

Abschlussarbeit

Zur Erlangung des Magister Artium
im Fachbereich 10

der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Institut für Romanische Sprachen, Literaturen und Kulturen

Thema:

Eine Reise in den Wahnsinn

Erkenntnisse aus Literatur, Philosophie und Medizin,
angewandt auf das Werk von Luigi Pirandello

1. Gutachter: Frau PD Dr. Irmgard Scharold

2. Gutachter: Herr Prof. Dr. Peter Ihring

vorgelegt von: Lea Wagner
aus: Frankfurt am Main

Einreichdatum: 11.03.2011



Gustave Courbet: Portrait de l'artiste, dit *Le Désespéré*,
(http://www.welt.de/multimedia/archive/00422/courbet_selbstportr_422607a.jpg, 08.09.2010).

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|--------|
| 1. Einleitung | S. 4 |
| 2. Wahnsinn: ein literarisches, soziokulturelles und medizinisches Phänomen – Definitionen und Interpretationen | S. 9 |
| 2.1 Forschungsüberblick | S. 9 |
| 2.2 Etymologische Analyse | S. 10 |
| 2.3 Kultur- und literaturgeschichtlicher Überblick | S. 11 |
| 2.4 Ist Wahnsinn messbar? Wie die Medizin ihn definiert und zu erklären versucht | S. 32 |
| 3. Die Darstellung von Wahnsinn in Pirandellos Œuvre | S. 48 |
| 3.1 Wahnsinn: eines der häufigsten Motive in den Texten des Autors | S. 48 |
| 3.2 Pirandellos „Narrenkabinett“ – eine Einführung | S. 51 |
| 3.3 <i>Uno, nessuno e centomila</i> – Moscarda: eine Figur auf dem „Königsweg in den Wahnsinn“ | S. 66 |
| 4. Ergebnisse und Ausblick | S. 116 |
| 5. Bibliographie | S. 120 |
| 6. Liste der Abkürzungen | S. 125 |

1. Einleitung

*Die Menschen sind so notwendig verrückt, daß nicht verrückt sein nur heiße, verrückt sein nach einer anderen Art von Verrücktheit.*¹

Wer sich mit Wahnsinn in der (italienischen) Literatur beschäftigt, denkt sofort an den sizilianischen Schriftsteller Luigi Pirandello (1867-1936). Abgesehen von den pirandellianischen Masken, die in den alltäglichen Sprachgebrauch des Italienischen dermaßen eingeflossen sind, dass sie mittlerweile fast schon den Status eines Allgemeinplatzes innehaben, bildet der Wahnsinn zweifellos die häufigste Assoziation mit dem Autor, dem 1934 der Literatur-Nobelpreis verliehen wurde. Dies hat sowohl intra- als auch extratextuelle Gründe. In einem Großteil seiner Texte – dies betrifft alle drei Gattungen: Lyrik, Epik und Drama – verliert mindestens ein Charakter den Verstand. Der Wahnsinn wird dabei oftmals bereits im Titel angedeutet.²

Auch der Autor sah sich in seinem Leben häufig mit Wahnsinn konfrontiert. Bereits in seiner Kindheit wurde er Zeuge einer schwerwiegenden geistigen Erkrankung seiner geliebten Schwester, die diese fast den Verstand verlieren ließ³. Die Geisteskrankheit seiner Ehefrau Antonietta Portulano nahm hingegen einen weniger glücklichen Verlauf. Nachdem die Kranke jahrelang ihren Ehemann und ihre Kinder durch ihren Verfolgungswahn, der sie sogar an eine Liebschaft zwischen ihrem Gatten und ihrer gemeinsamen Tochter glauben ließ, tyrannisiert hatte, sah sich Luigi im Jahre 1919 gezwungen, sie in eine Anstalt einzuweisen, die sie bis zu ihrem Tod nicht mehr verlassen sollte⁴. Die Biographen Pirandellos berichten, dass auch seine seelische Verfassung oftmals äußerst labil war und ihn mitunter an Selbstmord denken ließ⁵. Des Weiteren ist überliefert, dass der Autor regelmäßig Unterhaltungen mit den Charakteren seiner Texte führte, was zwar noch kein Indiz für Wahnsinn ist, jedoch darauf hindeutet, dass Pirandello die sogenannte Wirklichkeit nicht immer von fiktiven Welten trennen konnte oder wollte:

Few writers have been as physically obsessed by their characters as Pirandello – obsessed by their concrete presence. And there is a well-known anecdote [...] about some workmen who were working opposite Pirandello's windows and who suddenly stopped work in order to watch the writer at his desk ,who had started to talk to

¹ Vgl. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt am Main 1969, S.7. Foucault wiederum beruft sich auf ein Zitat Pascals.

² Man denke an *Quand'ero matto, Uno, nessuno, e centomila, Il berretto a sonagli* und viele weitere Texte.

³ Vgl. Andrea Camilleri: *Der vertauschte Sohn*. Frankfurt 2003, S. 7f.

⁴ Vgl. Ebd., S. 175ff.

⁵ Vgl. Gaspare Giudice: *Luigi Pirandello. A biography*. London, New York und Toronto 1975, S. 65.

*himself, to wave his hands and flash his eyes and make the strangest faces in the world.*⁶

Dem Autor war das Bekanntwerden dieser Selbstgespräche seinem Biographen Giudice zufolge äußerst unangenehm⁷. Dennoch scheinen sich Pirandello die Begegnungen mit neuen Charakteren regelrecht aufzuzwingen. Er selbst beschreibt in einem Brief an einen Freund eine Überflutung seines Gehirns durch die Stimmen der bislang nur in seinen Gedanken existenten Figuren, die auf dem Papier zum Leben erweckt werden wollen:

*I have two or three new visitors a week. And sometimes the crowd is such that I have to listen to more than one of them at the same time. And sometimes my mind is so split and dazed that it rebels against this double and triple uprising and shouts in exasperation that the characters must either appear slowly, one at a time, or must go straight back to limbo, the three of them!*⁸

Seine Aussage, Stimmen zu hören, die er als derart drängend empfand, dass er mitunter das Gefühl hatte, sein Gehirn werde „gespalten“, weisen eine große Ähnlichkeit mit den Äußerungen vieler an Schizophrenie erkrankter Patienten auf. Auf Rückschlüsse aus Korrelationen dieser Art wird weiter unten eingegangen.

Sicherlich ist es problematisch und alles andere als zeitgemäß, das Werk eines Autors vor dem Hintergrund seiner Biographie zu lesen. In Pirandellos Fall jedoch dürften die Erfahrung mit dem Wahnsinn seiner Frau und seine eigenen, wenngleich nur teils damit verbundenen, psychischen Probleme nicht komplett außer Acht gelassen werden, gaben sie Pirandello doch den Anlass zu einer äußerst intensiven, sein Leben lang andauernden Beschäftigung mit psychologischen und philosophischen und, im eigentlichen Sinn, *existenziellen* Themen: „Antonietta’s madness is an essential part of Pirandello’s version of the absurdity of the world.“⁹ Die Leere, die Pirandello nach der Einweisung seiner Frau in die Anstalt umgab, ließ ihn Giudice zufolge nicht nur eine große Einsamkeit empfinden, sondern beraubte ihn auch einer wesentlichen Inspirationssquelle:

For sixteen years Pirandello’s life had been balanced precariously: his work as a writer had been conditioned in thousands of ways, every hour and every minute, by Antonietta’s presence. Antonietta had inspired him: she had forced him, by continual onslaughts, to enclose himself still more within himself. He had understood a great deal by observing her: he had witnessed at first hand the deformations imposed by her psychological disease. [...] Antonietta had been a wall around Pirandello’s art, the

⁶ Giudice, Pirandello, S. 118f.

⁷ Vgl. Ebd., S. 119.

⁸ Ebd., S. 118.

⁹ Ebd., S. 98.

*obsessive stimulation of his creativity. It was she who had insisted on countless things that did not exist. And Pirandello had given her credit for it.*¹⁰

Mit der vorliegenden Arbeit soll nun gezeigt werden, wie Luigi Pirandello Wahnsinn in seinen literarischen Texten darstellt. Diesbezüglich sollen sowohl die histoire- als auch die discours-Ebene untersucht werden. Ferner ist der Frage nachzugehen, ob sich der Autor bei der Darstellung und Deutung des Wahnsinns auf zeitgenössische Modelle stützt oder ob er in seiner Fiktion eine neue Sichtweise dieses gesellschaftlichen, medizinischen und philosophischen Phänomens entwickelte.

Reale und fiktive Zeugnisse berichten bereits über Menschen in der Antike, deren Verhalten und Äußerungen deutlich von der Masse abwich, was man unter dem Begriff Wahnsinn zusammenfasste. Wenngleich dieses „Anderssein“ nicht durchweg negativ konnotiert war, ging man schon früh dazu über, diese Menschen von der Gesellschaft zunächst auszuschließen und später dann auch systematisch wegzusperren – eine Entwicklung, die sich durch das Mittelalter zieht, im 17. Jahrhundert einen Höhepunkt erzielt, jedoch, in abgewandelter Form, auch im 20. Jahrhundert noch zu beobachten ist.

Dieses „Abweichen von der Norm“ bewog die Menschen höchstwahrscheinlich bereits seit Beginn ihrer Existenz dazu, sich mit ihm auseinanderzusetzen: „Die Beschäftigung mit dem Wahnsinn ist vermutlich so alt wie die Menschheit selbst.“¹¹ Der Autorin zufolge liegt der Grund dafür in einer Faszination, in der jedoch auch ein nicht unbedeutendes Maß an Angst mitschwingt¹². Liselotte Glage und Jörg Rublack zufolge handelt es sich dabei um die Angst vor den eigenen (tierischen) Abgründen: „Die Bedrohung des gezähmten, zivilisierten Menschen durch seine eigene Animalität war immer schon das panische Element, das der Faszination durch den Wahnsinn beigelegt war.“¹³

Dieser Faszination unterlagen sehr früh auch schon die Künstler. Literaten, Musiker, Maler und Bildhauer wurden über Jahrhunderte nicht müde, sich an diesem Motiv abzuarbeiten. Nicht zuletzt diente der Wahnsinn ihnen als Inspiration, was für den in der Romantik aufkommenden Geniekult verantwortlich war, der auch heute noch zu spüren ist, jedoch häufig dafür kritisiert wird, wahrhaftige Erkrankungen des Geistes zu bagatellisieren. Die

¹⁰ Ebd., S. 101.

¹¹ Sandra Heinrici: Maskenwahnsinn. Darstellungsformen des Wahnsinns im europäischen Theater des 20. Jahrhunderts. Bonn 2008, S.15.

¹² Vgl. Ebd.

¹³ Liselotte Glage und Jörg Rublack (Hrsg.): Wahn in literarischen Texten. Frankfurt am Main 1983, S. 10.

Literaturwissenschaftlerin Lilian Feder merkt in ihrem einschlägigen Werk an, dass der Künstler, und nicht zuletzt auch Michel Foucault, der sich mit Wahnsinn beschäftigt oder diesen als Inspiration erachtet, „often idealizes the condition of madness as essential freedom“¹⁴. Die Gefahr, wenn Wahnsinn zur „inner experience“ idealisiert wird, liegt Feders Meinung nach in einer Vewechslung von „compulsion with freedom, anarchy with truth [and] suffering with ecstasy“¹⁵. Louis A. Sass schließt sich Feder an, wobei er seine Aussage auf die Schizophrenie begrenzt, die allerdings in der heutigen Psychiatrie als Ausdruck dessen, was man Jahrhunderte lang für Wahnsinn hielt, gilt : „It is ironic [...] that the [schizophrenic] loss of self should have been taken, in antipsychiatry and in the artistic avant-garde, as some sign of liberation into the free play of desire.“¹⁶

Wie die Künstler beschäftigen sich auch die Mediziner seit der Antike mit dem Wahnsinn, der zunächst nicht zwangsläufig als ein medizinisches Phänomen galt. Viele Theorien wurden entwickelt, viele Behandlungsmethoden versucht. „Heilen“ kann man den Wahnsinn jedoch in vielen Fällen bis heute nicht – und verstehen erst recht nicht. Auch die Psychiatrie konnte dieses Rätsel, das so alt ist wie die Menschheit selbst, bislang nicht lösen. Ihr Unwissen versucht sie stattdessen hinter oftmals recht willkürlichen Diagnosen zu verbergen, die zumindest das benennen soll, was sie nur unzureichend versteht¹⁷.

Wer sich mit dem Wahnsinn beschäftigt, bemerkt sehr schnell, dass dessen Diagnostizierung maßgeblich von den Fragen „Was ist normal/abnormal?“ und „Was ist gesund/krank?“ abhängt, die je nach Epoche sehr unterschiedlich bewantortet wurden.

Die vorliegende Arbeit maßt sich nicht an, die Quadratur des Kreises beweisen zu wollen, indem sie selbst Antworten auf diese existentiellen Fragen gibt. Stattdessen sollen Antworten in Pirandellos Texten gesucht werden, die jedoch nicht für die Meinung des Autors gehalten werden dürfen.

Der Textanalyse in Bezug auf den Wahnsinn ist eine Beleuchtung medizinischer und psychologischer Deutungsweisen vorgeschaltet. Die Anwendung der durch andere Wissenschaften gewonnenen Erkenntnisse auf die Textanalyse soll letztere bereichern,

¹⁴ Lilian Feder: *Madness in Literature*. Princeton 1980, S. 33.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Louis A. Sass: *Madness and Modernism. Insanity in the light of modern art, literature, and thought*. Cambridge (Massachusetts) und London 1992, S. 237.

¹⁷ Vgl. Roy Porter: *Wahnsinn. Eine kleine Kulturgeschichte*. Frankfurt am Main 2007, S. 191ff. Vgl. diesbezüglich ferner Glage und Rublack, *Wahn*, S. 11.

wobei vor allem potenziell auftretende Widersprüche unter Umständen neue Sichtweisen ermöglichen. Dennoch darf bei einer solchen Vorgehensweise nicht vergessen werden, dass es sich um unterschiedliche Referenzsysteme handelt, die nur unter bestimmten Voraussetzungen miteinander verglichen werden können.

Hinzugezogen werden soll des Weiteren die Philosophie, die dem Wahnsinn eine sehr große Bedeutung beimisst, da er eng mit Konzepten wie dem Relativismus und der auf Descartes zurückgehenden Leib-Seele-Trennung einhergeht. Eine Untersuchung der dem Wahnsinn verfallenden Figuren Pirandellos rückt den Autor zudem in eine große Nähe zum Existenzialismus.

Die Darstellung des Wahnsinns in Texten wie *Enrico IV* (1922), *Uno, nessuno e centomila* (1926) und *Così è (se vi pare)* (1917) werde ich jedoch größtenteils mit einem textimmanenten Verfahren untersuchen. Darin unterscheidet sich die Vorgehensweise dieser Arbeit ganz wesentlich von den bislang diesbezüglich vorliegenden Untersuchungen der italienischen Literaturwissenschaft.

2. Wahnsinn: ein literarisches, soziokulturelles und medizinisches Phänomen – Definitionen und Interpretationen

2.1 Forschungsüberblick

Es existieren zahlreiche literaturwissenschaftliche Untersuchungen des Wahnsinns (dies bezieht komparatistische und auf Nationalliteraturen beschränkte Analysen mit ein), wobei sich bislang nur zwei italienische Literaturwissenschaftler diesbezüglich mit Luigi Pirandellos Texten beschäftigt haben: Elio Gioanola, ein bis vor kurzem an der Universität von Genau lehrender Literaturprofessor, bezieht dabei die Begegnungen des *Autors* mit dem Wahnsinn auf dessen *Texte*¹⁸. Pirandellos ausführlichste Beschäftigung mit dem Wahnsinn, der Roman *Uno, nessuno e centomila* (1926), wird von Gioanola auf nicht einmal vier Seiten abgehandelt. Die italienische Studentin Giovanna Lombardi schrieb ihre Masterarbeit über den Wahnsinn in Luigi Pirandellos Œuvre, wobei sie hauptsächlich Gioanolas Erkenntnisse zusammenfasste und nur wenige eigene Ansätze entwickelte¹⁹. Für die biographische Analyse existiert ausreichend Literatur: Alle Biographen Pirandellos beschäftigen sich ausführlich mit der (fragilen) Psyche des Autors und dessen Erfahrungen mit dem Wahnsinn (der wohl nicht nur seine Frau befiel). Die Biographien weisen jedoch große Ähnlichkeiten untereinander auf. Andrea Camilleris *Biografia del figlio cambiato* (2000) hat viele Passagen fast wörtlich von Gaspare Giudices *Luigi Pirandello, biografia* (1963) übernommen, der sich wiederum an vielen Stellen auf Aussagen von Pirandellos *eigentlichem*, noch persönlich mit ihm bekannten Biographen Federico Nardelli stützt²⁰.

Die deutsche Pirandello-Forschung unterscheidet sich von der italienischen durch ihre Textimmanenz. Michael Rössler hat sehr detaillierte, durchaus neue Erkenntnisse enthaltende Aufsätze zu mit dem Wahnsinn verbundenen Themen wie dem Spiegel-Motiv und dem (philosophischen) Leib-Seele-Problem in einem Sammelband herausgegeben. Jedoch beleuchten alle Beiträge nur Einzelaspekte des Wahnsinns der Charaktere in Pirandellos Texten – einen Überblick über das Gesamtwerk oder eine Analyse des in *Uno, nessuno e centomila* dargestellten Wahnsinns hat bislang niemand vorgelegt.

¹⁸ Vgl. Elio Gioanola: *Pirandello, la follia*. Milano 1997

¹⁹ Vgl. Giovanna Lombardi: *La follia nell'opera di Luigi Pirandello* (tesi di laurea). Firenze 2001.

²⁰ Vgl. Federico Nardelli: *Pirandello, l'uomo segreto*. Milano 1986.

Beiträge zum Wahnsinn aus der Medizin(geschichte), Psychiatrie und Psychologie finden sich hingegen reichlich. Darüber hinaus bietet die Philosophie ein großes Repertoire an Forschern, die sich mit dem Wahnsinn auseinandergesetzt haben. Die von Michel Foucault vorgelegte kulturgeschichtliche Untersuchung „Wahnsinn und Gesellschaft“ wird von fast allen Geisteswissenschaftlern, die sich mit dem Wahnsinn auseinandersetzen, als Grundlage genutzt.

2.2 Etymologische Analyse

Das Wort *Wahn* war bereits im 8. Jahrhundert in Form von *wān* in Gebrauch²¹. Die damalige Bedeutung *Hoffnung, Erwartung* ist dabei auffallend weit von der heutigen entfernt. Später fiel *wān* dann mit dem mittelhochdeutschen *wan* zusammen, das *leer* bedeutet. *Leer* schwingt Etymologen zufolge unter anderem in den Worten *eitler Wahn* und *Wahnsinn* mit. Sprachwissenschaftler erklären sich die mittlerweile negative Konnotation von Wahn durch genau diese Symbiose.

Das Wort *Wahnsinn* ist hingegen erst im 19. Jahrhundert als Rückbildung aus *wahnsinnig* entstanden, das bereits im 15. Jahrhundert Verwendung fand. Linguisten betrachten es als eine Erneuerung von *wahnwitzig*, das wiederum aus dem althochdeutschen *wanwizzi* entstanden sein soll, das denjenigen charakterisiert, „dessen Witz leer ist“.

Eine etymologische Untersuchung der italienischen Äquivalente lässt viele Gemeinsamkeiten erkennen: *Folle* (das mittlerweile nur noch als abgeleitetes Nomen, nicht mehr jedoch als Adjektiv in Gebrauch ist) geht auf das lateinische Wort *follis* zurück, das ursprünglich *Ball* (Synonym für *pallone*) bedeutete, dieses Bild dann aber auf den Menschen übertrug und somit die Bedeutung *leerer Kopf* (*testa vuota*) erlangte²². Es enthält demnach nicht nur die Idee des (*Auf*)blasens, sondern auch die des (mit Krankheit assoziierten) *Anschwellens*. Die Ursprünge des Synonyms *matto* sind hingegen nicht genau geklärt. Entweder geht es auf das lateinische Adjektiv *mat(t)us* für *betrunken* zurück oder es entstand aus dem in Persien gebräuchlichen arabischen *mat*, das den Tod einer Person beschreibt (*è morto*), wobei es oftmals den Tod des Königs impliziert (*il re è morto*).

²¹ Vgl. für alle diesbezüglichen Erkenntnisse Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin und New York 2002.

²² Vgl. für alle diesbezüglichen Erkenntnisse Giacomo Devoto: Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico. Florenz 1967.

Allein die Frage nach der etymologischen Herkunft des Wahnsinns ist also (zumindest im Italienischen) nicht leicht zu beantworten. Untersucht man die Semantik, ist die Verwirrung jedoch noch größer. Der Suchende sieht sich mit einer unermesslich großen Anzahl an Theorien konfrontiert, die von der Antike bis zur Postmoderne reichen, wobei immer wieder, ich weise erneut darauf hin, zwischen Darstellungen des Wahnsinns in der Literatur und Ansichtsweisen der Natur- und Sozialwissenschaften zur Erklärung und Behandlung desselben unterschieden werden muss. In vielen Fällen finden sich jedoch in der Literatur Zeugnisse der jeweils dem Zeitgeist entsprechenden Betrachtungsweise des Wahnsinns. In anderen Fällen erzeugt die Literatur hingegen kein Abbild der aktuellen gesellschaftlichen Zustände, sondern hebt den Wahnsinn von einer realen auf eine fantastische Ebene. Festgehalten werden kann jedoch, dass der Wahnsinn eine Art Grenzgebiet darstellt, in dem sich die Literatur und die Natur- und Sozialwissenschaften treffen, in dem allerdings alle in ihrem jeweiligen Referenzsystem an einer eindeutigen Definition scheitern²³.

Die vorliegende Arbeit soll den Wahnsinn nicht nur als literarisches Motiv in Luigi Pirandellos Texten beschreiben, sondern die durch die Textanalyse gewonnenen Erkenntnisse auch in einen Kontext einbeziehen, wozu es zunächst einmal notwendig ist, die Geschichte des Wahnsinns zu skizzieren.

2.3 Kultur- und literaturgeschichtlicher Überblick

Dieses Kapitel soll einen Überblick über die Bandbreite des Spektrums an Konzepten von Wahnsinn geben, die die Menschen im Laufe der Zeit und in verschiedenen Kulturen hatten und von denen sich viele Zeugnisse in der Literatur finden. Aufgrund des Umfangs dieses Themas kann hier nur ein kurzer Abriss gegeben werden. Dieser stützt sich in großen Teilen auf die Erkenntnisse von Roy Porter, einem englischen Medizinhistoriker, der versucht hat, eine Geschichte des Wahnsinns als kulturelles Phänomen zu schreiben²⁴.

Porter findet bereits in der Bibel zahlreiche Begegnungen mit Wahnsinn. Er zitiert das Buch Deuteronomium (28,28), in dem es heißt: „Jahwe wird dich schlagen mit Wahnsinn,

²³ Vgl. Werner Reinhart: Literarischer Wahn. Studien zum Irrsinnsmotiv in der amerikanischen Erzählliteratur 1821-1850. Tübingen 1996.

²⁴ Roy Porter: Wahnsinn. Eine kleine Kulturgeschichte. Frankfurt am Main 2007.

Blindheit und Gesitesverwirrung“. Darüberhinaus entdeckt er im Alten Testament viele Berichte über vom Teufel besessene Menschen, die von Gott mit Wahnsinn bestraft wurden. Ferner verweist Porter auf König Nebukadnezar (im Buch *Daniel*), den Gott bestrafte, „indem er ihm die Sinne verwirrte und ihn wie die Ochsen Gras fressen ließ“²⁵.

Auch in der griechischen Mythologie entdeckt der Forscher Indizien für Wahnsinn: „Homer läßt den wahnsinnigen Ajax Schafe schlachten, im irren Glauben, sie seien feindliche Soldaten.“ Porter sieht in dieser Beschreibung die Spiegelung einer Szene aus „Don Quijote“, in der der Protagonist in seinem Verfolgungswahn Windmühlen für Gegner hält und diese attackiert²⁶.

Wahnsinn hat in der Antike jedoch noch andere Gesichter: „Herodot beschreibt den Wahnsinn von König Kambyses damit, daß er ihn die Religion verlachen läßt - wer außer einem Wahnsinnigen würde die Götter verhöhnen?“²⁷ Das Lachen des Wahnsinnigen, das auch in der Gestalt des Narren Ausdruck findet, stellt ein zentrales Motiv in vielen literarischen Texten dar. Aus Pirandellos Texten ist es nicht mehr wegzudenken – es ist quasi die Narrenkappe des Verrückten, ein für die Gesellschaft sichtbares Indiz für seinen Wahnsinn.

Wahnsinn wurde im antiken Griechenland als Preis angesehen, den die von ihm Befallenen für Erkenntnis bezahlen mussten (ähnlich wie die Blindheit, die in späteren Epochen häufig mit Weisheit und Erleuchtung assoziiert wurde²⁸). Lilian Feder warnt jedoch davor, den Wahnsinn als ein in der Antike ausschließlich positiv konnotiertes Phänomen zu betrachten: „The common assumption that madness in ancient Greek society was regarded as a blessing, an inducement to prophecy and poetry, reflects only one of these approaches.“²⁹ Feder weist darauf hin, dass Wahnsinn zur selben Zeit, wie bereits weiter oben erwähnt, durchaus auch als Strafe Gottes aufgefasst wurde, für Sünden oder exzessive Leidenschaften.

Porter vergleicht die Darstellung des Wahnsinns in antiken mit seiner Repräsentation in modernen Texten, wobei er auf einen deutlichen Unterschied in Bezug auf die Fähigkeit zur Introspektion stößt, die die Charaktere ihm zufolge erst mit dem Anbruch des

²⁵ Porter: Wahnsinn, S. 16.

²⁶ Vgl. Ebd., S. 17f.

²⁷ Ebd., S. 16ff.

²⁸ Vgl. diesbezüglich: Charles Baudelaires: Les Aveugles. In: Ders.: Die Blumen des Bösen/Les Fleurs du Mal. München 1986, S. 197.

²⁹ Feder: Madness, S. 6.

Goldenen Zeitalters von Athen aufweisen. Der bis zu diesem Zeitpunkt in der Literatur porträtierte Mensch habe mehr Ähnlichkeit mit einer von Gott (und anderen höheren Mächten) gesteuerten „Marionette“ als mit einem selbstbestimmten, zu Reflektiertheit fähigem Wesen aufgewiesen.

