der (historistischen oder kosmopolitischen) „Décadence“ und auf die Konstitution einer neuen Einheit abgesehen, sondern drücken eben das Leiden an jenen Einheitszwängen aus, welche in der Disziplin der Identität und der Rationalität wirken. Dabei spricht es für das rationale Niveau von Pirandellos Rationalitätskritik, daß sie die ihr widerstrebenden Prinzipien auch in *La Carriola* und *Quand'ero matto...* nicht einfach zu vernichten sucht. Immerhin wird in *La Carriola* gegen die Grenzen der bürgerlichen Existenz kein heroischer Akt der Selbstverwirklichung unternommen, der dem Ich-Erzähler erlaubte, dauerhaft aus der „prigione di questa forma morta“ (II 720) auszubrechen. Eher handelt es sich bei dem ‚acte gratuit‘, der hier das Gegenprinzip des ungebundenen Vitalen ausdrückt, um ein zutiefst fragwürdiges Treiben, das in seiner Unansehnlichkeit ein Geheimnis bleiben muß, öffentlich weder zu legitimieren noch auch nur zu vertreten: „Guaj [...] se il mio segreto si scoprisse!“ (II 714).

Auf ähnliche Weise verhindert auch *Quand'ero matto...* den Eindruck einer Dichotomie, deren moralische Konnotationen allzu plakativ und eindeutig festgelegt wären. Gewiß geht es in dieser Novelle – wie wir gesehen haben – um Rationalitätskritik und den ironisch-nostalgischen Rückblick in eine Epoche, in der sich das weite, vielgestaltige Ich noch nicht zum engen Ego eingeschränkt hatte. Trotzdem folgt aus solcher Kritik nicht, daß dem Kritisierten mit ihr jedes Recht entzogen würde. Derart entwickeln die Vorhaltungen, die Marta dem ‚nährischen‘ Ich-Erzähler als „saggia maestra“ macht, durchaus eine Art von Logik, welche sich zumindest als jene des strikt ökonomischen Denkens erweist. Gegen die Pläne des vormaligen Besitzers, von der Not getrieben nunmehr eine geregelte Arbeit zu suchen, wendet Marta ein: „Bell'espediente! Lei non era nato per questo, e ora toglierà, senza volerlo, il posto a un poveretto che forse si sarà incamminato per la via di quell'impiego che lei va cercando“ (II 173f.). Oder für die Interessen des Wirtschaftsegoismus findet sie ein gleichsam ‚klassisches‘ liberalistisches Argument, indem sie Fausto folgendermaßen tadelt: „Non pensando a sé, non ha pensato neanche agli altri. Doppio male! E non ne segue che tutti coloro che pensano soltanto a sé e fanno in modo di non aver mai bisogno d'alcuno, per questo soltanto dimostrano di pensare anche agli altri?“ (II 173).

Natürlich können solche Argumente auch als indirekte Satire einer borniert ökonomischen Rationalität gelesen werden und damit zum Einklang mit der generellen Thematik und Tendenz des Textes gelangen. Irritierender verhält sich unter dem Gesichtspunkt der moralischen Dichotomie von offenem und geschlossenem beziehungsweise lebendigem und ‚formalem‘ Ich die Episode des

Ehebruchs im dritten Kapitel („Mirina“). Hier besitzt der Gang der Ereignisse ja eine gewisse Ähnlichkeit mit der Geschichte des Vaters in den *Sei personaggi*. Fausto Bandini reagiert auf die Untreue seiner ersten Frau in einer für die Normen der Epoche offenbar denkbar unkonventionellen Weise. Bereit zu jeder Identifikation mit fremden Impulsen und Bedürfnissen, nimmt er sich vor, seiner gleichwohl geliebten Gattin – wie es heißt – die ‚Freiheit‘ zu geben. Eben dieses Angebot wird von Mirina, deren Bewußtsein die gesellschaftlichen Formen prägen, jedoch als tiefe Kränkung empfunden, und tatsächlich erwachsen aus der vermeintlichen Befreiung für Mirina nicht neue Glücksgefühle, sondern Elend und Tod. Dem Ich-Erzähler trägt seine Generosität Verachtung, ja Haß ein; eine Cousine Mirinas quittiert Faustos Verzicht mit dem Ausruf „Imbecille!“ (II 170), und Mirina selbst bleibt noch auf dem Sterbebett unversöhnt (vgl. II 171). Dabei ist Fausto, der grenzenlos Verständnisvolle, durchaus willens, die Vorwürfe sowohl der Gattin als auch der Cousine anzuerkennen. Jedenfalls folgen auf beide Attacken bewußt parallel geführte Kommentare, zunächst in bezug auf die Cousine: „Aveva ragione, poverina“ (II 170), dann über Mirina: „E anche lei, poveretta, aveva ragione“ (II 171). In beiden Fällen wird also eingeräumt, daß auch die kritisierten Prinzipien der Identität und des engen Egoismus neben ihrer Ratio ein – zumindest – partielles Recht besitzen. Zwar zeigt sich, wieviel an Leben und Authentizität durch sie verloren geht; doch kann auf der anderen Seite keineswegs als sicher gelten, ob ihre Revokation, die regressive oder utopische Widerrufung des Rationalisierungs- und Zivilisationsprozesses, ein besseres Leben garantieren würde. Immerhin läßt die Ehebruchsepisode *Quand’ero matto...* wenigstens für einen Moment die Ahnung aufscheinen, daß der (unwahrscheinliche) Ausdruck völliger Authentizität auch ein Scheitern aller Kommunikation bedeuten könnte.