Die Figuren der Ilias sind Puppen, die von schrecklichen Mächten jenseits ihrer Kontrolle gelenkt werden – Götter, Dämonen und die Furien, die bestrafen, rächen und zerstören; ihr Schicksal entscheidet sich durch Beschluß von oben und wird manchmal von Träumen, Orakeln oder Weissagungen angekündigt. Das Innenleben mit seinem quälenden Widerstreit zwischen Gewissen und freier Wahl spielt noch keine entscheidende Rolle; wir erfahren viel mehr über die Taten der Helden als über ihre Gedanken.³⁰

Deshalb überrascht es auch nicht, dass Wahnsinn damals als eine „von oben“ auferlegte Bestrafung wahrgenommen wurde. Die Vorstellung von Wahnsinn, der im Menschen selbst seinen Ursprung hat, etwa als Konsequenz nicht miteinander in Einklang zu bringender Bedürfnisse oder als Reaktion auf eine feindliche Umwelt, konnte erst entstehen, als man begann, sich mit der menschlichen Psyche auseinanderzusetzen beziehungsweise diese überhaupt anzuerkennen. Einige der im antiken Griechenland entwickelten Vorstellungen betrachtet Porter als noch heute tief im Denken des Abendlandes verwurzelt:

Eine modernere Bewußtseinslandschaft beginnt mit dem Goldenen Zeitalter Athens heraufzudämmern. Das im fünften und vierten Jahrhundert vor Christus entwickelte Verständnis der Psyche prägt bis heute unser westliches Denken über Bewußtsein und Wahnsinn; Freuds Bezeichnung »Ödipuskomplex« (in Anlehnung an das Drama von Sophokles) für psycho-sexuelle kindliche Konflikte ist eine späte Anerkennung dieser Anfänge.³¹

Das literarische Abbild dieses Bewusstseinswandels erkennt Porter in den antiken Dramen:

Die Theaterstücke von Aischylos, Sophokles und Euripides dramatisieren schreckliche elementare Konflikte: ein Held oder eine Heldin als Spielzeug der Götter, zerstört von einem unabwendbaren Schicksal, oder die widersprüchlichen Forderungen von Liebe und Ehre, Pflicht und Begehren, von Individuum, Familie und Staat. Manchmal ist Wahnsinn die unausweichliche Folge dieser Konflikte: Sie verlieren den Verstand in unkontrollierter Raserei und Wut, zum Beispiel als Medea ihre Kinder erschlägt. Anders als die Helden bei Homer sind die Protagonisten dieser Autoren bewußte Subjekte von Reflexion, Verantwortung und Schuld; sie verraten durch ihre Qual und Zerrissenheit einen inneren Konflikt, der häufig vom kontradiktorischen Kommentar des Chors konterkariert wird. Die Kräfte der Zerstörung liegen in diesen Tragödien nicht mehr nur bei einem äußeren Schicksal, bei stolzen Göttern oder den bösen Furien.

³⁰ Porter: Wahnsinn, S. 19.

³¹ Ebd.

Der Niedergang ist auch selbstverschuldet: Von Hochmut, Ehrgeiz oder Stolz zerfressene Helden werden von Schande, Kummer und Schuld übermannt; sie zerreißen sich und treiben in den Wahnsinn (Nemesis): Der psychische Bürgerkrieg wird eine endemische Eigenschaft der menschlichen Existenz.³²

Wahnsinn kann also nach wie vor von den Göttern auferlegt, allerdings nun auch selbst verschuldet sein. Als Strafe für beispielsweise hochmütiges Verhalten dient er einem (pädagogischen) Sinn - durch die mit ihm verbundenen Qualen soll der von ihm Heimgesuchte sein Fehlverhalten als solches wahrnehmen und daraufhin an seinem Charakter arbeiten. So wird die Beschäftigung mit dem Wahnsinn zur Therapie: intratextuell für den von ihm Befallenen, extratextuell hingegen auch für das Publikum, das ihn durch dessen Nachahmung auf der Bühne (*mimesis*) zwar nur sekundär erlebt, dennoch durch die Identifikation mit der literarischen Figur von ihm geheilt beziehungsweise verschont bleiben soll:

Die Dramen deuteten auch Lösungen an – man könnte sagen, das Theater funktionierte auch als ‚Therapie‘. Übertretungen konnten natürlich einfach mit dem Tod bestraft werden. Doch wie das Beispiel Ödipus zeigt, wurde die Qual auch als Weg zu höherer Erkenntnis gedeutet; Blindheit konnte zur Einsicht führen, und selbst die öffentliche Aufführung eines Dramas konnte eine kollektive Katharsis (Reinigung) bewirken. Shakespeare sollte dasselbe später am Beispiel von König Lear zeigen, dessen Selbstentfremdung zuerst in den Wahnsinn und am Schluß zur Selbsterkenntnis führt.³³

Einen weiteren Einschnitt in der (nicht nur literarischen) Interpretation und, aus dieser resultierend, in der Behandlung des Wahnsinns verursachte laut Porter die auf Kaiser Konstantin zurückgehende Legalisierung des Christentums im Römischen Reich 313 nach Christus.³⁴ Denn mit der christlichen Religion machte sich in den Köpfen der Menschen ein starkes Bewusstsein von Sünde und Erlösung breit, das die Omnipräsenz der von den Griechen über alles gestellten *ratio* bis zur Aufklärung ablöste. So trat der Teufel als Inbegriff des Bösen die Nachfolge von mystisch angehauchten Dämonen an: „Geistesgestörtheit wurde [von nun an] als etwas Diabolisches, von Satan Geplantes und von Hexen und Häretikern Verbreitetes angesehen.“³⁵ Daraus geht hervor, warum man Geistesgestörte eher in die Obhut von Priestern als von Ärzten gab:

Unreine Geister waren mit geistigen Mitteln zu behandeln, bei den Katholiken etwa mit dem Lesen einer Messe, Exorzismen oder einer Pilgerreise zu einem Heiligtum, zum

³² Ebd., S. 19f.

³³ Ebd., S. 20.

³⁴ Ebd., S. 22.

³⁵ Ebd., S. 23.

*Beispiel jenem in Gheel in den Niederlanden, wo die Heilige Dymphna ihre einzigartigen Heilkräfte entfaltete.*³⁶

Blieb der Erfolg der von Porter beschriebenen „Behandlungsmethoden“ aus, ging man dazu über, die angeblich vom Teufel Besessenen auszugrenzen. Dies betraf all diejenigen, derer man sich entledigen wollte unter dem Vorwand, die gesellschaftliche Ordnung zu schützen. Somit gelang es der Kirche, ihre Vormachtstellung zu sichern. Querdenker, Atheisten, ehebrecherische oder vermeintlich hysterische, als „Hexen“³⁷ bezeichnete Frauen drohten ebenso auf dem Scheiterhaufen zu landen wie revolutionär denkende Naturwissenschaftler, die die von der Kirche propagierte Weltordnung, unter anderem die (bereits in der Antike und im Mittelalter vermutete, jedoch erst im 18. Jahrhundert anerkannte) Zentralität der Erde, in Frage stellten. Allesamt hatten sie der herrschenden Meinung zufolge „den Verstand verloren“, waren „von allen guten Geistern verlassen“ worden.

Nun wurde der Teufel lange Zeit auch für das Auftreten der Epilepsie verantwortlich gemacht, die als eine Form von Wahnsinn galt, wohingegen man heutzutage weiß, dass es sich um nichts anderes als eine neurologische Krankheit handelt. Erschreckenderweise war man aber noch in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, vor allem in ländlichen Gegenden, anderer Meinung, so auch in Deutschland. Hans-Christan Schmid's Film *Requiem* (2006) schildert den Leidensweg der Studentin Michaela, deren provinzielles und streng religiöses Milieu ihre Epilepsie als Besessenheit verkennt und sie durch mehr als ein Dutzend Exorzismen schließlich umbringt³⁸.

Eine geheimnisumwobene, zwar nicht an den Teufel, aber doch an übernatürliche Kräfte erinnernde literarische Beschreibung von Epilepsie findet sich in Shakespeares Drama *Julius Caesar*. Ähnlich wie der Wahnsinn war auch die Epilepsie nicht ausschließlich negativ konnotiert – auch sie galt vielen als Weg zur Erkenntnis, und damit als Weg zu Gott. In der Antike scheint hingegen eine naturwissenschaftliche Betrachtungsweise der Epilepsie vorgeherrscht zu haben, wie der von Hippokrates überlieferten Einschätzung zu entnehmen ist:

³⁶ Ebd., S. 23f.

³⁷ Die paranoide, selbst an Geisteskrankheit grenzende Angst vor Hexen zeigt sich in dem Wort „Hexenwahn“.

³⁸ Vgl.: Hans-Christan Schmid: *Requiem*, DVD, 93 min., Berlin und München 2006.

Die Verwechslung von Epilepsie mit Wahnsinn ist jedoch nicht vollkommen absurd in Anbetracht der Tatsache, dass auch bei Epilepsie Wahngedanken und Wahnsymptome wie Halluzinationen auftreten können. Ferner ähnelt die Anfällen oftmals vorausgehende Aura in gewisser Weise der von einigen Schizophreniekranken beschriebenen „Wahnstimmung“. Die Ursachen sind jedoch andere und so auch die Therapie, die heutzutage von Exorzismen weit entfernt ist.

*Mir scheint die Krankheit nicht mehr als andere göttlicher oder heiliger Natur zu sein, sondern eine natürliche Ursache zu haben, wie andere Beschwerden auch. Aus Unwissenheit und Verwunderung deutet der Mensch ihre Natur und Ursache als göttlich, weil sie nicht wie andere Krankheiten ist.*³⁹

Die Renaissance verbannte den Teufel und mit ihm alle bösen Geister, die bisher im Volksglauben in Verbindung mit dem Wahnsinn gestanden hatten. Man fürchtete sich nicht mehr vor den „Irren“ und grenzte sie aus, sondern begann langsam, ihre Daseinsform als eine alternative Lebensform zu betrachten, die als Antwort auf eine oftmals als sinnentleert empfundene Welt ihre Berechtigung hatte – eine Betrachtungsweise, die sich mehrere Jahrhunderte später im Werk Pirandellos und im absurden Theater spiegeln sollte. Der Umgang mit dem Wahnsinn in der Renaissance war, Michel Foucault zufolge vor allem in Mittel- und Südeuropa spielerischer Natur, was er in Werken wie Erasmus (Desiderius) von Rotterdams *Lob der Torheit*, im Original *Laus stultitiae* (1511), und Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1605 beziehungsweise 1615) bestätigt sieht⁴⁰. Übermäßige „Lese- und Studierwut“ galt dabei als Prädiposition für den Wahnsinn. Erasmus nennt, mit einem durchaus ironischen Unterton, die Tiere als eigentliche Vorbilder für den Menschen: „As therefore among men they are least happy that study wisdom, as being in this twice fools [...] so they on the other side seem as little miserable as is possible who come nearest to beasts and never attempt anything beyond man.“⁴¹

Foucault, dessen einschlägiges Werk im nächsten Kapitel ausführlich besprochen wird, findet noch im 18. Jahrhundert Zeugnisse von Menschen, die diese Ansicht vertreten: „Das Leben in der Studierstube, die abstrakten Spekulationen, jene fortgesetzte Erregung des Geistes ohne körperliche Übung können die furchtbarsten Wirkungen haben.“⁴² Diese Annahme leitet er aus Tissots Ratgeber *Avis aux gens de lettres sur leur santé* (1767) ab, worin ferner zu lesen ist: „Bei den Literaten verhärtet das Gehirn. Oft werden sie unfähig, Ideen zu verbinden“⁴³. Vom Wahnsinn bedroht sieht die damalige Meinung jedoch nicht nur den Autor, der zu viel Zeit in seiner Studierstube mit der Konstruktion von komplizierten Ideen verbringt, sondern auch den Leser dessen Werke:

Viele Autoren lassen eine große Lesermenge entstehen, und eine ununterbrochene Lektüre erzeugt die ganzen nervösen Krankheiten. Vielleicht ist von allen Ursachen, die

³⁹ Porter: Wahnsinn, S. 21.

⁴⁰ Vgl. Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S. 31ff.

⁴¹ Desiderius Erasmus: In Praise of Folly. New York 2003, S. 27. Ein sehr ähnlicher Gedanke begegnet dem Leser in vielen Texten Luigi Pirandellos, wie im zweiten Teil zu sehen sein wird.

⁴² Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S.377.

⁴³ Ebd.

der Gesundheit der Frauen geschadet haben, die Hauptursache die unendliche Vergrößerung der Zahl von Romanen seit hundert Jahren gewesen (...). Ein Mädchen, das mit zehn Jahren liest, statt zu rennen, muß mit zwanzig Jahren eine Frau sein, die an vapeurs leidet, und keine gute Amme [Auslassung des Verfassers].⁴⁴

Wahnsinn bekommt dadurch eine weibliche Komponente. Frauen, die lesen, sind also besonders gefährdet, von ihm befallen zu werden. Auf einer ähnlichen Ursache-Wirkungs-Beziehung beruht Emma Bovarys Leiden in Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856)⁴⁵.

Foucault zufolge verbirgt sich hinter dieser Kritik eine tiefe Beunruhigung, die die Ebene der Fiktion – und damit generell literarische Texte – betrifft:

Äußerlich ist das nur die einfache Kritik von Phantasieromanen, aber dahinter steht die tiefe Unruhe über die Beziehungen zwischen Wirklichkeit und Phantasie im Kunstwerk und vielleicht auch über die undurchsichtigen Beziehungen zwischen phantastischer Erfindung und den Faszinationen des Deliriums.⁴⁶

Mit dem Zeitalter der Klassik setzte ein tiefer Bewusstseinswandel im Umgang mit dem Wahnsinn ein, der ausführlich von Michel Foucault in *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* (1961) rekonstruiert wurde.

Foucault geht darin davon aus, dass der Wahnsinn bis ins 18. Jahrhundert als Teil der menschlichen Existenz akzeptiert wurde. Ziel seiner Analyse ist es, den Ausgangspunkt dieser „Auslagerung“ des Wahnsinns festzumachen, dessen Gründe und Konsequenzen zu analysieren: „Man muss in der Geschichte jenen Punkt Null der Geschichte des Wahnsinns wiederzufinden versuchen, an dem der Wahnsinn noch undifferenzierte Erfahrung, noch nicht durch eine Trennung gespaltene Erfahrung ist.“⁴⁷ Die größte Schwierigkeit besteht jedoch darin, dass diese „[...] Geschichte [...] nur auf dem Hintergrund einer geschichtlichen Abwesenheit inmitten des großen Raums voller Gemurmel möglich [ist], den das Schweigen beobachtet [...].“⁴⁸

Foucault setzt sich also das Unmögliche zum Ziel: Er will die Geschichte dieses Schweigens schreiben, indem er versucht, die Sprache des Wahnsinns einzufangen, die jedoch jahrhundertlang aus „Gestammel“⁴⁹, „unvollkommene[n] Worten ohne feste

⁴⁴ Ebd., 379. Der Autor zitiert einen Beitrag aus der Zeitung *Causes physiques et morales des maux de nerfs*, in: *Gazette salubre*, Nr. 40, 6. Oktober 1768. Der Name des Verfassers wird von Foucault nicht genannt.

⁴⁵ Auch in Luigi Pirandellos Texten begegnen vor allem die Charaktere dem Wahnsinn, die zu viel nachdenken und zu wenig leben, wobei diese Tätigkeiten bei ihm weder mit dem Geschlecht noch mit dem Lesen verknüpft sind.

⁴⁶ Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 59.

⁴⁷ Ebd., S. 7.

⁴⁸ Ebd., S. 11.

⁴⁹ Ebd., S. 8.

Syntax⁵⁰ und schließlich aus Schweigen bestand, was ursprünglich, als die Menschen die Welt noch nicht in Vernunft und Unvernunft unterteilten, einmal anders war:

*An dieser Stelle sind Wahnsinn und Nichtwahnsinn, Vernunft und Nichtvernunft konfus miteinander verwickelt, untrennbar von dem Moment, daß sie noch nicht existieren, und füreinander und in Beziehung zueinander in dem Austausch existierend, der sie trennt.*⁵¹

Das Schweigen sprechen – ein Oxymoron, dessen Auflösung höchstens in der Literatur möglich scheint. Und gerade dort wird Foucault fündig: „Seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts manifestiert sich das Leben der Unvernunft nur noch im Aufblitzen von Werken wie Hölderlins, Nervals, Nietzsches und Artauds [...]“⁵² Mit Hilfe dieser Erkenntnisse plant Foucault, eine Geschichte der Grenzen zu schreiben, die letztendlich die bestehende Geschichte umschreiben würde. Dabei erachtet er die, auf der Geschichte der Vernunft basierende, bis heute gelehrte Geschichte einer Mehrheit nicht als falsch, sondern lediglich als unvollständig. Er sieht sich als Fürsprecher einer Minderheit, der eine längst ausgestorbene Sprache wieder an die Oberfläche zu befördern versucht.

Foucaults Untersuchung setzt gegen Ende des Mittelalters ein, das insofern einen entscheidenden Einschnitt in der Perzeption des Wahnsinns bedeutet, als letzterer die Nachfolge der Lepra antritt, die zwar als gebannt gilt, jedoch die negativen, zu Ausgrenzung führenden Gefühle der Bevölkerung dem Wahnsinn gegenüber als Erbe überlassen hat:

*Die Lepra zieht sich zurück und hinterläßt ohne Bestimmung jene niedrigen Orte und jene Riten, die nicht dazu bestimmt waren, sie zu heilen, sondern sie in einer geheiligten Entfernung zu halten, sie – in einer inversen Exaltation – zu bannen. Ohne Zweifel aber halten sich länger als die Lepra und zwar noch zu einer Zeit, als schon seit Jahren die Leprosorien leer sind, jene Werte und jene Bilder, die sich mit der Gestalt der Leprakranken verbunden haben, jener Sinn des Ausschlusses, die soziale Bedeutung dieser insistenter und zu fürchtenden Gestalt, die man nicht fortschafft, ohne einen Kreis der Verdammnis um sie gezogen zu haben.*⁵³

Die Geschlechtskranken, die unmittelbar auf die Leprakranken folgen und in deren Stätten aufgenommen und geheilt werden, haben in den Augen der Bevölkerung etwas mindestens derart „Sündhaftes“ wie die Wahnsinnigen an sich; beide wurden von Gott für ihr Fehlverhalten durch ihre jeweilige Krankheit bestraft. Foucault zufolge geht man jedoch

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd., S. 536.

⁵³ Ebd., S. 22.

sehr bald schon dazu über, diese moralische Komponente bei den Geschlechtskranken außer Acht zu lassen und Leiden wie die Syphilis ausschließlich als körperliche Krankheiten anzusehen. Dadurch entsteht jedoch eine Art Leerstelle. Man sieht sich nach einer weiteren Randgruppe um, deren Ausgrenzung die Kanalisierung der Ängste der Bevölkerung erlaubt:

Dieses Phänomen ist der Wahnsinn, der erst nach einer fast zwei Jahrhunderte währenden Latenzzeit die Rolle der Lepra als Heimsuchung in den Ängsten der Menschen übernimmt und gleich ihr Reaktionen der Trennung, des Ausschlusses und der Reinigung hervorruft, die sich jedoch ganz klar mit ihr verbinden.⁵⁴

Ausgrenzen kann man den „Irren“ am wirkungsvollsten, indem man ihn komplett „weschafft“. Im Mittelalter beginnt man, ihn auf sogenannte „Narrenschiffe“ zu verfrachten, die ihn gegen ein Entgelt, das dem Kapitän meist vom Bürgermeister gezahlt wird, in der Regel unwiderbringlich fortschaffen⁵⁵.

Mit der Zeit gibt es ‚Foucault zufolge, allerdings zu viele „Irre“, als dass man sie alle auf Schiffen hätte abtransportieren können – zumal das Problem durch die Narrenschiffe nicht gelöst, sondern lediglich verschoben wird, denn meist werden die Fortgeschafften in ihrer neuen Heimat (meist Hafen- oder an Flüsse angebundene Kaufmannsstädte) erneut auffällig⁵⁶.

Im siebzehnten Jahrhundert kommt man deshalb zu der Übereinkunft, dass es einer „nachhaltigeren“ Vorgehensweise bedarf⁵⁷; man beginnt „Irre“ systematisch, oft bis an ihr Lebensende, einzusperren, wofür man spezielle Gebäude errichtet, da die von den Leprösen hinterlassenen Baracken nicht länger ausreichen. Als grundlegendes Ereignis dieses Bewusstseinswandels erachtet Foucault die Errichtung des Pariser Hôpital général im Jahre 1656. Wenngleich ihr Name es impliziert, erfüllt diese Einrichtung keinerlei medizinische Zwecke:

Eines ist von Anfang an klar: das Hôpital général ist keine medizinische Einrichtung. Eher ist es eine halbjuristische Struktur, eine Art administrative Einheit, die neben den bereits konstituierenden Gewalten und neben den Gerichten entscheidet, richtet und exekutiert.⁵⁸

⁵⁴ Ebd., S. 25.

⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 25ff.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Die gechilderten Vorgehen beziehen sich vornehmlich auf Frankreich, wobei Foucault ähnliche Entwicklungen in Deutschland, England und Italien zu beobachten glaubt.

⁵⁸ Ebd., S. 72.

Die Räumlichkeiten gleichen Foucault zufolge Kerkerzellen, was den Wahnsinn mit einem Verbrechen gleichsetzt, das mittels einer Gefängnisstrafe sanktioniert wird:

Es ist nicht verwunderlich, daß die Internierungshäuser wie Gefängnisse sind und daß oft diese beiden Institutionen miteinander verwechselt worden sind, so daß man die Geisteskranken ziemlich gleichgültig in die einen oder die anderen gesperrt hat.⁵⁹

Eingesperrt werden dabei nicht nur geistig Kranke, sondern auch alle anderen, die die Integrität der Gesellschaft gefährden: Arme, Bettler, Landstreicher und Prostituierte. „Von Anfang an war dem Hospital die Aufgabe gestellt, ‚Bettelei und Müßiggang als Quellen jeglicher Unordnung‘ zu verhindern.“⁶⁰

Die Gesellschaft versucht, aus der Ausgrenzung ihrer Randgestalten dennoch einen Nutzen zu ziehen:

[...] außerhalb der Krisenzeiten gewinnt die Internierung einen anderen Sinn. Ihre repressive Funktion wird durch eine neue Nützlichkeit ergänzt. Es geht nicht mehr darum, die Arbeitsscheuen einzusperrern, sondern darum, den Eingesperrten Arbeit zu geben und sie so in den Dienst der allgemeinen Prosperität zu stellen.⁶¹

Foucault führt den Ansatz der durch Arbeit erfolgten Bestrafung auf den religiösen Glauben des Abendlandes zurück: „Seit dem Sündenfall ist die Strafe der Arbeit zum Mittel der Buße und zur Möglichkeit der Erlösung geworden.“⁶² Und dies schließt verschiedene Glaubensrichtungen ein: „Wie bei den Reformierten ist es bei den Katholiken ein konstantes Thema, daß die Erde ihre Früchte nicht von allein hervorbringt.“⁶³ Eingesperrt wird also nicht nur der Wahnsinnige im eigentlichen Sinne, sondern vor allem der, der keiner (gesellschaftlich legitimierten) Aufgabe nachgeht: „Arbeit und Müßiggang haben in der Welt der französischen Klassik eine Trennungslinie gezogen, die den großen Ausschluß der Lepra ersetzt.“⁶⁴ Aus der Annäherung des Wahnsinns an den Müßiggang ergeben sich für Foucault fundamentale Konsequenzen:

Es ist nicht ohne Bedeutung, daß die Wahnsinnigen in die Verfolgung des Müßigganges mit einbezogen werden. Von Anfang an haben sie ihren Platz neben den Armen, guten wie schlechten, und freiwilligen oder unfreiwilligen Arbeitslosen. [...] Bis zur Renaissance war die Sensibilität für den Wahnsinn mit der Gegenwart imaginärer Transzendenzen verbunden. Von der französischen Klassik an – und erstmals – wird

⁵⁹ Ebd., S. 105.

⁶⁰ Ebd., S. 81. Das Zitat im Zitat geht dem Verfasser zufolge auf ein königliches Edikt aus dem Jahre 1656 zurück.

⁶¹ Ebd., S. 85.

⁶² Ebd., S. 89.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 91.

*der Wahnsinn durch eine ethische Verurteilung des Müßigganges und in einer sozialen Immanenz, die durch die Gemeinsamkeit der Arbeit garantiert ist, perzipiert. Diese Gemeinsamkeit der Arbeit erringt eine ethische Kraft der Trennung, die ihr ermöglicht, alle Formen sozialer Nutzlosigkeit wie in eine andere Welt zurückzuwerfen.*⁶⁵

Den Müßiggänger verbindet mit dem Wahnsinnigen die „Überschreitung der bürgerlichen Ordnung“⁶⁶. Beiden werden darüber hinaus weitere Laster nachgesagt, die erst recht ihre Internierung zu rechtfertigen scheinen: Viele von ihnen leben „beiderlei Geschlechts ohne Heirat zusammen, wobei die „Kinder ungetauft sind und sie fast alle nichts von der Religion wissen, die Sakramente mißachten, fortgesetzt allerlei Laster praktizieren“⁶⁷. Letztendlich ist es also die Kirche, die die Grenze zwischen *normal* und *abnormal* zieht, woran Pirandello, zumindest implizit durch Verfahren der Ironisierung, noch Jahrhunderte später in seinen Texten Kritik üben wird.

Wer genau sind nun diese im Hospital eingesperrten „Irren“? Foucault findet in den Internierungsbüchern des Spitals eine Antwort. Sie alle, so verschieden ihre Verhaltensweisen auch sein mögen, werden durch einen Oberbegriff gekennzeichnet: „Tollheit“ oder „Furor“: „Furor ist [...] eine Art undifferenzierte[s] Gebiet der Unordnung – Ordnunglosigkeit im Benehmen und im Herzen, ungeordnete Sitten und ungeordneter Geist –, das ganze dunkle Gebiet eines drohenden Tobens [...]“⁶⁸

Foucault erkennt einer der Hauptgründe für die Internierung der Wahnsinnigen in der von der Gesellschaft empfundenen „Scham gegenüber dem Unmenschlichen, die die Renaissance niemals gekannt hatte“⁶⁹. Dieses in den Wahnsinnigen zum Ausdruck kommende Unmenschliche bezeichnet das „Tier im Menschen“⁷⁰; der Wahnsinn der Internierten gilt als „der niedrigste Punkt der Menschheit, dem Gott in seiner Inkarnation zugestimmt hat“⁷¹. Allerdings kommt im Wahnsinnigen das Tier zum Vorschein, das in jedem Menschen schlummert – es hat „keinen Hinweischarakter für ein Jenseits mehr“⁷², sondern ist „Naturzustand“⁷³.

⁶⁵ Ebd., 91f.

⁶⁶ Ebd., 92.

⁶⁷ Ebd., 92f. Der Verfasser zitiert dabei die Ordnung des Hôpital général, Artikel XII und XIII.

⁶⁸ Ebd., 100.

⁶⁹ Ebd., 137.

⁷⁰ Ebd., 143.

⁷¹ Ebd., 150.

⁷² Ebd., 143.

⁷³ Ebd.

Nicht weniger gravierend als die Herabsetzung des Wahnsinnigen durch den Vergleich mit Tieren sind Foucaults Recherche nach die daraus resultierenden Behandlungsmethoden: „Entfesselte Animalität kann man nur durch Dressur [...] meistern“⁷⁴, was sich unter anderem in Schlägen mit einem Ochsenziemer ausdrückt⁷⁵. Genau hierin, und nicht in der Animalität des Menschen, erkennt Foucault den Wahnsinn:

So ist der Wahnsinn auf die Seite der Wärter gewechselt, und diejenigen, die die Irren wie Tiere einschließen, verfügen jetzt über die ganze animalische Bestialität des Wahnsinns. In ihnen tobt das Tier, und bei den Geisteskranken erscheint dies nur noch als verwirrter Reflex. Ein Geheimnis wird sichtbar: die Bestialität lag nicht im Tier, sondern in seiner Domestizierung, die durch ihre alleinige Strenge jene zu bilden vermochte.⁷⁶

Exkurs: Die Assoziations des Wahns mit einem (Schau)spiel

Foucault merkt an, dass es zum „Sonntagsvergnügen der Bourgeoisie der Rive Gauche“⁷⁷ gehörte, sich die in käfigartigen Behausungen verwahrten und an Ketten gelegten „Irren“ anzusehen, als handle es sich um wilde Tier in einem Zoo⁷⁸. Foucault spricht diesbezüglich von einem „Schauspiel“⁷⁹ – eine Konnotation, die dem Leser in mannigfaltigen Variationen in Pirandellos Texten wiederbegegnet wird.

Auch Porter stößt im Rahmen seiner Recherchen auf ähnliche Praktiken im englischen Bedlam-Spital:

Das Zurschaustellen des »Anderen« in einer Art Monstrositätenschau oder Menschenzoo verführte zu einem schamlosen Voyeurismus, der in zahllosen Karikaturen aufs Korn genommen wurde. So besonders in der Schlussszene von Hogarths „The Rake’s Progress“ („Lebenslauf eines Wüstlings“), in der herausgeputzte Damen (oder sind es Kurtisanen?) vor der Zelle des verrückten Monarchen verweilen: Wer war hier wirklich verrückt?⁸⁰

Diese menschenverachtende Praktik führt zwangsläufig zu der Frage, wer hier nun eigentlich verrückt ist: Das betrachtete Objekt oder das betrachtende Subjekt? Die Antwort darauf gibt immer die Mehrheit, wie es die Aussage des Dramatikers Nathaniel Lee, der

⁷⁴ Ebd., S. 145.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd., S. 498.

⁷⁷ Ebd., S. 138.

⁷⁸ Vgl. Ebd.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Porter: Wahnsinn, S. 71.

selbst ins Bedlam-Spital eingewiesen wurde, unterstreicht: „Sie nannten mich verrückt, und ich nannte sie verrückt, und verdammt noch mal, sie haben mich überstimmt.“⁸¹

Erneut fällt die Nähe von Wahnsinn und (Schau)spiel auf, wenngleich die Irren bei den erwähnten Vorkommnissen zu unfreiwilligen Darstellern verdammt wurden. Das Wortfeld *Spielen* ist mit dem Wahnsinn in vielerlei Hinsicht verbunden. Wahnsinn kann, wie bereits erwähnt, gespielt sein – als Schutzmechanismus oder um andere und ihre vermeintliche Klarsicht aufs Korn zu nehmen. In der Literatur begegnet uns dieses Phänomen in William Shakespeares Tragödie *Hamlet* (1602) und in Pirandellos Tragikomödie *Enrico IV* (1921), wobei auf letztere im zweiten Teil ausführlich eingegangen wird.

Oftmals beschreiben sich jedoch auch wahrhaftig an Schizophrenie Erkrankte als „Schauspieler“. Da sie meist nicht in der Lage sind, ihre „eigentliche“ Persönlichkeit zum Vorschein zu bringen (wobei noch zu klären sein wird, ob das Konzept einer einheitlichen Persönlichkeit überhaupt Bestand haben kann), da sie entweder Angst haben, dass andere sich dieser bemächtigen, oder da ihre Persönlichkeit bereits in derart viele Teile zersplittert ist, dass man von keiner Kontinuität mehr sprechen kann, entwerfen sie ‚false self-systems‘⁸²: Sie spielen Rollen, oft viele verschiedene nebeneinander, die ihnen zumindest eine minimale, wenn auch inauthentische, Interaktion mit ihrer Umwelt erlauben. Karl Jaspers weist auf dieses Phänomen in seiner *Psychopathologie* mehrfach hin. Im folgenden Zitat erläutert er dies am Beispiel einer Patientin, die an einer besonders schweren Psychose litt:

Die Labilität des Persönlichkeitsbewußtseins wird am mannigfaltigsten in akuten, erlebnisreichen Psychosen empfunden. Eine Selbstschilderung, die ein Bewusstsein dieser Labilität auch während des Erlebens zeigt, macht dies Phänomen, das die Kranken selbst manchmal als Spiel in Rollen bezeichnen, deutlich: ‚Angrenzend an die eigentliche Wahnidee und doch bestimmt davon zu unterscheiden, mochte im ganzen Verlauf meiner Krankheit jener häufig vorkommende Zustand sein, wo ich, halb von einer Art Inspiration getrieben, halb wissend und wollend, mir eine Rolle schuf, die ich spielend und deklamierend durchführte, in die ich mich einlebte, und der gemäß ich handelte, ohne mich geradezu für identisch mit der dargestellten Person zu halten.‘ Die Kranke spielte ‚gleichsam die Personifikation der Meereswelle‘, ‚das Treiben eines feurigen jungen Pferdes‘, ‚eine junge Schwester der Sulamith im hohen Liede‘, oder die Tochter Alfred Eschers, ‚eine junge Französin‘, oder Landwirtschaft, wobei der Zellenhof das Gut war [...].⁸³

⁸¹ Ebd., S. 89.

⁸² Vgl. Ronald David Laing: *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*. Middlesex, Baltimore und Ringwood 1973, S. 73.

⁸³ Karl Jaspers: *Allgemeine Psychopathologie*. Berlin, Heidelberg und New York 1965, S. 107.

Schizophrene gehen oftmals davon aus, dass andere Menschen, genau wie sie selbst, auch nur schauspielern. Jaspers zitiert seinen Kollegen Schmidt, der von einer Patientin berichtet, die ihre Umwelt als reines Marionettentheater erlebt (was erneut frappierende Ähnlichkeiten mit Pirandellos Motiven erkennen lässt): „Es war wie auf einer Bühne, und Marionetten sind keine Menschen. Ich dachte es wären nur Hauthülsen.“⁸⁴

Ein grundlegender Wandel im Umgang mit den Geisteskranken setzt Foucault zufolge mit dem Aufkommen von Reformbewegungen ein. Ärzte und Bevölkerung sind gleichermaßen schockiert über die unmenschlichen Bedingungen, in denen vom Wahnsinn Befallene ihr Dasein fristen. Man beginnt, Kommissionen einzurichten, die die Rechtmäßigkeit der Internierung prüfen sollen. Gleichzeitig errichtet man die ersten psychiatrischen Anstalten, die die Wahnsinnigen nun endlich von den Müßiggängern und Kriminellen trennen⁸⁵. Die Wahnsinnigen werden also ein wiederholtes Mal entfernt – wenn sich auch diesmal ihr Schicksal dadurch auf den ersten Blick bessert:

*Der Wahnsinn ist also in eine Art Einsamkeit zurückversetzt worden, nicht in eine lärmende und in gewisser Weise ruhmreiche, die er bis zur Renaissance hat kennen können, sondern in eine andere, in eine eigenartig schweigsame. Diese Einsamkeit löst ihn nach und nach aus der konfusen Gemeinschaft der Internierungshäuser und kreist ihn wie mit einer neutralen und leeren Zone ein.*⁸⁶

Leer mag der ihm zugewiesene Raum bleiben – *neutral* jedoch nicht. Foucault wirft den vermeintlichen Reformpsychiatern Philippe Pinel und William Tuke vor, den Wahnsinn als Krankheit propagiert und den vermeintlich Kranken dadurch erneut stigmatisiert und zum Außenseiter gemacht zu haben⁸⁷. Vor allem kritisiert Foucault die genannten Psychiater dafür, bei den Wahnsinnigen durch das Schaffen eines Krankheitsbewusstseins „die Entfremdung nach innen verlegt, sie in die Internierung versetzt und als Distanz des Irren zu sich selbst abgegrenzt“ zu haben, was den Wahnsinn darüber hinaus als „Mythos“ konstituiert habe⁸⁸. Vor allem Tuke, dessen, auf den Grundsätzen der Quäker beruhende, Reformbestrebungen sich in der Gründung sogenannter *retreats* äußerten, in denen die Kranken durch Arbeit und Gebete zurück zur Natur und schließlich zu sich selbst finden sollten, bediente sich Foucault zufolge der bereits verwirrten Seele zu religiös motivierten Zwecken, indem er dem Kranken ein übertriebenes Schuldbewusstsein aufflud: „Die Angst

⁸⁴ Karl Jaspers: Psychopathologie, S. 85.

⁸⁵ Vgl. Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S. 406ff.

⁸⁶ Ebd., S. 435.

⁸⁷ Ebd. S. 410ff.

⁸⁸ Ebd., S. 502.

herrscht nicht mehr jenseits der Pforten des Gefängnisses, sondern wütet jetzt hinter den Siegeln des Bewusstseins.“⁸⁹ Die sich durch die Bestrebungen Tukes und seiner Kollegen langsam konstituierende Wissenschaft der Psychiatrie setzt jedoch, so Foucaults abschließendes Urteil, nur eine Jahrhunderte alte Tradition der Abgrenzung fort, weshalb es ihr auch bislang nur gelungen sei zu diagnostizieren, nicht jedoch die Ursachen zu verstehen, geschweige denn zu heilen:

*Die Wissenschaft der Geisteskrankheiten wird stets [...] nur zur Beobachtung und zur Klassifikation gehören. Sie wird kein Dialog sein und es erst von dem Tag an sein können, an dem die Psychoanalyse jenes Phänomen des Blickes [...] entzaubert haben und dessen schweigender Magie die Kräfte der Sprache entgegengestellt haben wird.*⁹⁰

Der Blick des Analytikers ist Foucaults Einschätzung nach immerzu ein wertender, der aus der Höhe auf seinen Analysanden herabzublicken pflegt, wobei er vorgibt, ihn zu verstehen, was jedoch so lange eine Fehlannahme sein wird, bis der Wahnsinnige das ihm auferlegte Schweigen nicht bricht und endlich zu sprechen beginnt. Foucault wird immer wieder vorgeworfen, seinem Anspruch, selbst die Sprache des Wahnsinns sichtbar zu machen, nicht gerecht geworden zu sein⁹¹. Meiner Meinung nach muss man ihn jedoch eher dafür kritisieren, ein derart wahnwitziges Unterfangen je für möglich gehalten zu haben. Denn wie soll es möglich sein, eine Jahrhunderte zum Schweigen gezwungene Sprache zu entschlüsseln, wenn bereits die Verständigung in einer allen bekannten Sprache kläglich scheitert (wie wir es in Pirandellos Texten sehen werden)? Und, sogar angenommen, die Sprache des Wahnsinns ließe sich dechiffrieren oder würde gar von den Wahnsinnigen selbst kommuniziert: „[Es] gibt keine Garantie, daß wir sie verstünden.“⁹²

Geisteskrankheit in der Literatur als Ausdruck des Gespaltenseins unserer Gesellschaft?

Auch der in den USA lehrende Komparatist John Vernon hat sich ausführlich mit dem Wahnsinn als gesellschaftlichem Phänomen beschäftigt. Er untersucht diesbezüglich allerdings keine historischen, sondern ausschließlich literarische Texte, einschließlich der

⁸⁹ Ebd., 506.

⁹⁰ Ebd., 510.

⁹¹ Sandra Heinrici spricht diesbezüglich von *parler la folie* im Vergleich zu *parler sur la folie*. Vgl. Heinrici: Maskenwahnsinn, S. 20.

⁹² Glage und Rublack: Wahn, S. 7.

Bibel, die er als einen solchen betrachtet. Seine Erkenntnisse gleichen in vielen Aspekten denen Foucaults, wobei sie letztere in mancherlei Hinsicht sogar an Brisanz übertreffen. Vernon betrachtet den Wahnsinn als Ausdruck einer in jedem Menschen beheimateten Unvernunft, die erst als minderwertig, krank und daher zu heilen gilt, seit der im Abendland beheimatete Mensch begonnen hat, in Gegensatzpaaren zu denken, was Vernon als „schizophren“ bezeichnet⁹³. Wie Foucault will er diesen „Punkt null“ finden, wofür er bis an den Anfang der christlichen Zivilisation reist. Denn Vernon vertritt die Überzeugung, die Entstehung dieses zweigeteilten Denkens wurzle bereits im biblischen Entstehungsmythos. Er weist darauf hin, dass viele Kulturen den „Adam des Ursprungs“ als androgynes und demnach „komplettes“ Wesen betrachten, dessen Ganzheit verloren ging, als er in Mann und Frau geteilt wurde:

*This sense of the unity of the body in the Garden has found expression in the assertion that Adam was androgynous. One rabbinical commentary asserts that Adam ‘was a man on his right side, a woman on his left; but God split him into two halves.’ Thus some traditions have seen a “First Fall” in the creation of Eve out of Adam. [...] The separation of Adam and Eve is a fall into the objective body, the body deprived of its unity.*⁹⁴

Vernon argumentiert weiter, dass bereits Gott, der diese Teilung herbeigeführt hat, schizophren gewesen sei:

*God was the first schizophrenic. In India every god has a “terrible form” as well as a benevolent one. The Bulgarians say that Satan arose from God’s shadow and convinced God to divide the world between the two of them. The Finns say that God asked his reflection in the water how to make the world. Reflections and shadows are schizophrenic images; when they step out of their relation of dependence and seize their own autonomy, a split occurs (in Greek, schizein means “to split”).*⁹⁵

Einen ähnlichen Dualismus sieht Vernon in der von der westlichen Welt vorgenommenen Trennung von Realem und Fantastischem und von Irrationalität und Rationalität. Er gesteht ein, dass auch orientalistische (sowie primitive) Kulturen in Oppositionen denken, jedoch liegt der entscheidende Unterschied seiner Ansicht nach darin, dass Gegensätze in letzteren in einem dynamischen Gleichgewicht stehen, wohingegen sie im Westen starr und exklusiv sind:

⁹³ Vgl. John Vernon: *The Garden and the Map. Schizophrenia in Twentieth-Century Literature and Culture*. Urbana, Chicago und London 1973, S. xi ff.

⁹⁴ Ebd., S. 8.

⁹⁵ Ebd., S. 3.

*All cultures exhibit organizations of wholeness and splitting, but these organizations are usually fluid; the whole participates in its parts, and vice versa. Where the structure of splitting in such cultures is specifically a splitting in two (as in the Chinese Yin and Yang), the opposites that result are dynamically opposed, in the sense that each participates in the tension of the other, each sustains the other.*⁹⁶

Eine Gesellschaft, die in solch engen, unflexiblen Kategorien denkt, muss Vernons Argumentation nach selbst zumindest Tendenzen der Schizophrenie in sich tragen:

*A culture that makes such an absolute dichotomy in its experience of the world—approving a major chunk of it, disapproving and consequently repressing another chunk of it—is itself mad. This is the defining characteristic of Western culture: it is schizophrenic, in that it chooses to fragment its experience and seal certain areas off from each other. It drains the fantastic, the mad, and the subjective out of their unity with the self and the world, out of the condition by which they are not even differentiated yet, and locks them in a common inaccessible space.*⁹⁷

Glaut man Vernon, so wird die Realität erst durch solche Denkweisen *irreal*:

*[...] the absolute separation of reality and unreality, and of sanity and insanity, makes reality something unreal and makes the structures of classical Western thought that instituted that separation insane—that is, schizophrenic.*⁹⁸

Genau dieser Ausschluss schafft Vernon zufolge Möglichkeiten für die Literatur. Er sieht im Zeitgeist des zwanzigsten Jahrhunderts eine Rückkehr zu jener Ganzheit, die den Menschen, ja die Welt, auszeichnete, bevor es zu dem besagten tiefen Riss kam:

*The cultural shift that twentieth-century consciousness is undergoing is thus a shift from the map to the garden, from the separation of opposites and the fragmentation of experience to the unity of opposites and the wholeness of experience. This shift is a kind of progression, but it is also, in a sense, a regression, since [...] the garden is the structure of primitive cultures as well. The garden is also the structure of primary experience, of the world of the child; it is the structure of our perceptions when those perceptions are freed from cultural repression.*⁹⁹

Der Garten stellt für Vernon eine ganzheitliche Erfahrung dar. In ihm verschmilzt der Mensch mit seiner Umgebung; das heißt eine Symbiose ist gar nicht nötig, da Mensch und Umwelt noch eins sind. Denn zu Beginn der Menschheit existiert Vernon zufolge noch gar keine Trennung zwischen dem *Selbst* und dem *Fremden* – die Umwelt stellt lediglich eine Verlängerung des eigenen Körpers dar. Geschlechtsakt, Fortpflanzung¹⁰⁰ und

⁹⁶ Ebd., S. 4.

⁹⁷ Ebd., S. x f.

⁹⁸ Ebd., S. 4.

⁹⁹ Ebd., S. xii.

¹⁰⁰ Im Urgarten fühlte sich der Mensch der Erde, seiner Mutter im allegorischen Sinne (daher auch „Mutter Erde“) stark verbunden. Vernon zitiert einen Kollegen, der bei primitiven Kulturen den Glauben beobachtet hat,

Nahrungsaufnahme sind noch keine voneinander getrennten Vorgänge, sondern Ausdruck einer Harmonie zwischen dem Menschen und seiner Umgebung. Vernon zeigt auf, wie der Vorgang des Essens plötzlich zu einem gewollten, nicht mehr natürlichen Akt wird, der Adam und Eva zu Konsumenten degradiert:

*The separation of Adam and Eve is a fall into the objective body, the body deprived of its unity. Before the Fall, eating is a magic act that doesn't require a digestive cycle. But with the Fall, objects outside the body become objects of desire and consumption; and the body too becomes an object.*¹⁰¹

Die Ursache für den Sündenfall betrachtet Vernon in diesem veränderten Prozess der Nahrungsaufnahme. Vernon erkennt den Sündenfall nicht im bloßen Verzehr der verbotenen Frucht – Adams und Evas Vergehen habe vielmehr darin bestanden, sich zu einer Art Kaufabwicklung hinreißen gelassen zu haben.

*[...] it was the carrying of eating into the body that constitutes what we normally consider the Fall. The Fall consists not in what was eaten but in the act of eating: "The apple was the first commodity, in the sense that it embodied the pure act of being a commodity, of existing to be wanted; and Satan was the first salesman. The apple was the first object divested of human significance, the first object pushed into the furthest extreme of its definition, as something separate, objective. It could thus be approached only by the furthest extreme of human gestures toward the world: ownership and consumption. [...] Adam and Eve become the first consumers, and their bodies become objects."*¹⁰²

Das Gegenstück zum Garten sieht Vernon in der (Land)karte, auf der alles seinen genauen Platz hat. Zu jedem Symbol auf der Karte gehört genau eine Bedeutung:

*Outside of the Garden, significance is always referential; it stands behind or beside an object, externally attached to it. Significance and meaning assume a map function; they are assigned in one-to-one correspondences, just as a map creates a one-to-one correspondence between visual symbols and an actual landscape.*¹⁰³

Die Karte repräsentiert Vernons Ansicht nach den Ausdruck unseres auf Dichotomien beruhenden Denkens. Ein Symbol hat lediglich eine Bedeutung. So symbolisiert ein Baum beispielsweise einen Park, aber niemals zur gleichen Zeit ein Krankenhaus, genau wie Tag nicht Nacht sein kann. Vernon beobachtet nun aber in der Literatur des 20. Jahrhunderts

dass der Samen den Mutterleib nicht etwas durch das Geschlechtsorgan des Mannes, sondern direkt durch die Natur betrete: „[...] as Eliade points out, primitive peoples usually believe the fetus or seed enters a woman's womb from wells, trees, crocodiles, swans, caves, etc.“ Vgl. Vernon: *The Garden and the Map*, S. 9f.

¹⁰¹ Ebd., S. 9.

¹⁰² Ebd., S. 8.

¹⁰³ Ebd., S. 6.

eine Sehnsucht, zu jenen ganzheitlichen Urstrukturen unserer Zivilisation zurückzukehren. Dieser Wunsch drückt sich für ihn im Aufblühen des surrealistischen und fantastischen Genres aus.¹⁰⁴ Denn letztendlich ist die bis dato vorherrschende Dominanz des Realismus nur eine Art, die Welt zu begreifen. Wenn nun der fantastische oder gar „verrückte“ Blick auf die Welt genauso „pathologisch“ ist wie vermeintlich realistische Anschauungsweisen – die Vernon zufolge gerade durch die Abwertung von allem anderen als mindestens ebenso pathologisch einzustufen sind – warum dann nicht gleich eine Rückkehr zu jenem geheimnisvollen, scheinbar „unerreichbaren“ Ort¹⁰⁵ wagen, der keine Erfahrung ausschließt, jedes Erleben, ob „krank“ oder „gesund“ zulässt, ja sogar willkommen heißt? Eine solche Reise ermöglicht die Literatur.

Grundstrukturen des in der Literatur porträtierten Wahnsinns

In diesem Kapitel soll versucht werden, Gemeinsamkeiten der vielen Darstellungen von Wahnsinn in der Literatur zu ermitteln.

In der Literatur porträierter Wahnsinn ereilt die Betroffenen entweder als, je nach Epoche, von Gott oder vom Teufel gesandte Strafe oder als unerklärliches Schicksal. In modernen Texten wird der Wahnsinn oftmals als Krankheit dargestellt.

Wahnsinn kann jedoch auch als Reaktion auf die Umwelt verstanden werden, die in manchen Fällen sogar bewusst erfolgt. Der dargestellte Wahnsinn ist dann folglich kein „authentischer“, sondern nur ein „gespielter“, wie der Leser ihn in Texten von William Shakespeare und Luigi Pirandello antrifft.

Umgekehrt begegnen wir aber auch Autoren, die vielmehr die Welt als eine wahnsinnige darstellen. Das Motiv der *Welt als Irrenhaus* wurde häufig im absurden Theater genutzt. Dahinter steckt die Überlegung, dass verrückt werden muss, wer das sinnlose Unterfangen wagt, der sinnenleerten Welt einen Sinn abzugewinnen¹⁰⁶.

Der Ausgang des Wahnsinns kann positiv oder negativ sein: Wahnsinn kann als Heilprozess dargestellt werden, an dessen Ende (Selbst)erkenntnis, wenn nicht sogar eine symbolische Wiedergeburt oder aber die Begegnung mit Gott stehen; er kann aber auch in kompletter Isolation und im Tod enden. Letzterer kann (bei großem Leidensdruck) selbst

¹⁰⁴ Vgl. Ebd., S. *xiii* f.

¹⁰⁵ Vernon bezeichnet mit „common inaccessible space“ den abstrakten Ort, an dem alles von der Vernunftsgesellschaft Ausgegrenzte seinen Platz hat: „the fantastic, the mad, and the subjective“. Vgl. Vernon: *The Garden and the Map*, S. *xi*.

¹⁰⁶ Vgl. Horst S. und Ingrid Daemmrich: Absurd. In: Dies. (Hrsg.): *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen 1987, S. 14ff.

gewählt oder aber von der Gesellschaft auferlegt sein, wenn die mit dem Wahnsinnigen einhergehende Gefahr für seine Umwelt zu groß erscheint.

Nun stellt sich jedoch die Frage, warum der Wahnsinn, unabhängig von Zeit und Ort, ein so häufiges Motiv in der Literatur ist. Was genau fasziniert die Menschen so sehr an ihm, dass sie ihm, auf Autorensseite, immer wieder ein literarisches Denkmal setzen und, auf Leserseite, nicht müde werden, Texte über Wahnsinnige, gelegentlich auch *von* Wahnsinnigen¹⁰⁷, zu lesen? Lillian Feder findet eine Antwort auf diese Frage. Ihr zufolge kommen in verrückten Charakteren Eigenschaften zum Vorschein, die allen Menschen innewohnen, jedoch (aus Angst vor gesellschaftlichen Sanktionen) meist gut getarnt sind. Beim „Verrückten“ jedoch fällt diese Tarnung weg – er kann oder will nicht länger eine Maske tragen. Somit hält er dem Leser einen Spiegel vor. Dies kann beängstigend, aber auch erhellend und faszinierend auf den Leser wirken:

*[...] madness, comprising its strangest manifestations, is also familiar, a fascinating and repellent exposure of the structures of dream and fantasy, of irrational fears and bizarre desires ordinarily hidden from the world and the conscious self.*¹⁰⁸

Ferner ermöglicht das Porträt eines Geisteskranken Lillian Feder zufolge, Rückschlüsse auf die Gesellschaft zu ziehen, die diesen als krank ausweist:

*The madman, like other people, does not exist alone. He both reflects and influences those involved with him. He embodies and symbolically transforms the values and aspirations of his family, his tribe, and his society, even if he renounces them, as well as their delusions, cruelty, and violence, even in his inner fight.*¹⁰⁹

Schließlich wagt nur der „Verrückte“ Fragen zu stellen, die die gesamte Menschheit betreffen, jedoch derart markerschütternd und schwierig, wenn nicht sogar unmöglich, zu beantworten sind, dass der „Gesunde“ vor ihnen zurückweicht:

In a recent medical study of insanity, the schizophrenic is described as ‘trying to come to grips with a threatened loss to his total being’ and thus ‘grappling with some of the most fundamental questions that man can ask. Who am I? Why do I exist? What is the

¹⁰⁷ An dieser Stelle muss auf eine weitere Kategorie hingewiesen werden, die der literarischen Selbstzeugnisse von Geisteskranken. Unterscheiden muss man hierbei zwischen literarischen Zeugnissen von Autoren, die an psychischen Erkrankungen litten, wie etwa Dino Buzzati, Alda Maraini, Friedrich Nietzsche, Sylvia Plath etc., und Patienten, die eigentlich keine Schriftsteller waren, während oder nach ihrer Klinikaufenthalte jedoch ihre Erfahrungen in literarischer Form zu Papier gebracht haben. Da die Autorensseite für diese Arbeit jedoch nicht primär von Interesse ist, kann diese Kategorie an dieser Stelle nicht weiter ausgebaut werden, zumal ich es für generell bedenklich halte, Texte im Hinblick auf ihren Verfasser zu untersuchen.

¹⁰⁸ Feder: *Madness*, S. 4.

¹⁰⁹ Ebd., S. 5.

*meaning of my life? Of any life? What is the ultimate reality? Who is God? Am I God?*¹¹⁰

Kommt vielleicht gerade dann der Wahnsinn ins Spiel, wenn der vermeintlich gesunde Menschenverstand keine Antworten mehr weiß? Hier ergeben sich Parallelen zur antiken Interpretation des Wahnsinns als Weg zur Erleuchtung.

Lillian Feder stellt die These auf, dass gerade die Fiktion dafür prädestiniert sei, eine Vermittlerfunktion zwischen den an einer Geisteskrankheit leidenden und „gesunden“ Menschen zu übernehmen. Sie glaubt, dass sich die Werkzeuge der Fiktion wie Metaphern, Symbole etc. hervorragend dazu eignen, die scheinbar nicht zu entschlüsselnden Botschaften Geistesgestörter in eine für die Allgemeinheit verständliche Sprache zu übersetzen:

*Since the literary artist employs structures—myth, metaphor, symbol—which continually mediate between unconscious and conscious processes, he is often a gifted explorer of what have been called the ‘unlabeled metaphors’ of the schizophrenic, an interpreter of the madman’s apparently indecipherable ‘messages’.*¹¹¹

Feders Definition von Wahnsinn betont die Dominanz unbewusster über bewusste Denk- und Verhaltensweisen:

*[...] I define madness as a state in which unconscious processes predominate over conscious ones to the extent that they control them and determine perceptions of and responses to experience that, judged by prevailing standards of logical thought and relevant emotion, are confused and inappropriate.*¹¹²

Folglich sieht sie die Aufgabe der Literatur darin, jene unbewussten, kryptisch anmutenden Botschaften ans Licht zu befördern, was dem „gesunden“ Individuum wiederum Erkenntnisse über seine eigene seelische Beschaffenheit ermöglichen könnte:

*Schizophrenics’ ‘conspicuous or exaggerated errors and distortions regarding the nature and typing of their own messages (internal and external), and of the messages which they receive from others,’ may be transformed in imaginative literature into revelations concerning the nature and processes of hidden layers of psychic reality.*¹¹³

¹¹⁰ Ebd., S. 27.

¹¹¹ Ebd., S. 7.

¹¹² Ebd., S. 5.

¹¹³ Ebd., S. 7.

Das Vorherrschen unbewusster, also unreflektierter Bewusstseinsinhalte und deren Ausdruck in einem scheinbar unzivilisierten Verhalten erklärt, warum Verrückte in der Literatur oft als wilde, durch ihre animalischen Verhaltensweisen auffallende Menschen dargestellt werden. Richard Bernheimer, den Feder zitiert, sieht hierin den Wunsch des Menschen, in seine eigenen, normalerweise gut verdeckten Abgründe zu blicken:

*The notion of the wild man must respond and be due to a persistent psychological urge. We may define this urge as the need to give external expression and symbolically valid form to the impulses of reckless physical self-assertion which are hidden in all of us, but which are normally kept under control.*¹¹⁴

2.4 Ist Wahnsinn messbar? Wie die Medizin ihn definiert und zu erklären versucht

*Mental illness is nothing but a myth.*¹¹⁵

Wir dürfen nicht hoffen, die Sache mit einer Definition schnell zu erledigen. Der Wahn ist ein Urphänomen. (Karl Jaspers, Psychiater und Philosoph)

Wahnsinn ist für Psychiater ausgestorben. Zumindest auf lexikalischer Ebene: In der heutigen psychiatrischen Wissenschaft ist Wahnsinn kein zulässiger Begriff mehr, wohingegen „Wahn“ durchaus noch gebraucht wird, um mit Halluzinationen und / oder Delirien einhergehende Symptome zu bezeichnen, die verschiedenste Ursachen haben können. „Wahnsinn“ wurde in den Naturwissenschaften durch „Psychose“ ersetzt:

*[...] the concept of insanity [...] is equivalent to the contemporary term „psychosis.“ It does not include individuals who have only mental retardation or individuals with „nervous disorders,“ which in modern times have been called neuroses and personality disorders. [...] The current definition of insanity, therefore, includes all individuals who are presently categorized as having various forms of psychosis. This includes the various subtypes of schizophrenia, schizoaffective disorder, manic-depressive illness (bipolar disorder), delusional disorder, and major depressive disorder with psychotic features.*¹¹⁶

Psychose ist folglich der medizinische Ausdruck für Wahnsinn und besteht aus zwei Hauptkomponenten: dem schizophrenen Spektrum und den bipolaren Störungen. Kliniker sprechen von „Spektrum“, da die Schizophrenie in vielen verschiedenen Ausprägungen

¹¹⁴ Ebd., S. 3.

¹¹⁵ Thomas Szasz: *The Myth of Mental Illness*. New York 1974, S. ix.

¹¹⁶ Fuller E. Torrey und Judy Miller: *The Invisible Plague. The Rise of Mental Illness from 1750 to the Present*. New Brunswick und London 2007, S. 335f.

auftritt, wobei nicht einmal gesichert ist, ob es sich dabei nur um verschiedene Krankheitsbilder der gleichen Störung oder um unterschiedliche Krankheiten mit unterschiedlichen Ursachen und Verläufen handelt¹¹⁷. Genauso unklar ist auch, ob Schizophrenie und bipolare Störungen tatsächlich als zwei verschiedene Syndrome zu beurteilen sind oder eventuell, trotz unterschiedlicher Symptome, zusammen gehören und lediglich zwei Pole derselben Krankheit darstellen.

Genau diese Unklarheiten, die auch im 21. Jahrhundert noch nicht beseitigt werden konnten, lassen vermuten, dass sich unter der oft als unumstößlich betrachteten Fassade von psychiatrischen (oder überhaupt) Diagnosen ein doppelter Boden auftut. Die in den sechziger Jahren praktizierenden englischen Psychiater Richard Hunter und Ida Macalphine zeigten sich entsetzt gegenüber der in der Psychiatrie herrschenden Ungenauigkeit und Unklarheit:

Es gibt noch nicht einmal eine objektive Methode zur Beschreibung oder Erklärung klinischer Befunde, die ohne subjektive Interpretation auskommt, und auch keine exakte und einheitliche Terminologie, die jedem präzise dasselbe vermittelt. Als Konsequenz daraus ergibt sich eine erhebliche Divergenz der Diagnose bzw. der Diagnosen, ein stetiger Zustrom neuer Begriffe und sich fortwährend verschiebender Fachausdrücke sowie ein Überfluß an Hypothesen, die gern als Tatsachen dargestellt werden. Die Ätiologie bleibt Spekulation, die Pathogenese weitgehend unklar, Klassifikationen sind vorwiegend symptomatisch und demzufolge beliebig und gelten oft nur für kurze Dauer; körperliche Behandlungen sind empirisch und der Mode ihrer Zeit unterworfen, Psychotherapien noch unausgegoren und doktrinär.¹¹⁸

Thomas Szasz, ein amerikanischer Psychiater, der in den sechziger Jahren zur Spitze der Anti-Psychiatriebewegung gehörte (wie in Italien Franco Basaglia), ist in seinen Äußerungen noch radikaler:

Psychiatrie wird üblicherweise als Spezialfach der Medizin definiert, das sich mit der Diagnose und Behandlung von Geisteskrankheiten befasst. Ich behaupte, daß diese immer noch weitgehend akzeptierte Definition die Psychiatrie in die Kategorie der Pseudowissenschaften verweist, auf einer Stufe mit Alchemie und Astrologie.¹¹⁹

¹¹⁷ Vgl. Ebd., S. 338.

¹¹⁸ Porter: Wahnsinn, S. 9.

¹¹⁹ Porter: Wahnsinn, S. 7.

Deshalb degradiert Thomas Szasz den Begriff „Geisteskrankheit“ zum „Mythos“¹²⁰ und zur „Metapher“¹²¹. Beide sind dem literaturwissenschaftlichen Jargon entlehnt. Szasz behauptet also implizit, dass literaturwissenschaftliche Bezeichnungen eher dazu befähigt sind, Symptome des Wahnsinns zu bezeichnen, als es medizinische Termini vermögen. Natürlich geht es hierbei nicht nur um einen „Krieg der Wörter“. Ganz im Gegenteil – die Begriffe stellen nur die Spitze des Eisbergs dar. Darunter verbirgt sich eine massive Kritik an einer Wissenschaft, der Szasz jeglichen Wissenschaftscharakter abspricht, obwohl er ihr selbst angehört. Er verachtet sie als „Pseudowissenschaft“, die mit der Magie auf derselben Stufe stehe. Damit hört seine Kritik noch lange nicht auf: Der Psychiatrie wirft er unlautere Motive vor: “I hold that psychiatric interventions are directed at moral, not medical, problems.”¹²² Daraus folgert er, “[that] psychiatry is not a medical, but a moral and political, enterprise”¹²³. Diese Aussage weist große Ähnlichkeit mit der Hauptthese Foucaults auf. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass auch Szasz einen geschichtswissenschaftlichen Ansatz für sinnvoll hält, um „Geisteskrankheit“ zu untersuchen. Dennoch hält er diesen Terminus in der heutigen Zeit für unangemessen, ja schlichtweg falsch, weshalb die gesamte auf ihm errichtete Wissenschaft Szasz zufolge ebenso auf Fehlannahmen beruhen muss:

*It seemed to me that although the notion of mental illness made good historical sense—stemming as it does from the historical identity of medicine and psychiatry—it made no rational sense. Although mental illness might have been a useful concept in the nineteenth century, today it is scientifically worthless and socially harmful.*¹²⁴

Wie „krank“ diese Wissenschaft, ihre Terminologie und die Vorstellung sei, dass ein Arzt „Geisteskrankheiten“ heilen könne, zeigt folgendes Beispiel, das er bemüht, um seine These der „metaphorischen Krankheit“ zu stützen:

*[...] I maintain that mental illness is a metaphorical disease: that bodily illness stands in the relation to mental illness as a defective television set stands to a bad television program. Of course, the word ‘sick’ is often used metaphorically. We call jokes ‘sick’, economies ‘sick’, sometimes even the whole world ‘sick’; but only when we call minds ‘sick’ do we systematically mistake and strategically misinterpret metaphor for fact—and send for the doctor to ‘cure’ the ‘illness’. It is as if a television viewer were to send for a television repairman because he dislikes the program he sees on the screen.*¹²⁵

¹²⁰ Szasz: *The Myth*, S. xii.

¹²¹ Ebd., S. ix.

¹²² Ebd., S. xi.

¹²³ Ebd., S. xii.

¹²⁴ Ebd., S. xiii.

¹²⁵ Ebd., S. x f.

Szasz Thesen mögen radikal und womöglich nicht komplett haltbar sein. Er äußerte sie erstmals in den Sechzigern. Gewiss hat die Psychiatrie in den letzten fünfzig Jahren erhebliche Fortschritte gemacht. Dennoch hält Szasz bis heute an seinen Thesen fest. Und auch der englische Medizinhistoriker Porter behauptet, dass auch die heutige Psychiatrie noch sehr weit von unanfechtbaren Aussagen entfernt sei. Einen Beweis für die seiner Meinung nach immer noch herrschende Ratlosigkeit sieht er in den permanenten Änderungen des Diagnosekataloges der American Psychiatric Association „DSM“¹²⁶ gespiegelt:

*Jede Behauptung, die Wissenschaft der Geisteskrankheiten sei erwachsen geworden, scheint verfrüht und angreifbar – man denke nur an das Kommen und Gehen von Krankheitsklassifikationen im Diagnostic und Statistical Manual of Mental Disorders.*¹²⁷

Diese Beobachtung führt er mit der folgenden Behauptung weiter aus:

*Eine berühmt gewordene schriftliche Abstimmung innerhalb der American Psychiatric Association führte 1975 zur verspäteten Entfernung der Homosexualität aus den Krankheitslisten. Es sind nicht nur Zyniker, die sagen, daß noch immer politisch-kulturelle, Rassen- und Geschlechtsvorurteile die Diagnose angeblich objektiver Krankheitssymptome bestimmen. Am enthüllendsten belegt dies das schiere Wachstum des Manual: Die erste Ausgabe umfaßte rund 100 Seiten, die zweite 134, die dritte fast 500 und die letzte aus dem Jahr 2000 sagenhafte 943 Seiten! Bei mehr Menschen als je zuvor werden offenbar irgendwelche psychischen Störungen diagnostiziert. Ist das Fortschritt?*¹²⁸

Roy Porters Hypothese nimmt bei längerem Nachdenken ein beträchtliches Ausmaß an. Ihr zufolge charakterisiert sich die heutige Psychiatrie nicht nur durch ein nach wie vor gewaltiges Unwissen, das sich in scheinbar willkürlichen Diagnosen ausdrückt. Vielmehr schließt er sich Foucaults Meinung an, dass der Blick des Betrachters, in diesem Fall des Psychiaters, nie wertfrei sei und dem vermeintlich Erkrankten demnach, gesteuert von politischen Überlegungen und eigenen Vorurteilen, rasch Etikette aufgedrückt würden, die oft ein Leben lang haften bleiben.

¹²⁶ Dieser hat weltweit Gültigkeit, wobei europäische Länder eine nur leicht von ihm abweisende Version, den ICD, benutzen. Vgl. Deutsches Institut für Medizinische Dokumentation und Information: Internationale Klassifikation der Krankheiten. 10. Revision. (<http://www.dimdi.de/static/de/klassi/diagnosen/icd10/index.htm>, 10.09.2010).

¹²⁷ Porter: Wahnsinn, S. 208.

¹²⁸ Ebd., S. 205f.

Gegner dieser Hypothesen räumen zwar die Fehler der Psychiatrie, vor allem ihrer Behandlungsmethoden, ein, weisen jedoch auch unermüdlich darauf hin, dass diese längst der Vergangenheit angehörten und mit heutigen Therapien nichts mehr gemeinsam hätten. Es lohnt sich, diesen Aussagen etwas nachzugehen.

Zunächst fällt auf, dass bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts noch Elektroschocks zur „Behandlung“ psychisch Kranker angewandt wurden.¹²⁹ Beliebte war auch das Insulinkoma, das in jedem Fall mit unaussprechlichen Schmerzen und Angstzuständen verbunden war und unter Umständen tödlich endete. Noch unvorstellbarer ist jedoch die Tatsache, dass 1949 der Nobelpreis für Medizin an Egas Moniz, den Erfinder der Lobotomie, verliehen wurde¹³⁰. Bei diesem chirurgischen Eingriff werden Nervenbahnen des Thalamus durchtrennt, was tiefgreifende Veränderungen der Persönlichkeit nach sich zieht¹³¹, sodass die Opfer dieser Prozeduren Berichten ihrer Angehörigen nach eher ferngesteuerten Robotern als Menschen gleichen.

Miloš Formans, auf dem gleichnamigen Roman von Ken Kesey beruhender, Film *One Flew Over the Cuckoo's Nest*¹³² (1975) liefert eine glaubwürdige, an Brutalität kaum zu überbietende Darstellung dieser grausamen „Behandlungsmethode“. Kurioserweise ist der Patient, dem dies widerfährt, anfangs nicht in geringster Weise verrückt: Er hat lediglich eine etwas laxen Sittenmoral.¹³³ Randle McMurphy, so der Name des Patienten, wird nicht in eine geschlossene Anstalt eingeliefert, weil er gestohlen und Frauen sexuell belästigt hat, denn für diese Straftaten saß er bereits im Gefängnis. Grund seiner Einweisung ist hingegen (wie der leitende Psychiater richtig vermutet) gespielter Wahnsinn¹³⁴, der es Randle ermöglicht, sich vor Zwangsarbeit, die er im Gefängnis als Teil seiner Strafe zu verrichten hätte, zu drücken. Randle erfreut sich also zum Zeitpunkt seiner Einlieferung

¹²⁹ Diese werden in seltenen Fällen auch heute noch eingesetzt, jedoch nur unter Narkose.

¹³⁰ Vgl. Ralf Berhorst: Lobotomie: Tiefe Schnitte ins Gehirn. (<http://www.geo.de/GEO/heftreihen/geokompakt/57364.html?p=3>, 20.02.2011).

¹³¹ Berichtet wird diesbezüglich oft von den katastrophalen Folgen, die die Lobotomie auf Rosemary Kennedy, die Schwester des ehemaligen Präsidenten hatte. Nach der Operation sei sie von ihren Angehörigen nicht mehr wiedererkannt worden; ihre Persönlichkeit habe wie die eines Kindes gewirkt, sodass sie bis an ihr Lebensende in einer Anstalt gepflegt werden musste. Vgl. Ronald D. Gerste: Frontale Lobotomie, eine Methode, die das Leben vieler Patienten zerstört hat in: <http://www.aerztezeitung.de/panorama/article/367155/frontale-lobotomie-methode-leben-vieler-patienten-zerstoert.html>.

¹³² Miloš Forman: *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, DVD, 133 min., Burbank 1997.

¹³³ Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass moralische Versäumnisse in anderen Jahrhunderten durchaus auch in Verbindung mit dem Wahnsinn, sowohl als Ursache als auch als Symptom dessen, gebracht und hart bestraft wurden. „*One Flew Over the Cuckoo's Nest*“ ist jedoch in den Siebziger Jahren in den USA angesiedelt, also zu einer Zeit, in der man von Wahnsinn eine weitaus „wissenschaftlichere“ Sicht hatte. Die Moral der Patienten hätte in jener Zeit eigentlich kein Entscheidungskriterium mehr für eine psychische Erkrankung darstellen dürfen.

¹³⁴ Durch dieses Motiv ergeben sich auffallende Ähnlichkeiten zu Pirandellos Tragikomödie *Enrico IV*, das im zweiten Teil analysiert wird.

einer guten Gesundheit. Dennoch endet der Film mit seinem schreckenerregenden Auftritt als scheinbar ferngesteuertem Mensch(überbleibsel) nach einer Lobotomie. Sein Leiden nimmt nur ein Ende, da sein Freund Mitleid mit ihm empfindet und ihm deshalb das Leben nimmt. Nun bieten sich drei Vermutungen an, um den Wandel dieses Charakters zu erklären: So könnte er entweder die ganze Zeit bereits verrückt gewesen sein oder im Laufe seines Aufenthaltes in der Klinik den Verstand verloren haben. Die dritte Möglichkeit hingegen richtet die Aufmerksamkeit auf den Beobachter, die Umwelt: War Randle vielleicht sogar bis zum Ende noch bei bester seelischer Gesundheit und wurde nur von seiner Umwelt als verrückt erklärt? Die Tatsache, dass sich die dritte Möglichkeit als wahr erweist, macht einen Großteil des Skandaleffekts dieses Films aus. Er wurde in Windeseile zum Kultfilm der Anti-Psychiatrie-Bewegung auserkoren und hat bis heute nichts von seiner Brisanz verloren.

Zu ähnlich beunruhigenden Schlussfolgerungen kommt ein in den sechziger Jahren durchgeführtes Experiment des US- Psychiaters David Rosenhan ¹³⁵. Er selbst und sieben weitere gesunde Männer und Frauen im Alter zwischen 20 und 40 Jahren, unter denen sich ein Psychologie-Student, zwei Psychiater und ein Pädiater befanden, wurden in verschiedenen Kliniken vorstellig. Letztere waren über das ganze Land verteilt und schlossen sowohl Universitätspsychiatrien als auch Provinzkrankenhäuser mit kleinen psychiatrischen Einheiten ein. Alle acht gaben vor, Stimmen zu hören, wobei sie abgesehen davon keinen Zweifel an ihrer Gesundheit ließen. Aufgrund der Halluzinationen, die als ein typisches Wahnmerkmal gelten, wurden alle Versuchspersonen interniert. Auf Station verhielten sie sich völlig unauffällig. Keiner klagte mehr über Halluzinationen, und alle gaben sich dem Personal und anderen Patienten gegenüber freundlich, kooperationswillig und bei klarem Verstand. Dennoch wurde keiner der heimlichen Simulanten sofort entlassen. Allesamt mussten sie für einen Zeitraum zwischen drei Wochen und mehreren Monaten in der Anstalt verweilen. Teil des Experiments war es, dass ein jeder seine Erfahrungen täglich protokollieren musste. Während dies anfangs aus Vorsicht noch heimlich geschah, führte das völlige Desinteresse des Personals an den Patienten schon bald dazu, dass die Studienteilnehmer auch in Gemeinschaftsräumen, vor den Augen aller, ihrem Schreiben nachgingen. Mitpatienten reagierten teilweise misstrauisch, aber von Ärzte- oder Pflegerseite war keine Reaktion zu vernehmen. Als die Versuchspersonen dann endlich entlassen wurden, geschah das nur unter Vorbehalten.

¹³⁵ David Rosenhan: On being Sane in Insane Places. (<http://www.bonkersinstitute.org/rosenhan.html>, 15.09.2010).

Allen wurde „rezessive Schizophrenie“ attestiert – eine Diagnose, derer sich so schnell keiner mehr entledigen konnte.

Aus Rosenhans Experiment lassen sich zwei Rückschlüsse ziehen. Zum einen, dass das Etikett „geisteskrank“, sobald ein Patient (wenn auch fälschlicherweise) einmal damit „gebrandmarkt“ wurde, noch lange Zeit (eventuell sogar lebenslang) haften bleibt¹³⁶ und zum anderen, dass die Diagnose, wie es auch Szasz, Hunter, Macalpine u.a.. behaupten, oftmals mit großer Willkür und Ungenauigkeit gestellt wird.

Schlägt man eine Brücke zur heutigen Zeit, kommt man nicht umhin, beängstigende Parallelen festzustellen. Denn mögen die in der Psychiatrie angewandten Methoden auch humaner geworden sein¹³⁷, so ist die Frage doch immer die gleiche: Liegt Wahnsinn im Auge des Betrachters? Ist nicht vielleicht derjenige, der einen Gesunden fälschlicherweise als krank einstuft, doch selbst ein Stück weit „verrückt“?

Karl Jaspers, ein wegbereitender Psychiater des zwanzigsten Jahrhunderts, der sich sehr stark an der Philosophie des Existentialismus orientierte, kommt nach Jahren der Forschung zum gleichen Schluss. Genaugenommen sollte man jedoch nicht von „Schluss“ sprechen, sondern vielmehr von „Anfang“, da eine vernünftige Diskussion über Krankheit doch erst dort beginnen kann, wo die Richtigkeit ihrer Zuordnung bereits sichergestellt ist. Entsprechend nüchtern und selbstkritisch fällt dementsprechend auch Jaspers Urteil aus:

Erstaunlich ist oft die naive Sicherheit im Gebrauch dieses Begriffspaares [Gesundheit und Krankheit] und zugleich die ängstliche Scheu vor ihm. Man erlaubt sich hohnlächelnd mit psychiatrischen Kategorien zu verurteilen, und man schilt [sic!] doch auf die Psychiater als auf geborene Ignoranten, die eine Art Parallelerscheinung zur Inquisition darstellten, nur ohne deren blutigen Ernst. [...] Sammelt man Beispiele für die Art solcher Anwendung des Begriffes ‚krank‘, so wird man immer weniger wissen, was denn gesund und krank bedeuten.¹³⁸

Jaspers sieht die Attestierung des Wahnsinns vor allem im Denken des Kollektivs begründet. Er beobachtet in der Gesellschaft die Vorstellung, dass das, was *alle* denken, *richtig* sein muss. Ergo weicht das, was nur einer oder wenige denken, von der durch das

¹³⁶ Wie wir im zweiten Teil sehen werden, vertritt Pirandello eine ähnliche Idee, die besagt, dass die Maske, die einem (oftmals durch ein, nur einen Augenblick andauerndes Verhalten verursacht) von der Gesellschaft aufgesetzt wird, in den meisten Fällen nicht oder nur unter großen Anstrengungen wieder abgesetzt werden kann.

¹³⁷ Auch darüber lässt sich jedoch diskutieren. Gerade die Pharmatherapie steht immer wieder im Verruf, die Persönlichkeit des zu Behandelnden in einem erschreckenden Maße zu beeinflussen, ja sie ihm, zumindest zeitweise, sogar ganz zu rauben.

¹³⁸ Karl Jaspers: Psychopathologie, S. 651.

Kollektiv etablierten Normalität ab und ist demnach als bizarr, falsch oder schlichtweg als krank zu erachten:

Das „Irren der Gesunden“ ist gemeinschaftliches Irren. Die Überzeugung hat ihre Wurzel darin, daß alle es glauben. Die Korrektur geschieht nicht durch Gründe, sondern durch Verwandlung der Zeitalter. — Das wahnhaft Irren Einzelner ist die Absonderung von dem, was alle glauben (was ‚man‘ glaubt) [...].¹³⁹

Jaspers wird noch drastischer, wenn er darauf hinweist, dass gemeinschaftlicher Glaube auch durchaus falsch sein kann, dennoch als vollkommen legitim bestehen bleibt, solange ihn eine Mehrheit aufrecht hält:

Auch Irrtümer Gesunder sind in zahlreichen Fällen praktisch unkorrigierbar, dann aber zumeist vermöge einer Gemeinschaft des Irrtums, durch die dieser sich sicher fühlt. Nicht Einsicht, sondern das ‚wir alle‘ ist der Grund der Überzeugung.¹⁴⁰

Dies alles lässt doch stark an der Vernunft der Welt zweifeln. Auch Porter kommt am Ende seiner Reise in den Wahnsinn zu der Schlussfolgerung, dass eine Welt, die solche Irrtümer zulässt, selbst verrückt sein muss: „Die wahren Narren sind wir. Mit den moralisierenden Worten des Baptisten Thomas Tyron: ‚Die Welt ist ein einziges großes *Bedlam*, wo die Verrückten von noch Verrückteren eingesperrt werden.‘¹⁴¹

Das absurde Theater gruppiert viele seiner Werke um das Motiv der Welt als Irrenhaus, wobei es ihm nicht primär um die Auseinandersetzung mit vermeintlicher Geisteskrankheit geht. Vielmehr entdeckt es Wahnsinn in der sinnentleerten Kommunikation der heutigen Welt, die selbst jeglichen Sinnes entbehrt. Die These, es sei vollkommen sinnlos, in einer sinnlosen Welt nach einem Sinn zu suchen, bildet den Nukleus des Existenzialismus. Man könnte also sagen, dass der Wahnsinn im Existenzialismus und absurdem Theater von seinem marginalisierten Dasein befreit wird und stattdessen ins Zentrum der menschlichen Existenz verlagert wird. Verrückt wird zwangsläufig jeder, der sich nicht mit seinem, jeglichen höheren Sinn entbehrenden Dasein in einer ihm fremden Welt, die genauso wenig Sinn macht, abfinden kann. Wahnsinn hängt also primär mit der *condition humaine* zusammen, wird aber nochmals wahrscheinlicher in seinem Auftreten durch die unmenschlichen, da immer absurderen, den Menschen von seiner Natur entfremdenden Lebensbedingungen im zwanzigsten Jahrhundert – einem Jahrhundert, das von (sinnlosen)

¹³⁹ Ebd., S. 87f.

¹⁴⁰ Ebd., S. 342.

¹⁴¹ Porter: Wahnsinn, S. 76.

Kriegen genauso wie von einer zunehmenden Anonymisierung der Menschen als Antwort auf Konsumorientiertheit und Industrialisierung gekennzeichnet ist. Laing, ein britischer Psychiater, der dem Existenzialismus nahestand und zum führenden Kopf der europäischen Anti-Psychiatrie-Bewegung wurde, sieht folglich im Wahnsinn eine vollkommen legitime Alternative der Daseinsbewältigung:

*[...] psychosis may well be a legitimate and productive means for dealing with the existential dilemmas that are imminent in modern life. Perhaps the conditions of life in the twentieth century are more 'insane' than the mentally ill.*¹⁴²

Porter weist darauf hin, dass auch Sigmund Freud sich ähnliche Fragen stellte:

*[...] das ursprüngliche Rätsel, die Frage aus Freuds Das Unbehagen in der Kultur (1930), ist geblieben: Ist die Welt verrückt, ist die Zivilisation selbst psychopathogen? Und wenn die zivilisierte Gesellschaft derart gestört ist, welches Recht hat sie dann, über Geistesranke zu urteilen?*¹⁴³

Mag die Psychiatrie der Menschheit auch nach wie vor noch viele Antworten schuldig sein – zumal keine Gewissheit darüber besteht, ob sie diese jemals geben können wird – sind in den letzten Jahren doch zumindest die Akzeptanz und Sensibilität geistigen und emotionalen „Andersseins“ gegenüber deutlich gestiegen – wobei jedoch der massive Anstieg psychischer Störungen damit nicht zwangsläufig zu erklären ist.. Psychische Erkrankungen gehen zumindest nicht mehr automatisch mit einer Stigmatisierung einher. Die Menschheit hat Porter zufolge erkannt, dass es widersinnig ist, Eigenschaften auszugrenzen, die theoretisch in jedem von uns stecken und jederzeit zum Ausbruch kommen können:

*Nach und nach verhalf die Ausbreitung eines im weitesten Sinne psychodynamisch geschulten Denkens der Idee zum Durchbruch, daß geistige Störungen nicht auf Verrückte beschränkt waren. In den 1950er Jahren war es bereits weitgehend akzeptiert, daß ganz gewöhnliche Menschen Komplexe haben konnten, und Neurosen, sagte man, seien in der ganzen Bevölkerung verbreitet [...].*¹⁴⁴

¹⁴² Salomon Halbert Snyder: Madness and the Brain. New York 1974, S. 6.

¹⁴³ Porter: Wahnsinn, S. 88.

¹⁴⁴ Ebd., S. 191f.

Porter sieht den Gipfel dieses Bewusstseinswandels darin, dass es in Manhattan in gewissen Kreisen mittlerweile zum guten Ton gehöre, sich (oft jahrelang) in Analyse zu begeben.¹⁴⁵

Das *Verständnis* ist also größer geworden – doch *verstehen* wir Wahnsinn bislang noch immer nur in Teilaspekten. Jaspers hat es treffend ausgedrückt: „[...] immer benennt man nur, was man nicht eigentlich sieht und noch weniger begreift.“¹⁴⁶ Dies ist ein hartes Urteil für die Psychiatrie, deren Zunft er ja selbst angehörte. Sollte Jaspers wirklich recht haben, lag auch Szasz mit seinem Urteil von der Pseudowissenschaft gar nicht dermaßen falsch. Klassifizieren mag der Anfang einer Wissenschaft sein. Doch ist eine solche wirklich haltbar, wenn keine (stichhaltigen) Erklärungen folgen? Doch wie können Erklärungen, die die Seele betreffen, überhaupt stichhaltig sein? Denn was ist die Seele? Wo sitzt sie? Und welche Sprache spricht sie?

Der Schotte Ronald D. Laing (1927-1989) arbeitete zwar als Arzt, wandte sich aber als Psychiater der Philosophie, vor allem dem Existenzialismus zu, da auch er erkannte, dass seine eigentliche Disziplin auf grundlegende Fragen keine zufriedenstellenden Antworten geben konnte.

Viele seiner Gedanken weisen eine große Ähnlichkeit mit denen Foucaults auf. Dennoch verliert er nicht den praktischen Aspekt seiner Theorien aus dem Blickwinkel, was viele Kritiker hingegen an Foucault bemängelten. Laing hat lange Zeit als klinischer Psychiater praktiziert, was ihn seine Erfahrungen aus erster Hand sammeln ließ, wohingegen Foucault den Wahnsinn fast ausschließlich nur aus Büchern kannte.

Aus dem Titel von Laings Werk *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness* (1960) gehen bereits zwei entscheidende Punkte hervor: Zum einen fällt seine Nähe zur existenzialistischen Philosophie (die er mit Jaspers, der wie Laing gelernter Arzt und nicht Philosoph war, teilt) auf; zum anderen findet sich die Spaltung, die die Persönlichkeit des Schizophrenen kennzeichnet, ihren Ursprung jedoch womöglich in der abendländischen Gesellschaft hat, auch in der Dichotomie *Sanity / Madness* wieder. Laing war sich dessen zweifellos bewusst: Gleich zu Beginn seiner Arbeit befasst er sich mit der Problematik der (klinischen) Sprache, die auf Oppositionen beruht und die nicht nur einen

¹⁴⁵ Ebd., S. 192.

¹⁴⁶ Jaspers: Psychopathologie, S. 342.

Ausschluss des jeweiligen Gegenparts impliziert, sondern Laing zufolge auch oftmals eine Wertung beinhaltet:

The most serious objection to the technical vocabulary currently used to describe psychiatric patients is that it consists of words which split man up verbally in a way which is analogous to the existential splits we have to describe here. [...] The words of the current technical vocabulary either refer to man in isolation from the other and the world, that is, as an entity not essentially 'in relation to' the other and in a world, or they refer to falsely substantialized aspects of this isolated entity. Such words are: mind and body, psyche and soma, psychological and physical, personality, the self, the organism. All these terms are abstracta. Instead of the original bond of I and You, we take a single man in isolation and conceptualize his various aspects into 'the ego', 'the superego', and 'the id'. The other becomes either an internal or external object or a fusion of both.¹⁴⁷

Dies erinnert an John Vernons These, die in der Abkehr vom Ganzheitsdenken den Ursprung für ein die gesamte Gesellschaft betreffendes Gespaltensein ausmacht. Denn ein Kollektiv, das Entitäten in unvereinbare, sich gegenseitig ausschließende Teile teilt, muss Vernons Meinung nach selbst krank sein, da es sich essentieller Erfahrungen beraubt. Laing schließt sich Vernon an. Die Absurdität dieses zweigeteilten Denkens drückt sich für ihn vor allem in Formulierungen aus, die im allgemeinen Sprachgebrauch üblich sind: „How, even, can one say what it means to hide something from oneself or to deceive oneself in terms of barriers between one part of a mental apparatus and another?“¹⁴⁸

Laing spricht sich vehement gegen die auf Descartes zurückgehende Trennung von Körper und Geist aus: „[...] there is no question here or anywhere of a mind-body dualism. The two accounts [...] are each the outcome of one's initial intentional act [...].“¹⁴⁹

Sich selbst und dem Leser stellt er des Öfteren die Frage, wer denn nun eigentlich verrückt sei. Er übt implizit Kritik an positivistischen Konzepten von Wahnsinn, die ihm zufolge „Geistesranke“ zu „Menschen zweiter Klasse“, wenn nicht sogar zu Tieren degradieren: „Such persons [who regard themselves as automata, robots, as bits of machinery, or even as animals] are rightly regarded as crazy. Yet why do we not regard a theory that seeks to transmute persons into automata or animals as equally crazy?“¹⁵⁰

Laing erinnert an die Originalität, die vielen Aussagen „Wahnsinniger“ innewohnt:

I am aware that the man who is said to be deluded may be in his delusion telling me the truth, and this in no equivocal or metaphorical sense, but quite literally, and that the

¹⁴⁷ Laing: Divided Self, S. 19.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ebd., S. 22.

¹⁵⁰ Ebd., S. 23.

*cracked mind of the schizophrenic may let in light which does not enter the intact minds of many sane people whose minds are closed.*¹⁵¹

Allerdings birgt eine derartig positiv konnotierte Vorstellung von Wahnsinn, dass der von den Betroffenen empfundenen Tragik ihrer Erkrankung nicht genügend Bedeutung beigemessen wird. Lilian Feder macht eine ähnliche Idealisierung von Wahnsinn Foucault zum Vorwurf (der wiederum selbst die Psychiatrie-Reformatoren dafür kritisiert, aus dem Wahnsinn einen Mythos gemacht zu haben):

*[...] Foucault idealizes the condition of madness as essential freedom constrained [...] he turns to the subject of madness as an inner experience [...] an idealization of madness that actually confuses compulsion with freedom, anarchy with truth, suffering with ecstasy [...].*¹⁵²

Laing wehrt sich ferner dagegen, einen Patienten auf seine Symptome zu reduzieren, ihn womöglich mit anderen Patienten zu vergleichen und ihn, gemäß seiner Störung, in eine Gruppe einzuteilen, was ihn zu einer Nummer macht und ihm folglich jegliche Individualität abspricht. Laing führt jedoch noch einen weiteren Grund an: Ihm zufolge ist es oftmals nahezu unmöglich, das Verhalten und die Gedanken Geistesgestörter und vor allem Schizophrener, mit denen er sich hauptsächlich befasst, zu entschlüsseln. Ein Vergleich mit Hieroglyphen erscheint ihm passend.

Gerade beim Interpretieren von Zeichen ergeben sich allzu häufig Fehler. Dieses Phänomen ist Literaturwissenschaftlern nur allzu bekannt. Solange autorzentrierte Herangehensweisen allgemeiner Konsens waren, bestand die größte Angst beim Interpretierenden darin, den Autor „falsch zu verstehen“. Die berühmt-berüchtigte Frage „Was will uns der Autor damit sagen?“ hat so manchem Schüler ein für allemal den Spaß an der Literatur genommen. Seit einigen Jahren hat sich die Aufmerksamkeit vom Autor weg und hin zum Text oder auch zum Leser bewegt. Man geht nicht mehr von nur einer „richtigen“ Lesart aus, sondern lässt jede Lesart zu, so lange sie im Text Beweise findet.

Für Menschen hingegen ist es fundamental, von ihrer Umwelt „richtig“ verstanden zu werden. Von anderen *verkannt*, also für einen anderen gehalten zu werden, kann zu Aggressivität und Rebellion oder zu Verzweiflung und Rückzug führen. Für ein labiles Individuum kann dies sogar zu einer Bedrohung der Existenz werden, auf die es mit Selbstverletzung oder gar Selbstmord reagieren kann. Laing schlägt vor, aus dem Grad der

¹⁵¹ Ebd., S. 27.

¹⁵² Feder: *Madness*, S. 33.

Abweichung die (erneut problematische) Diagnose *gesund* oder *krank* zu erteilen. Weicht das Bild, das ein anderer Mensch von mir hat, erheblich von meinem Selbstbild ab, obwohl ich mich möglichst normal im Umgang mit ihm gebe, mich also nicht verstelle, liegt womöglich ein Problem vor, das meine Wahrnehmung betrifft. Damit dieser Test standhalten kann, muss zumindest eine der beiden Versuchspersonen „bei klarem Verstand“ sein.¹⁵³

Oftmals erleben Schizophrene nicht nur sich selbst anders, als ihre Umwelt sie wahrnimmt, sondern auch ihren Körper als selbstständige, von ihrer Persönlichkeit abgetrennte Einheit. Daraus resultieren gegebenenfalls Angstzustände oder sogar das Gefühl, tot zu sein. Der Schizophrene ist weder bei sich selbst, also in seinem eigenen Körper, noch inmitten einer Gruppe von ihm nahestehenden Menschen zuhause. Laing glaubt, in der Einsamkeit eines der Hauptmerkmale seiner Krankheit zu sehen:

*I have never known a schizophrenic who could say he was loved, as a man, by God the Father or by the Mother of God or by another man. He either is God, or the Devil, or in hell, estranged from God. When someone says he is an unreal man or that he is dead, in all seriousness, expressing in radical terms the stark truth of his existence as he experiences it, that is – insanity.*¹⁵⁴

Laing sieht die Schwierigkeiten vieler schizophrener Patienten im Umgang mit anderen Menschen in ihrer niedrigen „ontologischen Sicherheit“ begründet: Sie erleben ihre Persönlichkeit als zerbrechlich und volatil, woraus ihre Angst resultiert, sie könnte ihnen abhanden kommen. Eine große Gefahr ist die Gesellschaft anderer. Schizophrene fürchten oftmals, ihr Gegenüber könne sich ihrer Persönlichkeit bemächtigen und sie somit als „bloße Hauthülle“ zurücklassen. Um dies zu vermeiden, ziehen sie sich entweder komplett zurück oder „spielen“ einen anderen, wenn sie nicht allein sind. Laing beobachtet bei vielen Patienten die Tendenz, so zum Beispiel ihr Gegenüber zu kopieren, was auf andere wie ein grotesk anmutendes Nachäffen wirkt, für den Schizophrenen jedoch eine lebenserhaltende Maßnahme darstellt. Laing bezeichnet diese und andere „lebenserhaltende Masken“ als *false-self-systems*.

Bemerkenswert ist ferner das Spiel des Schizophrenen mit seinem eigenen Spiegelbild.¹⁵⁵ Die Gefahr hierbei, genau wie bei allen anderen Rollenspielen, ist für den Schizophrenen jedoch die potentielle Unmöglichkeit, nach dem Spiel wieder in seine alte Rolle zu

¹⁵³ Vgl. Laing: *Divided Self*, S. 35.

¹⁵⁴ Ebd., S. 38.

¹⁵⁵ Auch hierhin lässt sich eine Parallele zu Pirandellos Protagonist Moscarda ziehen, wie im zweiten Teil gezeigt wird.

schlüpfen.¹⁵⁶ Es ist fast so, als würde er seine „wahre“ Rolle vergessen – genau wie Worte, die man nicht permanent aufsagt.

Das *wahre* Selbst, so es denn noch, zumindest bruchstückhaft, vorhanden ist, mutiert zum Beobachter¹⁵⁷ des *falschen*, also gespielten Selbst, wobei es meist Abscheu vor dem „Simulanten“ empfindet. In der Logik Schizophrener sind alle Menschen Schauspieler wie sie selbst. Demnach ist niemandem zu trauen; niemand gibt ihrer Meinung nach sein wahres Ich Preis, und jeder ist auf der „Jagd“ nach anderen Persönlichkeiten, als seien diese begehrenswerte, dennoch ablegbare und austauschbare Gegenstände. Genau diese Vorstellung drückt sich in der Angst des Schizophrenen aus, von seinem Gegenüber „versteinert“, also zu einem Gegenstand degradiert zu werden. Um dies zu verhindern, kommt er, wenn er sich bedroht fühlt, dem anderen zuvor, indem er ihm genau dasselbe antut – er versteinert ihn, nimmt ihn nicht länger als Person wahr. Laing berichtet von mehreren Patienten, die von ihnen nahestehenden Mitmenschen, die sie als Gefahr erlebten, sprachen, als handele es sich um Objekte. Eine junge Frau bezog sich auf ihre Mutter stets als „it“ anstelle von „she“.

Für den Schizophrenen geht eine geringere Gefahr von der Verbindung mit depersonalisierten als mit „lebendigen“ Menschen aus, da erstere sich nicht länger seiner Persönlichkeit bemächtigen können: „The schizoid individual fears a real live dialectical relationship with real live people. He can relate himself only to depersonalized persons, to phantoms of his own phantasies (imagos), perhaps to things, perhaps to animals.”¹⁵⁸

Laing räumt ein, dass auch gesunde Individuen vorübergehende Fragmentierungen ihrer Persönlichkeit erleben – vor allem in traumatischen Situationen, die zu schmerzhaft sind, um sie als real zu erleben. Er erinnert an Berichte von Überlebenden des Holocaust, die von einem Körper erzählen, der die lebensnotwendigen Funktionen verrichtet und sich maschinengleich bewegt, und einem inneren Erleben, das wie ausgeschaltet ist und die Realität nur „tranceartig“, fast wie in einem (Alb)traum wahrnimmt. Der wesentliche Unterschied einer solchen Spaltung besteht jedoch in der zeitlichen Begrenztheit und im direkten Verhältnis, in dem sie zu den sie verursachenden äußeren Umständen steht. Beim Schizophrenen sind die Ursachen sehr oft weitaus schwieriger nachzuvollziehen; seine Spaltung hält meist eine lange Zeit an, manchmal ist sie gar irreversibel.

¹⁵⁶ Genau darin liegt die Tragik für den Protagonisten aus *Il fu Mattia Pascal*.

¹⁵⁷ Genau diese, auf einem Ungleichgewicht beruhende, Situation der Beobachtung meint Foucault in der Psychoanalyse zu erkennen, an der er vor allem aus diesem Grund eine harsche Kritik übt. Vgl. Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 510.

¹⁵⁸ Laing: *Divided Self*, S. 77. Ähnliche Tendenzen lassen sich erneut bei Moscarda beobachten.

Gerade weil sich der Schizophrene als „Spieler“ oder „Simulant“ anderen gegenüber erlebt, ist zumindest eine innere Ehrlichkeit, also seinem „wahren“ Selbst gegenüber, von fundamentaler Bedeutung. Sein Abstand zu seiner Umwelt und damit zur Realität wird jedoch immer größer:

Since the self, in maintaining its isolation and detachment does not commit itself to a creative relationship with the other and is preoccupied with the figures of phantasies, thought, memories, etc. (imagos), which cannot be directly observable by or directly expressed to others, anything (in a sense) is possible.¹⁵⁹

Auch Vernon hat bereits auf die Nähe zwischen schizophrenem und fantastischem Erleben hingewiesen. Ihm zufolge hat der Schizophrene gerade deshalb die Möglichkeit, sich ins Fantastische zurückzuziehen, da dieses in unserer Gesellschaft als strikt von der Realität abgetrenntes Paralleluniversum wahrgenommen wird, zu dem nur eine „Entweder-Oder-Karte“ führt. Laing beruft sich auf Minkowski, der genau diese Trennung auch bei autistischen Patienten beobachtet:

This split between phantasy and reality is central to Minkowski's concept of autism. But the person who does not act in reality and only acts in phantasy becomes himself unreal. [...] The 'self' whose relatedness to reality is already tenuous becomes less and less a reality-self, and more and more phantasticized as it becomes more and more engaged in phantastic relationships with its own phantoms (imagos).¹⁶⁰

Laing zitiert einen Patienten, der sich bei äußerlicher Unauffälligkeit über seine Unfähigkeit, seine Ehefrau als real zu erleben, beklagt:

A patient [...] who conducted his life along relatively 'normal' lines outwardly but operated this inner split, presented as his original complaint the fact that he could never have intercourse with his wife but only with his own image of her.¹⁶¹

Der Schizophrene hat jeglichen Glauben verloren – an Gott, an die Liebe, an Authentizität, ja vor allem an die Stabilität seiner Persönlichkeit oder, in schweren Fällen, generell an seine eigene Existenz:

If there is anything the schizoid individual is likely to believe in, it is his own destructiveness. He is unable to believe that he can fill his own emptiness without reducing what is there to nothing. [...] In the last resort he sets about murdering his

¹⁵⁹ Ebd., S. 84.

¹⁶⁰ Ebd., S. 85.

¹⁶¹ Ebd., S. 86.

*'self', and this is not as easy as cutting one's throat. He descends into a vortex of non-being in order to avoid being, but also to preserve being from himself.*¹⁶²

Die Gedanken des Schizophrenen sind nicht leicht zu verstehen, sie folgen einer eigenen Logik. Das eben aufgeführte, scheinbar viele Widersprüche enthaltende Zitat bedarf demnach einer „Übersetzung“, die jedoch auch nur approximativer Natur sein kann, da, wie bei Foucault deutlich wurde, mit der Sprache der Vernunft nicht die Sprache des Wahnsinns gesprochen werden kann. Das größte Paradoxon im Erleben des Schizophrenen umfasst die Wahrnehmung seines Tot-Seins, die Angst davor und das Verlangen danach. In Momenten, in denen er sich der Fragilität seines Ichs bewusst wird, wünscht er sich nichts sehnlicher als die Auflösung dessen verhindern zu können. Doch weil seine Zerrissenheit ihm solche Schmerzen bereitet, scheint ihm oftmals die Auflösung ins Nichts der einzige begehrenswerte, da leidfreie, und vor allem für ihn realistischen Zustand, da er einen natürlichen Prozess zu beenden scheint.

Ein Großteil der Denk- und Verhaltensweisen, die typisch für Schizophrene sind, zeichnet auch die „wahnsinnigen“ Charaktere in Luigi Pirandellos Texten aus. Untersuchungen der discours- und histoire- Ebenen werden durch Reflexionen über den Autor ergänzt werden. Grundlage hierfür sind ganz unterschiedliche Texte von Pirandello: Novellen, Kurzgeschichten, ein Drama und Romane. Der Schwerpunkt wird jedoch auf dem Theaterstück *Enrico IV* und dem Roman *Uno, nessuno e centomila* liegen. Anhand dieser Texte möchte ich verdeutlichen, wie Pirandello Wahnsinn auf inhaltlicher und formaler Ebene darstellt, welcher Definition(en) er sich bedient, warum er sich derart umfassend mit dem Wahnsinn beschäftigte und welche Schlussfolgerungen er daraus zieht.

¹⁶² Laing: *Divided Self*, S. 93.

3. Die Darstellung von Wahnsinn in Pirandellos Œuvre

3.1 Wahnsinn: eines der häufigsten Motive in den Texten des Autors

Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnt wurde, mangelt es in der Literatur nicht an Autoren, die sich mit Wahnsinn beschäftigt haben. Vermutlich handelt es sich bei ihm um das, nach Liebe und Tod, dritthäufigste Motiv in fiktiven Texten.

Dies trifft auch auf die italienische Literatur zu. Zu den bekanntesten Autoren, in deren Texten Figuren dem Wahnsinn verfallen oder sich zumindest intensiv mit ihm auseinandersetzen, gehören Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*, 1516), Alessandro Manzoni (*I Promessi Sposi*, 1827), Gabriele D'Annunzio (*Forse che sì, forse che no*, 1910), Dino Buzzati (*Il Deserto dei Tartari*, 1940) sowie Milena Agus (unter anderem *Mal di Pietre*, 2006).

Luigi Pirandellos Werk ist insofern noch eine Steigerung dieses Phänomens, als fast alle seine Texte implizit oder explizit Bezug auf den Wahnsinn nehmen. Giovanna Lombardi hat im Rahmen ihrer Magisterarbeit¹⁶³ überprüft, wie oft Pirandello den Wahnsinn ausdrücklich in seinem Sammelband *Novelle per un anno*¹⁶⁴ (1922) erwähnt. Dabei ist sie zu folgendem Ergebnis gekommen: Das Wort „Follia“ findet sich 65 mal, „matto“ 107 mal und „pazzo“ sogar 305 mal. Im Schnitt ist in jeder Novelle zweimal explizit von Wahnsinn die Rede. Hinzu kommen zahlreiche Umschreibungen für „pazzo“. Dabei beschränkt sich der Wahnsinn bei Pirandello nicht nur auf seine Novellen: Auch seine Romane und Theaterstücke bauen ihre *histoire* oftmals auf dem Wahnsinn ihrer Charaktere auf. Mal sind Figuren verrückt, mal täuschen sie nur vor es zu sein. Oft sind es die anderen, die die Diagnose stellen, andere Charaktere bekennen sich jedoch auch selbst zum Wahnsinn. Während er der Untergang der einen ist, stößt er bei anderen eine *Katharsis* an. Dieses Kapitel wird die Texte Luigi Pirandellos untersuchen, die sich am gründlichsten mit dem Wahnsinn beschäftigen. Die Analyse stützt sich dabei nicht ausschließlich auf den Inhalt, sondern bezieht auch die *discours*-Ebene mit ein.

Darüber hinaus soll den folgenden Fragen nachgegangen werden: Warum ist Wahnsinn ein so häufiges Motiv dieses Autors? Lässt seine starke Präsenz Rückschlüsse auf eine Gesellschaftskritik des Autors zu? Oder ist dieses Phänomen für Pirandello kontextunabhängig und vielmehr Grundlage eines die Existenz des Menschen betreffenden Diskurses?

¹⁶³ Lombardi, Giovanna: *La follia nell'opera di Luigi Pirandello* (tesi di laurea). Firenze 2001.

¹⁶⁴ Pirandello, Luigi: *Novelle per un anno*. Band I-III. Firenze 1994.

Wenngleich diese Arbeit eine textimmanente Vorgehensweise verfolgt, müssen an einigen Stellen dennoch Informationen über den Autor herangezogen werden. Wichtig sind diesbezüglich auch Aussagen Pirandellos, die unter anderem Aufschluss über sein Kunstverständnis geben. Vor allem seiner Aufsatzsammlung *L'umorismo*¹⁶⁵ (1908) soll besondere Aufmerksamkeit zukommen, da sie eine Art „Lektüreschlüssel“ für das Gesamtwerk des Autors darstellt.

Dennoch sollen biographische Informationen über Luigi Pirandello nur am Rande für die Analyse seiner Texte genutzt werden, was hingegen den Normalfall der italienischen Pirandello-Rezeption ausmacht. Die einzigen Werke, die sich mit dem Wahnsinn in seinem Werk auseinandersetzen, verwechseln, wie bereits weiter oben erwähnt wurde, kontinuierlich die intra- mit der extrafikcionalen Ebene. Dass die Geisteskrankheit von Pirandellos Frau und seine eigene psychische Instabilität Eingang in seine Texte gefunden haben, steht außer Frage. Parallelen zwischen beiden Welten aufspüren und an Textstellen belegen zu wollen, halte ich jedoch für eine grobe Verfehlung der literaturwissenschaftlichen Arbeitsweise und darüber hinaus für größtenteils irrelevant. Zudem weist sogar Gioanola, glühender Verfechter des biographischen Ansatzes, nach, dass sich Pirandello bereits lange vor der ersten nervlichen Krise seiner Frau mit den für sein literarisches Schaffen wichtigen psychologischen Themen wie zum Beispiel der Frage nach der Identität beschäftigt hat. Dieses frühe Interesse wiederum wollen viele Forscher an einem problematischen Verhältnis zum Vater ausmachen. Diese Vorstellung entlarvt Lombardi, die sich auf erst vor relativ kurzer Zeit veröffentlichte Briefe des Autors stützt, als falsch. Wer nun recht hat, wird niemals genau nachzuprüfen sein, hat allerdings für die vorliegende Analyse keine herausragende Bedeutung. Fest steht jedenfalls, dass Pirandello bereits recht früh Alfred Binets *Les altérations de la personnalité* (1892) gelesen hat. Binet (1857-1911), ein Vordenker der späteren Psychoanalytiker, stellt darin eine für die damalige Zeit unerhörte Behauptung auf. Pirandello fasst diese Lektüererfahrung in seinem Aufsatz *Scienza e critica estetica* zusammen¹⁶⁶:

*Rileggevo or sono pochi giorni nel libro di Alfredo Binet, Les alterations de la personnalité [sic!], quella rassegna di meravigliosi esperimenti psico-fisiologici, dai quali, com'è noto, risulta ormai chiaramente che la presunta unità del nostro io non è altro in fondo che un aggregamento temporaneo scindibile e modificabile di varii stati di coscienza più o meno chiari [Hervorhebungen des Verfassers].*¹⁶⁷

¹⁶⁵ Pirandello, Luigi: *L'umorismo*. Milano 1992.

¹⁶⁶ Lombardi, in deren Arbeit sich dieser Verweis findet, stützt sich diesbezüglich auf eine Pirandello-Biographie: Andersson, Gustav: *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*. Stockholm 1966.

¹⁶⁷ Lombardi: *Follia*, S. 10.

Später führt er den Gedanken einer multiplen, aus von einander unabhängigen Teilen bestehenden Persönlichkeit noch einmal weiter aus:

Ma torniamo al libro di Binet, da cui siamo partiti. Il nostro spirito, dunque, consiste di frammenti, distinti [...] i quali si possono disgregare e ricomporre in un nuovo aggregamento, così che ne risulti una nuova personalità, che, pur fuori della coscienza dell'io normale, ha una sua propria coscienza a parte, indipendente, la quale si manifesta viva e in atto, oscurandosi la coscienza normale, o anche coesistendo con questa, nei casi di vero e proprio sdoppiamento dell'io.¹⁶⁸

Die Aussage, dass die Vorstellung eines kohärenten, über die Zeit relativ stabil bleibenden Ichs nichts als ein Konstrukt ist, findet sich in vielen Texten Pirandellos. Genau von dieser Entdeckung nimmt die Tragik des Protagonisten aus *Uno, nessuno e centomila*, Moscarda, ihren Lauf. Ob Pirandello diesen Gedanken zuerst hatte und ihn bei Binet wiederentdeckt hat oder ob er ihn sich von letzterem „geliehen“ hat, ist dabei unerheblich. Fest steht jedoch, dass beide in ihrer jeweiligen Disziplin einen unerhörten Gedanken von kopernikanischem Ausmaß¹⁶⁹ ausgesprochen haben.

Sigmund Freuds Schriften hat Pirandello seinen Kritikern zufolge nie, oder wenn erst sehr spät gelesen, als er bereits einen Großteil seines Werkes fertiggestellt hatte: „Pirandello non ha mai incontrato Freud né risulta che abbia letto alcun testo di psicanalisi.“¹⁷⁰ Die Theorie der drei Saiten, die Ciampa in der Komödie *Il berretto a sonagli* (1916) aufstellt, weist jedoch eine verblüffende Ähnlichkeit mit Freuds Theorie der drei Instanzen (*Ich*, *Über-Ich* und *Ego*) auf, wie weiter unten gezeigt wird. Vermutet werden kann jedenfalls, dass Pirandello in den literarischen Salons Roms, die er, wenn auch eher widerwillig, frequentierte, ganz sicher vom Geist psychoanalytischer Strömungen umgeben war. Auch an dieser Stelle ist es jedoch von keinem weiteren Interesse, ob Pirandello seine Theorie der drei Saiten nun selbst entwickelt oder von Sigmund Freud übernommen hat. Fest steht jedenfalls, dass er sich schon sehr früh mit psychologischen Themen auseinandergesetzt hat und mit den Behauptungen, die er sowohl in seinen literarischen als auch methodologischen Texten aufstellte, dem Zeitgeist weit voraus war.

¹⁶⁸ Ebd., S. 11.

¹⁶⁹ Pirandello bezeichnet Kopernikus als einer „der größten Humoristen“. Vgl. Pirandello: *L'umorismo*, S. 159: „Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta.“

¹⁷⁰ Ebd., S. 7.

3.2 Pirandellos „Narrenkabinett“ – eine Einführung

Der Charakter, an dem sich Wahnsinn am besten nachvollziehen lässt, ist zweifellos Vitangelo Moscarda, der Protagonist des Romans *Uno, nessuno e centomila*, der sich seiner eigenen Aussage nach „auf dem Königsweg in den Wahnsinn“¹⁷¹ befindet, an dem er sein Gegenüber, das *imaginärer Leser*¹⁷² genannt werden soll, Schritt für Schritt teilhaben lässt. In keinem anderen Werk Pirandellos wird dem Wahnsinn einer Figur eine derart große Aufmerksamkeit zuteil, weshalb *Uno, nessuno e centomila* den Schwerpunkt dieser Analyse bilden soll, nachdem kurz andere Texte Pirandellos, in denen der Wahnsinn eine Rolle spielt, vorgestellt wurden.

Die Darstellung selbstgewählten Wahnsinns: *Enrico IV*

Verrückt, wenn auch auf eine „ungewöhnliche“ Art, wie sich am Ende der gleichnamigen Tragikomödie (1921) herausstellen wird, ist auch der Protagonist Enrico IV.¹⁷³ Bei einem Karnevalszug in einem sizilianischen Städtchen zu Beginn des 20. Jahrhunderts stürzt er vom Pferd und erleidet ein Schädel-Hirn-Trauma, das seine Erinnerung außer Gefecht setzt, sodass er glaubt, tatsächlich der im 11. Jahrhundert lebende Salierkaiser Heinrich IV. zu sein. Als er zwölf Jahre später seine Erinnerung zurückgewinnt und sich seines Irrtums bewusst wird, ist es zu spät für ihn, um an die (zeitlich fortgeschrittene) Realität¹⁷⁴ einen Anschluss zu gewinnen: „[...] sarei arrivato con una fame da lupo a un banchetto già bell'e sparcchiato.“¹⁷⁵ Mit einem „Bärenhunger“ würde er also an einem bereits abgeräumten Buffet ankommen. Um sich diese Enttäuschung zu ersparen, mimt er lieber weiterhin den Wahnsinnigen.

Die verlorene Jugend und die mit ihr ein für allemal verstrichenen Möglichkeiten, darunter nicht zuletzt die nicht erwiderte Liebe zu seiner Kostümpartnerin Mathilde, versetzen ihm einen dermaßen großen Schmerz, dass er es vorzieht, weiterhin in seiner Scheinwelt zu leben. Die finanziellen Mittel der gut gestellten bürgerlichen Familie, die von der

¹⁷¹ „Seguitavo a camminare, come vedete, con perfetta coscienza su la strada maestro della pazzia, ch'era la strada appunto della mia realtà [...]“ UNC, 84.

¹⁷² Dieser und alle anderen erzähltheoretischen Termini sind dem folgenden Werk entnommen: Matias Martinez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 2007.

¹⁷³ Pirandello, Luigi: Sei personaggi in cerca d'autore / Enrico IV. Milano 1984. Referenzen werden von nun an mit ENR und der Seitenzahl abgekürzt.

¹⁷⁴ Corrado Donati spricht diesbezüglich von der Gefahr, dass Enrico „am Abgrund der Zeit ertrinken“ könne. Vgl. Donati, Corrado: Enrico IV: La maschera della follia. In: Anna Dolfi (Hrsg.): Nevrosi e follia nella letteratura moderna. Roma 1993, S. 342.

¹⁷⁵ ENR, 230.

Genesung des Protagonisten (dessen wahren Namen, der sich hinter der Maske von Enrico IV verbirgt, der Leser nie erfährt) nach wie vor nichts ahnt, ermöglichen die perfekte Kulisse für Enricos Wahnsinn. Enricos Schwester lässt den mittelalterlichen deutschen Hof des Kaisers originalgetreu nachstellen; angeheuert wird sogar nach dem damaligen Vorbild gekleidetes Personal. Der Plan des Neffen des Erkrankten, der seiner vor kurzem verstorbenen Mutter (der Schwester des Erkrankten), versprechen musste, alles für die Genesung ihres Bruders zu tun, erweist sich als fatal: Enrico, der sich durch den Besuch eines Psychiaters, der ihn von seinem Irrsinn „befreien“ soll, bedrängt fühlt und des Spiels nicht zuletzt durch die (reale) Begegnung mit seiner verflochtenen Liebe müde ist, lässt immer mehr durchblicken, dass er in vollstem Besitz seiner geistigen Fähigkeiten ist. Sein alter Rivale und jetziger Liebhaber von Enricos großer Liebe Mathilde durchschaut dies sofort und konfrontiert Enrico mit dieser Annahme. Letzterer, eigentlich längst von seinem Wahnsinn geheilt, lässt sich jedoch zu einer unbedachten Tat hinreißen und ersticht seinen Widersacher, wodurch er die Maske des Wahnsinnigen nun bis an sein Lebensende tragen muss:

BELCREDI: No! Non sei pazzo! Non è pazzo! Non è pazzo!
*ENRICO IV: Ora sì... per forza... [...] e per sempre!*¹⁷⁶

Susan Bassnett weist jedoch darauf hin, dass er dieses Schicksal mit dem Rest der Menschheit teilt – schließlich trage ein jeder eine Maske beziehungsweise ein Kostüm: „By the end of the play, he has been reduced to the same fate as all other men, forced to wear his costume, his disguise, regardless of his will.“¹⁷⁷

Was erst eine Krankheit war und danach zum Spiel beziehungsweise zur Realitätsflucht wurde, wird plötzlich durch unwiderrufbare Konsequenzen bitterer Ernst. Enrico, der bereits vor dem Kostümball als talentierter Schauspieler galt („recitava benissimo“¹⁷⁸), ist nun selbst von seiner brutalen Tat überrascht. Die Regieanweisung beschreibt Enricos Gesichtsausdruck nach dem tödlichen Angriff auf seinen Rivalen wie folgt: „[...] con gli occhi sbarrati, esterrefatto dalla vita della sua stessa finzione che in un momento lo ha forzato al delitto [...]“¹⁷⁹

Aus dem Spiel (im Spiel) wird also (textinterne) Realität, sodass sich der Leser mit einem verwirrenden Spiel der Ebenen konfrontiert sieht. Ferner gibt der Text keine endgültigen

¹⁷⁶ ENR 236.

¹⁷⁷ Susan Bassnett: *Henry IV – The Tragic Humorist*. In: John Louis Di Gaetani (Hrsg.): *A Companion to Pirandello Studies*. New York, Westport und London 1991, S. 242.

¹⁷⁸ ENR, 158.

¹⁷⁹ ENR, 236.

Antworten auf die Frage, was denn Wahnsinn nun genau ist. Ist Enrico nach wie vor wahnsinnig, weil er auch nach seiner Genesung noch acht Jahre das Leben in einer Scheinwelt der Realität vorzug oder weil er in Anbetracht seiner impulsiven Tat als unzurechnungsfähig angesehen werden muss? Oder sind doch eher die anderen verrückt, die Enricos Spiel bis zuletzt nicht durchschauten?

***Il berretto a sonagli* – Wahnsinn als letzte Rettung vor einem doppelten Ehrenmord**

Nicht weniger tragisch ist auch Ciampas Schicksal, Protagonist der Komödie *Il berretto a sonagli* (1916)¹⁸⁰. Als Sekretär des Bankiers Fiorica ist Ciampa dessen Frau gegenüber zu absoluter Hörigkeit verpflichtet. Nur leider leidet diese an krankhafter Eifersucht: Sie verdächtigt ihren Gatten, mit der Frau des Sekretärs ein Verhältnis zu haben und sie damit bloßzustellen, da sie glaubt, der gesamte Ort sei in Kenntnis dessen. Um ihren eigenen Ruf wieder herzustellen, will sie ihren Mann vor aller Augen blamieren. Da ihr dies als Frau auf direkte Weise in der patriarchalen süditalienischen Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts untersagt ist, kann sie ihr Vorhaben nur auf einem subtilen Weg durchsetzen: Sie beauftragt den Sekretär, genau die gleiche Halskette zu besorgen, die ihr untreuer Ehegatte vermutlich seiner Geliebten geschenkt hat. Indem sie ihm keck mit der identischen Kette geschmückt gegenüber treten will, bezweckt sie, ihm seine Missetat und ihre Kenntnis davon buchstäblich vor Augen zu führen. Für Sekretär Ciampa hätte dies jedoch unwiderrufbare Konsequenzen – er stünde in aller Öffentlichkeit als „Gehörnter“ da, was seinen gesellschaftlichen Untergang bedeuten würde. Denn vor aller Augen betrogen und dadurch von einer Frau „an der Nase herum geführt zu werden“, galt und gilt mitunter in ländlichen Gegenden Süditaliens bis heute als das Schlimmste, was einem Mann geschehen kann, da es seine Ehre verletzt und ihm den Respekt seiner Umwelt entzieht. Gehörnte durften mit Füßen getreten, bespuckt und verlacht werden – sie standen zum Freischuss bereit. Um dies zu verhindern, war es nicht unüblich, den Lebensbereich der Ehefrauen und Töchter auf das eigene Haus zu beschränken, von kurzen Einkäufen und Kirchgängen einmal abgesehen¹⁸¹. Ciampas scherzhafter Ausspruch, Frauen seien „ähnlich wie Sardellen eisern unter Verschluss zu halten“, enthält durchaus ein Fünkchen Wahrheit: „Marcio con un principio: Moglie, sardine ed acciughe: queste, sott’olio e sotto salamoja;

¹⁸⁰ Luigi Pirandello: *Maschere nude II (Liola / Così è (se vi pare) / La patente / Il piacere dell’onestà / Il berretto a sonagli)*. Milano 2010. Im Folgenden werden Verweise auf den Text mit “BAS” für *Berretto a sonagli* und der Seitenzahl gekennzeichnet.

¹⁸¹ Für weitere Erklärungen eignet sich sehr gut die Einführung zu *Il berretto a sonagli* von John C. Barnes in der folgenden Ausgabe: Luigi Pirandello: *Il berretto a sonagli*. Dublin 1990.

la moglie, sotto chiave.“¹⁸² Beatrice geht dennoch von Betrug aus – sie glaubt, ihr Mann habe einen eigenen Schlüssel zu den Wohnräumen des Sekretärs. Ob diese Annahme reine Paranoia ist oder tatsächlich der Wahrheit entspricht, wird, wie so oft in Pirandellos Texten, auch am Ende nicht enthüllt. Beatrice will also um jeden Preis *tabula rasa* machen. Sekretär Ciampa hingegen versucht bis zuletzt, seiner Chefin ihren folgenschweren Plan auszureden, da ein öffentliches Eingeständnis des Betrugs schwere Konsequenzen für alle Beteiligten hätte. Der sizilianische Ehrenkodex würde ihn nämlich dazu zwingen, beide Liebhaber umzubringen, um sich in den Augen des Dorfes wieder respektabel zu machen. Um Beatrice von ihrem Vorhaben abzubringen, wendet Ciampa, ein für Pirandello typischer *raisonneur* mit humoristischen Zügen¹⁸³, alle möglichen Tricks an, da es auch ihm, genau wie Beatrice, aufgrund gesellschaftlicher Normen unmöglich ist, offen mit ihr zu sprechen oder ihr schlichtweg zu verbieten, ihn für ihre eigenen Zwecke zu diffamieren. Er ist stattdessen gezwungen, auf Vergleiche und Metaphern auszuweichen, und präsentiert ihr eine originelle Theorie über die zwischenmenschliche Interaktion: Ciampa vergleicht Menschen mit Musikinstrumenten, die drei verschiedene Typen von Saiten am Kopf angebracht haben, an denen man zupfen muss, um sie in Gang zu setzen: Auf der Stirn befindet sich ihm zufolge die *corda civile*, die Saite, die Menschen das reibungslose Zusammenleben mit ihrer Umwelt ermöglicht: Sie lässt Menschen anderen höflich und oftmals unehrlich, aber stets zuvorkommend und freundlich, gar schmeichlerisch gegenüber treten. Bei ernstesten Angelegenheiten muss laut Ciampa jedoch manchmal die *corda seria* auf der rechten Kopfseite gezupft werden, die ihren Träger ohne große Umwege zum Punkt kommen lässt – sofern es ihm seine gesellschaftliche Stellung gestattet. Gerne würde Ciampa mit seiner Dienstherrin offen über seine Sorgen sprechen; da er ihr unterlegen ist, muss er es jedoch zunächst mit der *corda civile* versuchen. Reicht auch die *corda seria* nicht aus oder wird sie (unvorsichtigerweise) übersprungen, bleibt nur noch die *corda pazzo* auf der linken Kopfseite¹⁸⁴: Sie lässt Menschen unüberlegte, leidenschaftliche Handlungen begehen, die sie, bei Nicht-Einhaltung von Normen, von der Gesellschaft absondern. Betätigt ein Mensch die falsche Saite, klingt das Instrument „verstimmt“. Genau dieser Effekt kommt Ciampa zufolge durch die höflich klingende, jedoch eigentlich sehr ernste Rede seiner Chefin zustande:

¹⁸² BAS, 224.

¹⁸³ Pirandellos Konzept von Humorismus wird weiter unten ausführlich erläutert.

¹⁸⁴ Die linke Körperhälfte galt schon immer als die der rechten Seite unterlegene. Man denke an die qualvollen und langwierigen Bemühungen, die noch im 20. Jahrhundert unternommen wurden, um Linkshänder zu Rechtshändern zu machen. Der linken Hand sagte der Aberglaube nach, die Hand des Teufels zu sein.

*Lei, signora, in questo momento, mi perdoni, deve aver girato ben bene in sé – per gli affari suoi (non voglio sapere) – o la corda seria o la corda pazza, che le fanno dentro un brontolio di cento calabroni! Intanto, vorrebbe parlare con me con la corda civile. Che ne segue? Ne segue che le parole che le escono di bocca sono sì della corda civile, ma vengono fuori stonate.*¹⁸⁵

Wer diese Regeln nicht beachte, zerstöre seine Stirn, wie es seinem Vater zugestoßen sei, erläutert Ciampa weiter. Die kaputte Stirn ist ein Symbol für Wahnsinn, der oftmals in mechanische Bilder, die auf einen „Defekt im System“ hinweisen, übersetzt wird. Nicht weniger originell und zutiefst humoristisch gefärbt ist Ciampas Allegorie des Puppentheaters. Jeder Mensch präsentiere für seine Umwelt einen puppenhaften Charakter, der von außen, also durch seine Herkunft festgelegt sei. Wenngleich fast niemand mit dem Puppencharakter, der ihn auf der gesellschaftlichen Bühne repräsentiert, einverstanden ist, besteht Ciampas Ansicht nach ein jeder doch darauf, dass seiner Puppe Respekt entgegen gebracht wird – auch wenn er sie in den eigenen vier Wänden am liebsten „in die Ecke feuern“ würde:

*Perché ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sé si crede, quanto per la parte che deve rappresentar fuori. A quattr'occhi, non è contento nessuno della sua parte: ognuno, ponendosi davanti il proprio pupo, gli tirebbe magari uno sputo in faccia. Ma dagli altri, no; dagli altri lo vuole rispettato.*¹⁸⁶

Sehr eindringlich ist auch das von Ciampa entworfene Bild des Puppenehepaars, das sich zuhause die Haare rauft, sich draußen aber als glückliches Puppenpaar präsentiert, das von seiner Umwelt auch als solches wahrgenommen werden will. Obwohl sich Ciampa nicht explizit zu dem Betrug seiner Frau bekennt, gibt er jedoch indirekt zu verstehen, dass er wahrscheinlich davon weiß oder etwas Derartiges ahnt. Dies in aller Öffentlichkeit vorgehalten zu bekommen, hat jedoch eine vollkommen andere Dimension – es würde seine „Puppe“ zerstören und damit seinen (gesellschaftlichen) Tod bedeuten. Beatrice kann oder will Ciampa allerdings nicht verstehen. Sie nimmt ihm gegenüber keinerlei Rücksicht, „[s]enza pensare a voi [Ciampa]“¹⁸⁷. Wenngleich es bis zuletzt keine eindeutigen Beweise für das vermeintliche Verhältnis zwischen Nina, der Frau des Sekretärs, und dessen Arbeitgeber Fiorica gibt, hat Beatrice durch ihr Gerede Ciampa bereits diffamiert. Dem Bruder der Rufmörderin erklärt er dies mit folgenden Worten: „Sua sorella non ha fatto altro che prendere il mio nome – il mio pupo [...]: buttarlo a terra, e, sopra – una

¹⁸⁵ BAS, 225f.

¹⁸⁶ BAS, 228.

¹⁸⁷ BAS, 253f.

calcagnata – così!“¹⁸⁸ Um den zerstörerischen Effekt zu verdeutlichen, wirft er daraufhin seinen Hut auf den Boden und trampelt mit seinem Fuß auf diesem herum. Dass er vor lauter Schrecken seine Brille fallen lässt, woraufhin er „nichts mehr und doch alles sieht“¹⁸⁹, ist kein Zufall: Wie bereits mehrfach erwähnt, wurde Wahnsinn über Jahrtausende mit (hell)seherischen Fähigkeiten verbunden, denen nachgesagt wurde, dass sie den Weg zu Gott oder zumindest zur Weisheit ebnen sollten.

Ciampa kündigt schweren Herzens an, sowohl seine untreue Frau als auch deren Liebhaber am nächsten Tag umzubringen, als ihm ein genialer Einfall kommt: Die Diffamation könnte rückgängig, der Respekt ihm gegenüber also wieder hergestellt werden, sollte sich Beatrice als *verrückt* erweisen, was ihre Aussagen als *unsinnig* und daher harmlos erschienen ließe. Ciampa zufolge gibt es „nichts Leichteres auf der Welt, als einen Verrückten zu spielen“, wie er der perplexen Beatrice erklärt: „Niente ci vuole a far la pazza, creda a me! Gliel’insegno io come si fa. Basta che lei si metta a gridare in faccia a tutti la verità. Nessuno ci crede, e tutti le prendono per pazza!“¹⁹⁰ Ciampa würde liebend gerne in diese Rolle schlüpfen; ihm zufolge gibt es nichts Befreienderes, als endlich einmal das „Ventil zu öffnen“ und den Leuten die Wahrheit „ins Gesicht zu spucken“, was die Lebenserwartung seiner Meinung nach beträchtlich steigern müsste:

*Potessi farlo io, come piacerebbe a me! Sferrare, signora, qua [indica la tempia sinistra col solito gesto] per davvero tutta la corda pazza, cacciarmi fino agli orecchi il berretto a sonagli della pazzia e scendere in piazza a sputare in faccia alla gente la verità. La cassa dell'uomo, signora, comporterebbe di vivere, non cento, ma duecent'anni! Sono I bocconi amari, le ingiustizie, le infamie, le prepotenze, che ci tocca d'ingozzare, che c'infracidano lo stomaco! il non poter sfogare, signora! il non poter aprire la valvola della pazzia! Lei, può aprirla: ringrazii Dio, signora! Sarà la sua salute, per altri cent'anni!*¹⁹¹

Beatrice dürfte sich dann Ciampa zufolge auch als einzige den Spaß erlauben, ihm „Bääää“¹⁹² ins Gesicht zu brüllen, da ihr sowieso keiner Glauben schenken würde. Sie findet sehr schnell Freude am Nachahmen einer Ziege, was die anderen in Windeseile ihre Meinung ändern lässt: Sie glauben nun tatsächlich an Beatrices Wahnsinn. Ob sie die

¹⁸⁸ BAS, 252.

¹⁸⁹ BAS, 253.

¹⁹⁰ BAS, 259.

¹⁹¹ BAS, 260.

¹⁹² Hiermit ist das Geräusch eines Ziegenbocks gemeint, das in Italien als „Code“ für den Gehörnten gilt, hinter dessen Rücken man auch gerne den Zeigefinger und den kleinen Finger der Hand in die Höhe reckt, was die Hörner symbolisiert.

psychiatrische Anstalt, in die sie, um den Frieden im Dorf wieder herzustellen, für nur drei Monate geschickt wird, jemals wieder verlassen wird, erfährt der Leser nicht.

Ciampa, für den die Situation aufgrund seines Einfallsreichtums noch einmal ein positives Ende genommen hat, ist bei aller Freude so hellsehtig, sich der Tragik der Umstände und der Tragweite seiner Entscheidung gewahr zu werden: „[...] si butta a sedere su una seggiola in mezzo alla scena, scoppiando in un’orribile risata, di rabbia, di selvaggio piacere e di disperazione a un tempo.“¹⁹³ Das Lachen ist bei Pirandellos Figuren stets Ausdruck eines schmerzlichen Bewusstseins der Tragik des Lebens und der Verfehlungen der Kommunikation, wird von den anderen jedoch fast immer als Symptom des Irrsinns gedeutet. In seinem zu Recht vielbeachteten, da für die Rezeption seiner Werke unverzichtbaren Aufsatz *L’umorismo* (1908)¹⁹⁴ nimmt Pirandello an vielen Stellen Bezug auf das Lachen, unterstreicht aber auch immer wieder, welches Gefühl aus der ursprünglichen Komik hervorgehen sollte. Er verwendet das Beispiel einer alten Dame, die durch ihre karnevalsartige Bemalung und ihre schrill gefärbten Haare lächerlich, ja komisch wirkt¹⁹⁵. Der komische Effekt kommt Pirandello zufolge stets durch einen Kontrast zustande: In diesem Fall ergibt er sich aus der Differenz zwischen der wahren Situation der Frau (ihrem Alter) und ihrer Aufmachung. Pirandello bezeichnet die Wahrnehmung dieser Diskrepanz und das auf sie folgende Gefühl als *avvertimento del contrario*. Sobald man sich jedoch die Mühe mache, darüber nachzudenken, was die Dame dazu bewegt, sich derart auffällig und nicht ihrem Alter gemäß „herauszuputzen“, komme man womöglich zu dem Schluss, dass sie Angst hat, ihren weitaus jüngeren Liebhaber irgendwann an eine ebenfalls jüngere Frau zu verlieren. Genau dieses Mitgefühl ist Pirandellos Meinung nach das Ziel des Nachdenkens. Eine Reflektion sollte immer Verständnis nach sich ziehen. Aus der bloßen *Wahrnehmung* der Diskrepanz wird beim zur Empathie fähigen Menschen ein *Gefühl*, das *sentimento del contrario*. Dieses Gefühl zeichnet dem Autor zufolge das Humoristische im Vergleich zum Komischen aus.

Ciampas Lachen am Ende von *Il berretto a sonagli* kann auf ähnliche Weise gedeutet werden, denn Ciampa hat sich dem Leser als reflektierter, sensibler Mensch präsentiert¹⁹⁶.

Er lacht, weil er sich, bei allem Vergnügen über die Komik von Beatrices Abgang, das von

¹⁹³ BAS, 261.

¹⁹⁴ Pirandello, Luigi: *L’umorismo*. Milano 1992. Im Folgenden werde ich hierfür auf die Abkürzung UMR zurückgreifen, gefolgt von der Seitenzahl.

¹⁹⁵ UMR, 126.

¹⁹⁶ Auch der von Ciampa geplante Doppelmord, den er beinahe ausgeführt hätte, tut dieser Einschätzung keinen Abbruch, wenn man den gesellschaftlichen Kontext, der ihm eigentlich keine Alternative lässt, berücksichtigt. Dies stellt insofern eine Besonderheit dar, als der Wahnsinn in der Mehrheit aller anderen Pirandello-Texte die menschliche Natur im Allgemeinen betrifft und nicht primär an einen bestimmten Kontext gebunden ist, wiewohl ein solcher dennoch in gewissem Maße das Verhalten seiner Figuren konditioniert.

ihren nicht mehr aufhören wollenden „Bäää-Rufen“ begleitet wird, der Tragik der Situation, ihrer Ambiguität bewusst ist. So zeugt sein als „orribile“¹⁹⁷ charakterisiertes Lachen zugleich von „rabbia“, „selvaggio piacere“ und „despearzione“¹⁹⁸. Damit endet das Stück. Pirandello *löst* auch diesmal die Widersprüche nicht auf, sondern *deckt* sie auf und verstärkt sie zusätzlich – wobei die Sinngebung, wenn Kunst denn überhaupt eine solche zum Zweck hat, dann dem Leser zu überlassen.¹⁹⁹ In *Uno, nessuno e centomila* schreibt Pirandello: „La vita non conclude“. Warum sollte also ein Text einen „ordentlichen“ Schluss haben?

Così è (se vi pare) - verrückt ist, wer glaubt, es gäbe eine Wahrheit

Das Lachen teilt Ciampa mit seinem Seelenverwandten Laudisi, der in dem mit „Parabel“ überschriebenen Stück *Così è (se vi pare)* (1917)²⁰⁰ die Rolle des (humoristischen) *Raisonneurs* spielt. Anlass zum *Amusement*²⁰¹ gibt ihm der in seinen Augen naive Wunsch seiner Schwester und deren Freunde, nun endlich *die* Wahrheit über die mysteriösen, neu hinzugezogenen Nachbarn herauszufinden, was nicht so leicht ist, da sich die Aussagen der einzelnen Nachbarn komplett widersprechen. Ausgangspunkt für die Neugier von Laudisis Schwester Amalia und deren Sippschaft ist die Tatsache, dass Nachbarin Frola, die mit ihrer Tochter und deren Mann zu den einzigen Überlebenden eines Erdbebens in einem kleinen, nicht näher beschriebenen Ort zählt, allein in einem Haus wohnt und immer nur von ihrem Schwiegersohn, nicht aber ihrer eigenen Tochter besucht wird. Signora Frola erklärt den Nachbarn diese Kuriosität mit der vermeintlichen „Liebeskrankheit“ ihres Schwiegersohnes, wobei sie ihre Version mit der Zeit ändert: Behauptet sie anfangs noch, der Schwiegersohn, Signor Ponza, wolle die Liebe seiner Frau nicht mit deren Mutter teilen, erzählt sie den neugierigen Nachbarn später, er sei geisteskrank. Seine exzessive

¹⁹⁷ BAS, 261.

¹⁹⁸ Kritikerin Bassnett schreibt das Gleiche über das Lachen, das den Zuschauer bei einer *Enrico IV*-Aufführung überkommt: „If we laugh at Henry’s absurdities, it is because the pain is too great for tears.“ Vgl. Bassnett, Susan: *Henry IV—The Tragic Humorist*. In: Di Gaetani, John Louis (Hg.): *A Companion to Pirandello Studies*. New York, Westport und London 1991, S. 243.

¹⁹⁹ Vgl. Pirandello: *L’umorismo*, S. 160: „Ora pare all’umorista che tutto ciò [l’arte] semplifichi troppo la natura e tenda a rendere troppo ragionevole o almeno troppo coerente la vita. [...] Per l’umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate, come nelle nostre comuni opera d’arte.“ Kunst soll Pirandellos Meinung nach also keine illusorischen Lösungen bieten, wo auch das Leben keine bereithält.

²⁰⁰ Pirandello, Luigi: *Maschere nude II (Liola / Così è (se vi pare) / La patente / Il piacere dell’onestà / Il berretto a sonagli)*. Milano 2010. Von nun an wird das Stück mit COS abgekürzt und durch die jeweilige Seitenzahl ergänzt.

²⁰¹ Das von seiner Schwester und deren Freunden aufgeführte Schauspiel bezeichnet Laudisi explizit als *spettacolo*, was an das von Ciampa in *Il berretto a sonagli* beschriebenen Puppentheater (*una enorme pupazzata*) denken lässt, als das Pirandellos *Raisonneure* die Welt im Allgemeinen oftmals beschreiben.

Liebe habe dazu geführt, dass man ihm seine Frau hätte „entziehen“ müssen, da er ihr sonst vor lauter Liebe Schaden zugefügt hätte. Als man sie ihm nach einjähriger „Abstinenz“ zurückgebracht habe, habe er sie nicht wiedererkannt. Man habe ihm schließlich (in seinem Irrglauben) Recht geben müssen, dass es sich um eine neue Frau handele, da er sie sonst nicht wieder zu sich genommen hätte. Nun sperre er auch die neue Frau ein (die ja „in Wahrheit“ mit der alten Frau identisch sein soll), aus lauter Angst, man könne sie ihm wieder wegnehmen, schließt Frau Frola, seine Schwiegermutter, ihre Erzählung. Besagter Herr Ponza hingegen behauptet das Gegenteil: Seine Schwiegermutter sei geistig verwirrt und wolle nicht akzeptieren, dass ihre Tochter vor zwei Jahren verstorben sei. Seine jetzige Frau habe er nach dem Tod der ersten Frau gehehlicht, doch da die Schwiegermutter nach wie vor den Tod der eigenen Tochter verdränge, spiele seine neue Frau das Spiel mit und behandle Signora Frola, als sei sie wahrhaftig ihre Mutter. Die zutiefst verstörten, immer wieder ihre Meinung ändernden Nachbarn stellen sich ununterbrochen die Frage: „Pazza lei o pazzo lui?“ Laudisi durchschaut die Vergeblichkeit ihres Unterfangens von Beginn an. Ihm zufolge werden seine Schwester und deren Freunde „die Wahrheit“ nie aufdecken, da es eine solche in seinen Augen gar nicht geben kann. Auch von den vermeintlich stichfesten Fakten, die die anderen beschaffen wollen (Einträge aus dem Patientenregister der psychiatrischen Klinik) lässt sich Laudisi nicht beeindrucken. Ein jeder konstruiert sich seiner Ansicht nach seine eigene Wahrheit, in der Fakten meist keinen Platz finden oder je nach Bedarf umgebaut werden. Die Wahrheit eines jeden ist derart subjektiv und undurchsichtig, dass Außenstehende keinen Einblick in sie haben – wenn nicht durch die wenigen „Teilchen“, die einem sein Gegenüber durch eigene Aussagen²⁰² gewährt. Laudisi zufolge muss man sich mit diesen wenigen Einblicken zufrieden geben – genauer wird man es nie wissen: „[...] per me la realtà non consiste in essi [nei dati di fatto], ma nell’animo di quei due, in cui non posso figurarmi d’entrare, se non per quel tanto ch’essi me ne dicono.“²⁰³ In *Uno, nessuno e centomila* bescheinigt der autodiegetische Erzähler der Wahrheit, die jemand für sich selbst konstruiert hat, die er irrtümlicherweise jedoch als für die gesamte Menschheit verbindlich betrachtet, die gleiche Konsistenz wie „Zigarrenrauch“. Nur fehle den meisten Menschen leider das Bewusstsein dafür – stattdessen lebten sie munter vor sich hin, „[s]enza il

²⁰² Die Annahme, dass auch Kommunikation nicht zuverlässig ist, da auch Wörter keinen absoluten Wert besitzen, wird weiter unten diskutiert.

²⁰³ COS, 92.

minimo sospetto che tutta la realtà che [li] sta attorno non ha per gli altri maggiore consistenza di quel fumo“²⁰⁴.

Laudisi appelliert an die Toleranz eines jeden. Auch wenn das Gegenüber das Gegenteil von dem glaube, was man selbst für richtig und *wahr* halte, möge man auch den Glauben des anderen respektieren: „rispetti ciò che vedono e toccano gli altri, anche se sia il contrario di ciò che vede e tocca lei“²⁰⁵. Die Mehrheit der von Pirandello porträtierten Figuren kann eine solche Pluralität an Wahrheiten²⁰⁶ nicht aushalten; stattdessen braucht sie Bestätigungen für ihre eigenen Konstrukte, um diese vor dem Einstürzen zu sichern²⁰⁷. Wie Beatrice in *Il berretto a sonagli* wollen die Nachbarn um jeden Preis die Wahrheit ans Licht befördern (deren Absolutheit sie nicht erst in Frage stellen). Erneut reibt sich eine weitere neugierige Nachbarin, die durch ihr eindimensionales Denken auffallende Signora Sirelli, an Laudisis Souveränität, den „die Rätsel der anderen nicht mehr interessieren als die, die seine eigene Person betreffen“²⁰⁸. Signora Sirelli fehlt dafür jegliches Verständnis: „Ma come non si lascia prendere dalla mania che è in tutti ormai, di penetrar questo mistero che rischia di farci impazzire tutti quanti? Io non ci ho dormito stanotte!“²⁰⁹ Dabei stellt sich ein wiederholtes Mal die Frage, wer eigentlich genau verrückt ist. Signora Frola, deren Schwiegersohn, Laudisi oder vielleicht die scheinbar Gesunden, die jedoch „nicht mehr schlafen können“²¹⁰ und gar „verrückt“²¹¹ zu werden drohen, wenn sie nicht umgehend des Rätsels Lösung aus den Beteiligten „herauspressen“. Laudisi ist dabei der Einzige, der nicht mit dem Finger auf einen anderen, vermeintlich Verrückten zeigt.

Genau wie Moscarda in *Uno, nessuno e centomila* stellt Laudisi fest, dass er für die anderen ein ganz anderer ist als für sich selbst. Das Bild, das die anderen von ihm haben, wirkt fremd auf ihn – er bezeichnet es als „Geist“²¹². Anstatt diesem Geist auf den Grund zu gehen, den seiner Meinung nach alle Menschen in sich tragen, gehen seine Schwester

²⁰⁴ Pirandello, Luigi: *Uno, nessuno e centomila*. Milano 1992. Im Folgenden werde ich den Roman mit UNC abkürzen, worauf die Seitenzahl der jeweiligen Textstelle folgt.

²⁰⁵ COS, 70.

²⁰⁶ Bereits der Titel weist auf eine solche hin. Durch den in Klammern eingeschobenen Nachtrag (*se vi pare*) wird das vorangegangene kategorische *Così è* unterminiert oder zumindest relativiert. Giovanna Lombardi wendet diesbezüglich den Begriff der „iperverità“ an. Vgl. Lombardi: *La Follia*, S. 113.

²⁰⁷ Auf die Metapher der Konstrukte und ihre inhaltliche wie stilistische Bedeutung wird weiter unten eingegangen.

²⁰⁸ COS, 96.

²⁰⁹ Ebd., 93.

²¹⁰ Ebd., 93.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd., 96.

und deren Anhängsel jedoch lieber auf die „Jagd nach den Geistern der anderen“²¹³, was Laudisi hingegen als *verrückt* bezeichnet:

*Il guaio è che, come ti vedo io, non ti vedono gli altri! E allora, caro mio, che diventi tu? [...] Un fantasma, caro, un fantasma! Eppure – vedi questi pazzi? Senza badare al fantasma che portano con sé, in se stessi, vanno correndo, pieni di curiosità, dietro il fantasma altrui! E credono che sia una cosa diversa.*²¹⁴

Die anderen wollen von Laudisis (für sie verrückten) Gedanken jedoch nichts wissen – sie bezeichnen sie abschätzig als „filosofia“²¹⁵. Vor lauter Angst, selbst verrückt zu werden, wenden sie sich von ihm ab. Erneut wird der vermeintlich Wahnsinnige lediglich aufgrund seines Andersdenkens also ausgegrenzt. Eine als besonders einfältig und klatschsüchtig beschriebene Nachbarin entgegnet Laudisi gegenüber: „Oh, senta! io le volto le spalle e non parlo più con lei! non voglio impazzire!“²¹⁶ Laudisis Wissen, das erneut die These zu bestätigen scheint, die von ihrer Umwelt als *verrückt* bezeichneten Querdenker seien weiser als ihre konformistischen, das System nicht hinterfragenden Mitbürger, macht den anderen Angst. Wissen ist auch hier Macht – und was für eine. Es gilt als gefährlich in seinen umstürzlerischen Ausprägungen, könnte gar ansteckend sein und muss deshalb isoliert werden²¹⁷. Hätte Laudisi etwas früher gelebt und vielleicht zu einer weniger privilegierten Gesellschaftsschicht gehört, wäre ihm eventuell das gleiche Schicksal widerfahren wie den vielen anderen Antikonformisten, die man seit Beginn der (französischen) Klassik (wie kurz zuvor noch die Leprakranken) weggesperrt hatte. Wer sich hinter Gittern befindet, hat die „Narrenfreiheit“, alles zu sagen, was ihm in den Sinn kommt: Allerdings erreicht er mit seinen Aussprüchen niemanden mehr. Kommunikation kann nur klappen, wenn der Sender von einem Adressaten gehört wird – sonst verkommt sie zu einem Monolog.

Laudisi weist bei aller Weisheit und Genialität jedoch auch ernsthaft pathologische Züge auf. Seine Äußerung „farò tra me e me qualche risata; e se me ne scapperà qualcuna forte, mi scuserete“²¹⁸ erweckt den Anschein, als wohnten in ihm verschiedene Persönlichkeiten. Dieser Eindruck verstärkt sich durch seine bizarre Reaktion, als ihm die verschreckte

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd., 93.

²¹⁶ COS, 70.

²¹⁷ Allerdings können sich auch *Raisonneure* an ihrem eigenen chronischen Nachdenken vergiften, wie es Pirandello in seinem Aufsatz *L'umorismo* anhand seiner Logik-Kritik zeigt. Dies wird weiter unten im Detail analysiert.

²¹⁸ COS, 71.

Nachbarin zum Abschied nicht mehr die Hand geben will – als habe sie tatsächlich Angst vor einer Ansteckung mit seiner geheimnisvollen Krankheit, der *pazzia*:

SIGNORA SIRELLI: Andiamo, sì, andiamo. Io neanche lo saluto [bezieht sich auf Laudisi].

*LAUDISI: Ecco, mi saluto per lei, signora!
Si stringerà una mano con l'altra.*²¹⁹

Auch hält Laudisi mit seinem Spiegelbild Zwiesprache – eine Geste, die wir später bei Moscarda als erste Manifestation des Wahnsinns kennenlernen werden. Seine Frage „Chi è il pazzo di noi due?“²²⁰ ist durchaus ernst gemeint – als „den anderen“ bezeichnet er den ihm fremden Teil seiner Persönlichkeit, den er für seine Umwelt verkörpert²²¹.

Keiner der Anwesenden nimmt Laudisi ernst. Diejenige, von der sich alle des Rätsels Lösung versprechen, gibt ihm schließlich jedoch Recht: Auf tritt in der letzten Szene diejenige, um die alle Gerüchte kreisen und die selbst am besten wissen müsste, wer nun eigentlich verrückt ist: Die Rede ist von Signora Ponza, der Gattin des Herrn Ponza. Auf die Frage hin, *wer* sie denn nun sei (also die leibliche Tochter der Signora Frola und damit die alte Frau des Herrn Ponza oder dessen *neue* Frau, die mit Signora Frola in keiner Verwandtschaftsbeziehung steht), antwortet die Betroffene mit einem orakelartigen Spruch: „Per me, io sono colei che mi si crede.“²²² Damit bestätigt sie Laudisis These, nach der sich ein jeder seine eigene Realität konstruiert, in der er anderen bestimmte Rollen zuweist, die jedoch nie mit den Rollen übereinstimmen, die sie selbst einzunehmen glauben²²³. Zweifellos ist Laudisi der Einzige, der mit diesem Ergebnis, das an sich keines ist („La vita non conclude“), zufrieden ist. Leider erfährt der Leser nichts mehr über die Proteste der anderen – Laudisis lautes Lachen übertönt alles und muss auch durch keine Regieanweisung mehr kommentiert werden – spätestens seit dem Aufsatz *L'umorismo* weiß der Leser selbst, was es zu bedeuten hat.

²¹⁹ COS, 95.

²²⁰ COS, 95.

²²¹ In *Uno, nessuno e centomila* werden wir noch sehen, dass nicht nur ein Fremder, sondern unendlich viele Fremde in uns stecken, da uns jeder mit uns interagierende Mensch mit der Rolle versieht, die wir in *seiner* Realität spielen.

²²² COS, 131.

²²³ All diese Gedanken werden in *Uno, nessuno e centomila* noch viel weiter gedacht, bis sie schließlich zum Zusammenbruch des Protagonisten führen, wie weiter zu sehen sein wird.

***La Carriola* – Wahnsinn, um nicht „am Leben zu ersticken“**

Die Novelle *La carriola*²²⁴ ist dem Sammelband *Novelle per un anno* (1922) entnommen. Der Leser begegnet dem Wahnsinn hier in den „verrückten Momenten“ des Protagonisten, einem autodiegetischen Erzähler. Diese Momente sind nur in größter Heimlichkeit möglich und werden mit umso größerer Freude ausgelebt.

Seinen Namen offenbart er nicht; stattdessen zählt er mehrmals die vielen Rollen auf, durch die ihn seine Umwelt definiert. Seine „obblighi, uno più serio dell'altro, di marito, di padre, di cittadino, di professore di diritto, d'avvocato“²²⁵ lasten schwer auf ihm. Diese Last wird ihm jedoch erst bewusst, als er sein Leben aus einer sicheren Entfernung betrachten kann: Als er sich auf der Rückfahrt von einem Geschäftstermin im Zug befindet, bemerkt er plötzlich, dass seine Augen zwar die an ihm vorbeiziehende Landschaft betrachten, sein Geist die ihn umgebende Schönheit jedoch überhaupt nicht wahrnimmt. „Guardavo fuori, ma non vedevo nulla [...]. [...] Gli occhi vedevano; vedevo e forse godevano per conto loro della grazia e della sovità della campagna umbra. Ma io, certo, non prestavo attenzione a ciò che gli occhi vedevano.“²²⁶ Die Seele löst sich vom Körper, wie es bereits im ersten Teil oftmals als Kennzeichen der Schizophrenie beschrieben wurde. Diese Spaltung lässt sich auch auf sprachlicher Ebene nachvollziehen. Ein Ich ist noch vorhanden („vedevo“, „non prestavo“ [LW]); der aktive Sehvorgang, also die Verarbeitung der Bilder und der daraus entstandene Genuss, wird jedoch nur von den Augen vollzogen, die ein abgetrenntes Dasein zu führen scheinen („forse godevano per conto loro“²²⁷). Der Protagonist ist sich der Teilung seines Daseins bewusst: „Lo spirito mi s'era quasi alienato dai sensi, in una lontananza infinita [...].“²²⁸ In dieser Unendlichkeit vermutet er „una vita diversa“²²⁹, ein Leben, das nicht seines ist, sondern unter anderen Umständen seines hätte sein können, „non sua, ma che avrebbe potuto esser sua“²³⁰.

Blindheit und Erleuchtung sind also auch in diesem Text mit dem Wahnsinn konnotiert. Sehen und Nicht-Sehen sind eng miteinander verbunden, wie bereits am Fall des Protagonisten Ciampa gezeigt wurde, der nach dem seine Existenz beinahe für immer verändernden Moment „nichts mehr und doch mehr sieht, als er sehen müsste“²³¹. Ähnlich

²²⁴ Luigi Pirandello: *La carriola*. In: Ders.: *Novelle per un anno*. Bd. III, S. 2166-2173.

²²⁵ Ebd., S. 2167.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd., S. 2168.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd.

²³¹ BAS, 253.

verhält es sich auch mit dem Protagonisten aus *La carriola*: Auf der Zugfahrt wird ihm bewusst, dass er seine Umwelt gar nicht mehr wirklich sieht. Sein nicht mehr benötigtes Sehorgan wird temporär deaktiviert: „Gli occhi a poco a poco mi si chiusero“; sein Blick ist nun nach innen gerichtet; was er sieht, sind nicht mehr die Bilder der (äußeren) Realität, sondern die seiner ganz eigenen, aus bloßen Möglichkeiten bestehenden Realität: Er beginnt zu träumen: „segituai nel sonno il sogno di quella vita che non era nata“²³². Das Erwachen macht ihm die Grausamkeit seines wahren Lebens unso schmerzlicher bewusst:

[...] *quando mi destai, tutto indolenzito e con la bocca amara, acre e arida [...] mi ritrovai d'un tratto in tutt'altro animo, con un senso d'atroce afa della vita, in un tetro, plumbeo attonimento, nel quale gli aspetti delle cose più consuete m'apparvero come votati di ogni senso, eppure, per i miei occhi, d'una gravezza crudele, insopportabile.*²³³

Die Diskrepanz zwischen seinem idealen und seinem realen Leben verursacht bei ihm physische Symptome – sie hinterlässt einen „herben“, „bitteren“ und „schalen“ Geschmack und erzeugt bei ihm ein Gefühl einer „quälenden Schwüle“ und einer „grausamen, unerträglichen Schwere“. Erneut finden sich Hinweise auf die dieses Leben auszeichnende Blindheit: In seiner Vorstellung weist der Träumende die negativen, realen Aspekte seines Lebens einem „dunklen, bleiernen“ („tetro, plumbeo“²³⁴) Raum zu, wohingegen die Gedanken an das ideale, noch nicht geborene Leben von „aufflackerndem Licht“ (guizzi di luce“²³⁵) begleitet werden.

Die plötzlich verspürte „Sinnlosigkeit der Dinge“ („come votati di ogni senso“²³⁶) stürzt den Protagonisten in eine Sinnkrise, die zwangsläufig in einer Identitätskrise mündet. Denn nun wird ihm bewusst, dass er sich mit den Rollen, die er im Leben anderer Menschen spielt, nicht identifizieren kann: „Spaventosamente d'un tratto mi s'impose la certezza, che l'uomo che stava davanti a quella porta, con la busta di cuojo sotto il braccio, l'uomo che abitava là in quella casa, non ero io, non ero mai stato io.“²³⁷ Die Person, die er für die anderen darstellt, ist nicht er selbst²³⁸ – sie besteht aus nichts anderem als einem Körper, dessen sich die anderen bemächtigen können, als handle es sich um eine Marionette:

²³² Ebd.

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd., 2169.

²³⁸ Glage und Rublack weisen auf den Zwiespalt zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung hin, den sie in den beiden Bedeutungen des Wortes Person wiederspiegelt sehen. Vgl. Glage und Rublack: *Wahn*, S. 8: „Im Begriff ‚Person‘ tönt diese Doppelheit [...] nach. Aus dem Lateinischen entlehnt, bedeutet er: Maske des Schauspielers; Rolle, die durch die Maske dargestellt wird, Charakterrolle, Charakter. [...] Jeder von uns ist mehr oder minder gespalten – in den offiziellen Funktionsträger und den intimen Privatmenschen.“

*Anche il mio stesso corpo, la mia figura, quale adesso improvvisamente m'appariva, così vestita, così messa su, mi parve estranea a me; come se altri me l'avesse imposta e combinata, quella figura, per farmi muovere in una vita non mia, per farmi compiere in quella vita, da cui ero sempre stato assente [...].*²³⁹

Diese Person ist für den Protagonisten nicht mit seinem Selbstbild vereinbar; stattdessen hat er das Gefühl, dass es sich um einen „Fremden“²⁴⁰, ja sogar einen „Feind“²⁴¹ handle. Die Schlussfolgerung, die er daraus zieht, hat jedoch nochmals drastischere Konsequenzen:

*Chi vive, quando vive, non si vede: vive. Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive più: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la tascina. Perché ogni forma è una morte.*²⁴²

Durch die kurze, im Zug erfolgte Begegnung mit dem „wahren Leben“²⁴³ wird dem Protagonisten bewusst, dass der nur aus einem Körper bestehende, in ihm lebende Fremde nichts als eine Form und damit *tot* ist. Die Vorstellung, ein Gefangener im Gefängnis seines eigenen Lebens zu sein, aus dem er sich nicht befreien kann, erfüllt ihn mit „Angst“ und mit „Ekel“: „E ho nausea, orrore, odio di questo che non sono io, che non sono stato mai io; di questa forma morta, in cui sono prigioniero, e da cui non mi posso liberare.“²⁴⁴

Befreien muss er sich zwangsläufig, will er nicht „ersticken“²⁴⁵ oder von der Form „zerdrückt“²⁴⁶ werden. Dies gelingt ihm in einer heimlich ausgeführten „verrückten Handlung“²⁴⁷, die daraus besteht, dass er seine alte Hündin aus ihrem Dauerschlaf aufweckt, sie an den Hinterpfoten packt und mit ihr „Schubkarre“ spielt. Ein bei Kindern geduldeter, an sich unschuldiger Akt ist einem ein gewisses Alter und eine gewisse Stellung innehabendem Mann nicht gestattet, will er weiterhin von seinen Mandanten mit Respekt behandelt werden:

*Dovevo essere sicuro [...] che questo mio atto non fosse scoperto. Giacché, se scoperto, il danno che ne verrebbe [...] sarebbe incalcolabile. Sarei un uomo finito. Forse m'acchiapperebbero, mi legherebbero e mi trascinerrebbero, atterriti, in un ospizio di matti.*²⁴⁸

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd., S. 2170.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Ebd., S. 2172.

²⁴⁴ Ebd., S. 2171.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd., S. 2172.

²⁴⁸ Ebd., S. 2171.

Wahnsinn bedeutet in *La carriola* also einen Ausbruch aus dem Gefängnis der Formen, ein vorübergehendes Ablegen der Maske, das jedoch streng geheim gehalten werden muss, um nicht gesellschaftlich sanktioniert zu werden – im schlimmsten Fall mit einer Einweisung in eine Anstalt. Der Protagonist erliegt diesem Wahnsinn bei „vollem Bewusstsein“ („*cosciente follia*“²⁴⁹), kann jedoch auch nicht von diesem ablassen, da es sich um eine lebenswichtige Maßnahme handelt. Er, der nicht scherzen darf („*io non posso scherzare*“²⁵⁰), sieht in diesem „*breve atto*“²⁵¹ die einzige Möglichkeit, seine Rollen „aus Verantwortungsbewusstsein“²⁵² weiterhin zu spielen, ohne dabei tatsächlich verrückt zu werden.

3.3 *Uno, nessuno e centomila* – Moscarda: eine Figur auf dem „Königsweg in den Wahnsinn“²⁵³

Wenngleich, wie bereits erwähnt, der Wahnsinn in fast allen Texten Pirandellos implizit oder explizit Eingang findet, so kommt ihm doch zweifellos in *Uno, nessuno e centomila* die unbestritten größte Aufmerksamkeit zu. Der folgende Teil meiner Arbeit wird deshalb eine genaue Textanalyse formaler und inhaltlicher Art an diesem Roman vornehmen. Dennoch werden des Öfteren Parallelen zu anderen Texten gezogen werden, da meine Zielsetzung lautet, eine Motivanalyse des Wahnsinns in Pirandellos Werk zu erstellen, die jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sondern sich auf die wichtigsten Texte beschränken muss.

Uno, nessuno e centomila hat mit Abstand die längste Entstehungsgeschichte von allen Texten in Pirandellos Œuvre. Insgesamt schrieb der Autor fast 15 Jahre an diesem Roman²⁵⁴, der oftmals als Quintessenz seines Schaffens bezeichnet wird. Kritiker

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd., S. 2173.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd., S. 2171.

²⁵³ Der Protagonist Vitangelo Moscarda befindet sich nach Selbstauskunft *sulla strada maestra della follia*. Vgl. dazu UNC, 84.

²⁵⁴ 1910 erwähnte Pirandello bereits in einem Brief an einen Freund seine Absicht, diesen Roman zu schreiben. 1925 erschien er dann zum ersten Mal, zu diesem Zeitpunkt jedoch nur in mehreren Folgen in einer Zeitschrift, um dann 1926 zum ersten Mal als einheitlicher Band herausgegeben zu werden. Kritiker weisen immer wieder darauf hin, dass eine solche Arbeitsweise für Pirandello sehr ungewöhnlich war, da er einen Großteil seiner anderen Werke in wenigen Wochen oder Monaten zu schreiben pflegte. Sicherlich liegt es nicht zuletzt an dieser langen Entstehungszeit – und nicht nur an der komplexen Thematik – „dass der Roman von vielen als „schwer verdaulich“, „zu zerebral“ oder als „zu stark konstruiert“ wahrgenommen wird. Vgl. Gioanola: Pirandello, *la follia*, S. 86ff.

behaupten, er enthalte alle wichtigen Gedanken des Autors²⁵⁵. Dies werde ich im Folgenden genauer untersuchen, denn so gut wie alle diese Gedanken weisen eine Verbindung zum Wahnsinn auf, ob dies nun den vielzitierten Gegensatz zwischen *vita* und *forma*²⁵⁶, Pirandellos *relativismo* oder Pirandellos Prämisse *vedersi vivere è morire* betrifft.

Uno, nessuno e centomila wird oftmals mit einem Tagebuch verglichen. Der autodiegetische Erzähler Moscarda lässt einen fiktiven Adressaten an seiner Reise in den Wahnsinn teilhaben – eine derart akkurate Beobachtung der Ätiologie von Wahnsinn findet sich in keinem anderen von Pirandellos Texten, was auch Pirandello-Forscher Gioanola hervorhebt: „Nessun altro personaggio pirandelliano collega con altrettanta lucidità follia e sdoppiamento, come nessun altro sa fare della sua follia altrettanto saggia amministrazione.“²⁵⁷

Moscardas Erzählung hält die Chronologie der Ereignisse, von wenigen Prolepsen und Analepsen abgesehen, in deren Wiedergabe weitgehend ein, sodass man an ihr hervorragend die Entwicklung eines Menschen von einem vermeintlich *normalen*, das System akzeptierenden, friedlichen Bürger zu einem von allen geächteten, in kompletter Isolation lebenden Wahnsinnigen nachvollziehen kann – und dies nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene. Dabei erfolgt die Etikettierung *pazzo* sowohl durch die Umwelt als auch durch den Protagonisten selbst.

Moscardas Weg in den Wahnsinn – Eine Reise ohne Rückkehr

Moscarda präsentiert sich als Vertreter des gut situierten Bürgertums in der fiktiven sizilianischen Stadt Richieri des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, hinter der sich Kritikern zufolge Palermo oder Agrigento verbirgt²⁵⁸. Moscarda geht keiner geregelten Tätigkeit

²⁵⁵ Es fällt auf, dass sich wichtige Grundprinzipien von Pirandellos Denken wie die Relativität der Wahrheit, die *vita-forma*-Dialektik, die Masken-Symbolik, die Vergleiche mit dem Tierreich und natürlich der Wahnsinn in erstaunlich vielen Texten des Autors finden - und das sehr häufig in fast identischer Ausarbeitung. Dies muss allerdings nicht, wie es Pirandello von seinen Gegnern häufig vorgeworfen wurde, als Einfallslosigkeit ausgelegt werden; stattdessen könnte man gerade die Konsistenz des Denkens des Autors loben. Eine deutliche Evolution lässt sich dagegen vor allem in stilistischen Aspekten beobachten: Schrieb man Pirandellos Werke anfangs noch dem Naturalismus zu, probierte er sich schon bald an futuristischen und surrealistischen, mitunter auch fantastischen Texten. Und seine Reformbestrebungen das Theater betreffend müssen jeden Vorwurf des Konservatismus nichtig machen. Pirandellos Metatheater war nicht nur ausgesprochen originell und revolutionär, sondern sollte später auch weiteren bahnbrechenden Autoren wie Ionesco, Beckett und Genet als Vorbild dienen.

²⁵⁶ Wenngleich oftmals angenommen wird, die *vita-forma*-Dialektik gehe auf Pirandello zurück, so gilt als bewiesen, dass der Autor sie von dem italienischen Literaturkritiker Adriano Tilgher übernommen hat. Dies ändert nichts an ihrer Bedeutung für Pirandellos Werk, muss jedoch der Vollständigkeit halber erwähnt werden.

²⁵⁷ Gioanola: Pirandello, la follia, S. 86.

²⁵⁸ Vgl. UNC, 169.

nach. Als Sohn eines wohlhabenden Bankiers kann er es sich leisten, andere für sich arbeiten zu lassen, wobei er für die Geldgeschäfte seines Vaters sowieso kein Interesse hat. Setzt er doch mal einen Fuß in die Bank, dann nur, um mit seiner Unterschrift die Befugnis für eine weitere Profitmaximierung zu geben. Nach Eigenauskunft hat er sich an mehreren akademischen Disziplinen versucht, jedoch an keiner ein dauerhaftes Interesse gefunden. Seiner Meinung nach besteht sein Problem darin, sich an Kleinigkeiten aufzuhalten und dabei die Gesamtperspektive zu verlieren:

Non già, badiamo, ch'io opponessi volontà a prendere la via per cui mio padre m'incamminava. Ma camminarci, non ci camminavo [auf der Straße seines Vaters]. Mi fermavo a ogni passo; mi mettevo prima alla lontana, poi sempre più da vicino a girare attorno a ogni sassolino che incontravo, e mi maravigliavo assai che gli altri potessero passarmi avanti senza fare alcun caso di quel sassolino che per me inatnto aveva assunto le proporzioni d'una montagna insormontabile, anzi d'un mondo in cui avrei potuto senz'altro domiciliarmi.²⁵⁹

Moscarda, 28 Jahre alt, präsentiert sich selbst als Müßiggänger, der den Weg des Vaters nicht einschlagen kann oder möchte, allerdings seinem Leben bislang noch wenig eigene Kontur gegeben hat.

Eine Nase kann die Welt auf den Kopf stellen

Sein sorgloses Dasein nimmt jedoch ein jähes Ende, als Gattin Dida ihn mit einer banalen Bemerkung zum Nachdenken über existenzielle Probleme veranlasst. Dies verwundert erst recht, da er seine Gattin eigentlich gar nicht ernst nimmt, wie es die folgende Bemerkung verdeutlicht:

In principio pensavo che forse i miei sentimenti erano troppo complicati; i miei pensieri, troppo astrusi; i miei gusti, troppo insoliti; e che perciò mia moglie, spesso, non intendendoli, li travisava. Pensavo, insomma, che le mie idee e i miei sentimenti non potessero capire, se non così ridotti e rimpiccoliti, nel cervellino e nel coricino di lei; e che i miei gusti non si potessero accordare con la sua semplicità.²⁶⁰

Dida macht Moscarda eines Tages darauf aufmerksam, dass seine Nase schief ist²⁶¹. Nun stört ihn daran weniger die ästhetische Beeinträchtigung als vielmehr die Tatsache, dass er

²⁵⁹ UNC, 5.

²⁶⁰ UNC, 46.

²⁶¹ Die Nase hat bereits viele literarische Figuren zu komplizierten Reflexionen veranlasst, allen voran Tristram Shandy, dessen diesbezügliche Gedanken viele Seiten in Laurence Sternes berühmtem, nach dem Protagonisten benannten Metaroman füllen, was, da es die Handlung nicht vorantreibt, unter dem Begriff *digressive Erzähltechnik* zusammenzufassen ist. Moscardas Reise in den Wahnsinn nimmt jedoch durch das Betrachten seiner Nase im Spiegel ihren Lauf, weshalb nicht von einer *Digression* gesprochen werden kann.

selbst fast drei Jahrzehnte mit diesem Makel leben konnte, ohne ihn je bemerkt zu haben. Für seine Gattin hingegen scheint seine Nase schon immer leicht schief gewesen zu sein. Daraus folgert Moscarda, dass das *Bild*, das die anderen von ihm haben, von dem, was er selbst von sich hat, abweicht: „Mi si fissò invece il pensiero ch’io non ero per gli altri quell che finora, dentro di me, m’ero figurato d’essere.“²⁶² Er zeigt erste paranoide Anwendungen: Plötzlich glaubt er, alle starrten nur auf seine Nase, machten sich insgeheim über ihn lustig. Sein Freund spielt das Spiel mit und macht Moscarda auf einen weiteren Makel aufmerksam: sein Haaransatz laufe im Nacken spitz zu, was als Makel gewertet wurde. Moscarda hat plötzlich das Gefühl, sich selbst – oder den, für den die anderen ihn halten, denn hier fängt die Spaltung seiner Persönlichkeit bereits an – nicht zu kennen. Wer genau ist dieser Fremde²⁶³, den die anderen in ihm sehen? Und wer ist überhaupt dieses Selbst? „Se per gli altri non ero quel che finora avevo creduto d’essere per me, chi ero io“²⁶⁴? Eine Antwort erhofft er sich, wie bereits Laudisi, von einem Zwiegespräch mit dem Spiegel.

Der Spiegel – Handwerk des Teufels?

Nicht von ungefähr spricht der Aberglaube dem Spiegel eine potenziell gefährliche Wirkung zu²⁶⁵. Kindern war der Blick in den Spiegel lange Zeit verboten, da man fürchtete, er könne sie zum Narr werden, die Existenz Gottes anzweifeln oder gar dem Teufel begegnen lassen²⁶⁶. In Märchen und fantastischen Erzählungen werden Spiegeln oft magische Eigenschaften zugesprochen. Man sagt ihnen nach, Urteile fällen zu können²⁶⁷. Und wenn sie die Wahrheit nicht *sagen*, geht man zumindest davon aus, dass sie sie *abbilden*. Mit der Abbildung der Wahrheit beziehungsweise der Wirklichkeit verhält es sich jedoch komplizierter als zunächst vermutet: Hebe ich die rechte Hand, winkt sie mir im Spiegel als meine linke zu. Mein linkes Auge blinzelt mir als rechtes entgegen, und der Finger, mit dem ich auf mein Spiegelbild zeige, zeigt zurück auf mich. Abbildungen sind also immer seitenverkehrt, *verzerrt* – demnach nicht mehr authentisch. Ein weiteres Stück

²⁶² UNC, 7.

²⁶³ Noch geht er davon aus, dass seinem Selbstbild nur *ein* Fremdbild gegenübersteht, wobei sich beide im Laufe des Romans in ein Unendliches steigern werden.

²⁶⁴ UNC, 13.

²⁶⁵ Vgl. Monika Schmitz-Emans: Potenzierte Spiegelungen. Zur Fiktionalisierung des erkenntniskritischen Diskurses bei Pirandello. In: Michael Rössner (Hrsg.): Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne. Wilhelmsfeld 1997, S. 130.

²⁶⁶ Schmitz-Emans: Potenzierte Spiegelungen, S. 130.

²⁶⁷ Man denke nur an Schneewittchen, wo es heißt: „Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?“

Authentizität geht durch den Spiegelungsvorgang verloren: Eine Abbildung ist *mittelbar*²⁶⁸, an bestimmte Konditionen gebunden. Es bedarf einer Spiegelfläche und einer Lichtquelle – fehlt eine von beiden, geht die Abbildung verloren, was sie vom Original deutlich unterscheidet.

Auf die Suche nach sich selbst haben sich bereits viele (literarische) Figuren mittels eines Spiegels gemacht, von denen Narziss sicher der bekannteste ist, dessen tragisches Schicksal allen Spiegelguckern nach wie vor eine Warnung ist, ja von der Psychologie sogar zum Krankheitsbild erklärt wurde²⁶⁹. Allerdings muss sich aus der durch den Spiegel vermittelten Identitätssuche noch keine Pathologie ergeben, im Gegenteil: Viele Psychologen gehen davon aus, dass sich in der frühkindlichen Entwicklung erstmals durch die Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild so etwas wie eine Vorstellung von der eigenen Person entwickelt. Der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan war zwar nicht der erste, der diesbezüglich den Begriff *stade du miroir* benutzte, dennoch wird er meist mit ihm in Verbindung gebracht. Lacan ging davon aus, dass Kinder in ihren ersten Lebensmonaten noch keine festen Ich-Grenzen haben²⁷⁰. Über ihren Körper gebieten sie noch nicht; ihnen fehlt das Bewusstsein, wo das eigene Ich aufhört (was normalerweise durch den Körper von seiner Umwelt abgegrenzt wird) und wo das *Andere*, das *Fremde* beginnt. Lacan vertrat die Ansicht, dass im Zeitraum zwischen den ersten sechs und achtzehn Lebensmonaten durch Begegnungen mit dem eigenen Spiegelbild sich langsam eine Ich-Konzeption herausbildet, die maßgeblich auf dem Anblick des eigenen Körpers im Spiegel beruht, das jedoch zunächst nicht als eigenes wahrgenommen wird. Sobald das Kind versteht, dass das Bild, das ihm entgegenblickt, sein Selbst ist, beginnt es langsam, eine Vorstellung von der eigenen Persönlichkeit zu entwickeln.

Schmitz-Evans setzt das abgeleitete (da gespiegelte) Bild mit anderen Fremdbildern gleich: „Als ein Abgeleitetes, ein bloßes ‚Bild‘ hat das Subjekt im Übrigen keine Priorität mehr vor den äußeren ‚Bildern‘, vor der Welt der Objekte.“²⁷¹ Wie wir im Folgenden noch sehen werden, kommt Moscarda zu einer ähnlichen Schlussfolgerung: Auch er entlarvt das Ich, wie viele weiteren fest im abendländischen Denken etablierten, als unumstößlich

²⁶⁸ Auf die Ähnlichkeiten, die sich dadurch mit der Literatur und mit den Künsten ergeben, wird weiter unter eingegangen.

²⁶⁹ Der Vollständigkeit halber muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass mit *Narzissimus* gesteigerte Liebe zu sich selbst, Geltungsdrang und Eitelkeit gemeint sind, die als Kompensationsmechanismus für ein geringes Selbstwertgefühl erklärt werden. Moscardas Probleme haben jedoch andere Ursachen. Beiden gemeinsam ist allerdings der Blick in den Spiegel beziehungsweise in Narziss' Fall auf die reflektierende Oberfläche des Wassers als Ausgangspunkt ihrer Probleme.

²⁷⁰ Dieser und folgende Sätze sind paraphrasiert nach Schmitz-Evans kurzer Lacan-Abhandlung in: Schmitz-Evans: *Potenzierte Spiegelungen*, S. 143.

²⁷¹ Ebd.

betrachteten Vorstellungen, als bloße *Konstrukte* des Menschen, der sich mit seiner „höllischen Denkmachinery“ immer weiter von seiner eigentlichen Natur entfernt.

„Gehört das Bild mir, das mir der Spiegel strahlt?“

Die Kleists *Amphitryon* entnommene Frage²⁷² ist bei weitem nicht so leicht zu beantworten, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Genau hierin wurzelt Moscardas Problem. Oftmals ist die Vorstellung, die ich selbst von meiner Person habe, nicht identisch mit derjenigen, die sich die Außenwelt von mir macht. Doch gehen wir zunächst einen Schritt zurück: Normalerweise sehe ich mich selbst gar nicht von außen, ich lebe und mache mir keine Gedanken, wie ich auf meine Umwelt wirke. Denn genau genommen kann ich mich selbst nicht von außen betrachten. Jedes Mal, wenn Moscarda versucht, eine seiner Bewegungen im Spiegel einzufangen, gelingt ihm zwar ein kurzer Anblick dessen, was er womöglich für die anderen darstellt – jedoch ist das seiner Ansicht nach nicht er selbst, sondern ein Fremder²⁷³. Jegliche Spontaneität, man könnte auch sagen *Authentizität*, geht dabei verloren²⁷⁴. Denn all dies ist nichts anderes als eine Momentaufnahme – eine kurze Ahnung einer Form, die sich eine Nanosekunde später bereits in die nächste Form verwandelt²⁷⁵:

*Così, seguitando, sprofondai in quest'altra ambascia: che non potevo, vivendo, rappresentarmi a me stesso negli atti della mia vita; vedermi come gli altri mi vedevano; pormi davanti il mio corpo e vederlo vivere come quello d'un altro. Quando mi ponevo davanti a uno specchio, avveniva come un arresto in me; ogni spontaneità era finita, ogni mio gesto appariva a me stesso fittizio o rifatto. Io non potevo vedermi vivere.*²⁷⁶

²⁷² Ebd., S. 132.

²⁷³ Es darf nicht übersehen werden, dass sich nicht nur auf der *histoire*-Ebene zahlreiche Spiegelmomente finden. Das Spiel mit den Reflexionen wird nochmals auf der *discours*-Ebene gespiegelt (was die Spiegelung also erneut potenziert, worauf der Titel von Schmitz-Evans' Aufsatz anspielt). So können zum Beispiel die vielen Wiederholungen (von Motiven und genauen Wortlauten) als Spiegelungen betrachtet werden. Auch alle intertextuellen Bezüge, unter anderem zu Laurence Sternes *Tristram Shandy* (dabei spielt es keine Rolle, ob diese vom Autor beabsichtigt waren oder nicht), haben einen Spiegelcharakter. Vor allem in Pirandellos Novellensammlung finden sich darüber hinaus auch zahlreiche Beispiele für formale Spiegelungen: In *Il treno ha fischiato* ist der Text durch weiße Linien in vier Teile geteilt, was die Spiegelungen auf inhaltlicher Ebene graphisch unterstreicht.

²⁷⁴ Aus genau diesem Grund nimmt Moscarda eine ablehnende Haltung den Fotografien von Anna Rosa, der Freundin seiner Frau, gegenüber ein. Dieser Aspekt wird weiter unten detailliert erörtert.

²⁷⁵ Auch der *vita-forma*-Gegensatz soll hier bislang nur angedeutet, weiter unten jedoch ausgeführt werden

²⁷⁶ UNC, 13.

Alles Lebendige, sich permanent in Veränderung Befindende²⁷⁷ bezeichnet Pirandello als *vita*, das jedoch nicht sichtbar ist, da es keine Form innehat, sondern sich eher wie eine Flüssigkeit oder ein Gas verhält. Dem Menschen machen eine derartige Transparenz und Unbeständigkeit jedoch Angst – er verspürt permanent das Bedürfnis, sich selbst und alles ihn Umgebende in Formen zu zwingen, die er festhalten kann und sich dadurch ihrer – und nicht zuletzt sich seiner selbst – vergewissern kann:

*La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi.*²⁷⁸

Allerdings ist der Mensch keine von Natur aus starre Form, er macht sich erst selbst zu einer – vor allem um sich das Gefühl von Stabilität zu geben, das sich aber bei genauerem Hinsehen wie alle anderen Konstruktionen als Illusion und damit einsturzgefährdet entpuppen wird:

*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. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente [...].*²⁷⁹

Selbst die beständigsten Personen können dem gewaltigen Fluss des Lebens, in ihnen und außerhalb von ihnen, Pirandello zufolge nicht auf Dauer Stand halten:

*Vi sono anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di rapprendersi, d'irrigidirsi in questa o in quella forma di personalità. Ma anche per quelle più quiete, che si sono adagiate in una o in un'altra forma, la fusione è sempre possibile: il flusso della vita è in tutti.*²⁸⁰

Ferner erörtert er die Neigung der Menschen, auch Gedanken und Gefühle in Formen festhalten zu wollen. Dies erzeugt die Illusion von Stabilität, ist jedoch auch nur eine Fiktion:

*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 finizioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci.*²⁸¹

²⁷⁷ Dies geht konform mit der Einschätzung des Existentialisten, dass der Mensch permanent in Bewegung ist, sich durch seinen vorwärtsgerichteten Blick definiert, was ihn von anderen Wesen unterscheidet, wie weiter unten erklärt wird.

²⁷⁸ UMR, 153.

²⁷⁹ UMR, 153f.

²⁸⁰ UMR, 154.

²⁸¹ UMR, 153.

Gerade die Unbeweglichkeit des Körpers, der aus *Formen* besteht, die einen Menschen in den Augen seiner Umwelt definieren und auf die er kaum Einfluss nehmen kann, steht in einem deutlichen Gegensatz zur Bewegtheit des Geistes:

*E per tutti però può rappresentare talvolta una tortura, rispetto all'anima che si muove e si fonde, il nostro stesso corpo per sempre in fattezze immutabili. Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi? – ci domandiamo talvolta allo specchio, - con questa faccia, con questo corpo?*²⁸²

Sich selbst leben sehen zu wollen, gleicht einem hoffnungslosen Unterfangen, ist doch unsere Perspektive auf uns selbst immer eine Innenperspektive. Unser kritischer Blick auf uns selbst unterbindet jegliche Spontaneität und lässt uns zu einer Marionette verkümmern, deren Bewegungen nicht mehr von unserem eigentlichen Ich ausgeführt, sondern höchstens von unserem Willen in Auftrag gegeben, jedoch nicht auf natürliche Weise ausgeführt werden. Moscarda beschreibt genau dieses Erlebnis bei einem Schaufensterbummel, als er einen Moment glaubt, die Quadratur des Kreises bewiesen und sich selbst *leben* gesehen zu haben: „Non poté durare più d'un attimo quell'impressione, ché subito seguì quel tale arresto e finì la spontaneità e cominciò lo studio.“²⁸³

Ein Mensch, der sich selbst beim Leben zusehen will, nimmt groteske Formen an, er degradiert sich selbst durch seine gestelzten, Natürlichkeit nachahmen wollenden Bewegungen zur Pantomime: Dirò per ora di quelle piccole [follie] che cominciai a fare in forma di pantomime, nella vispa infanzia della mia follia, davanti a tutti gli specchi di casa [...].“ Dabei ist sich Moscarda seines unnatürlichen Schauspiels schmerzlich bewusst:

*Non volevo già come un comediante studiar le mie mosse, compormi la faccia all'espressione die varii sentimenti e moti dell'animo; al contrario: volevo sorprendermi nella naturalezza die miei atti, nelle subitanee alterazioni del volto, per ogni moto dell'animo [...].*²⁸⁴

²⁸² UMR, 154.

²⁸³ UNC, 14. Die gelungene oder verfehlte Abbildung von Spontaneität oder zumindest die Erzeugung einer solchen Illusion machte der Literatur- und Fotografiethoretiker Roland Barthes in *La chambre claire* zum Gütesiegel einer Fotografie. Fotografien, die nicht tot auf ihn wirkten, sondern ihn geradezu wachrüttelten, hatten seiner Ansicht nach alle eine Eigenschaft gemeinsam, die er als *punctum* bezeichnete. Dies konnte ein kleines, unbedeutendes Detail wie ein Paar Schuhe oder ein Schnurrbart sein, das jedoch sein Interesse weckte und bestimmte Gefühle in ihm hervorrief, sodass er sich die Fotografie stundenlang anschauen konnte, ohne sich zu langweilen. Bilder, die er sich zwar mit einem akademischen, aber keinem lebendigen Interesse besah, teilte er hingegen in die *studium*-Kategorie ein. Ihnen merkte man ihre Mittelbarkeit an – sie bildeten lediglich einen vergangenen Moment ab, ohne in ihrem Betrachter Leidenschaften zu entfachen. Für Moscarda gehören alle Fotografien der zweiten Kategorie an. Der Versuch, sich selbst beim Leben zuzusehen, ist für ihn nichts weiter als der klägliche Versuch einer Momentaufnahme, die zwar insofern gelingen kann, als sie schließlich *ein* Motiv abbildet – jedoch wird dieses Motiv nie das Ich, sondern immer ein Fremder sein, der mit dem Ich, wenn überhaupt nur die unveränderlichen äußeren Eigenschaften, also die Formen teilt, nicht aber Mimik und Gestik, die volatil, also nicht festhaltbar sind und darüber hinaus in enger Verbindung mit dem nicht abbildbaren Ich stehen. Vgl. Roland Barthes: *La chambre claire*. Paris 1980.

²⁸⁴ UNC, 15.

Enttäuscht stellt er fest, dass nicht einmal die, die verschiedenen Gesichtsausdrücke auslösenden, Gefühle echt sind – denn sonst hätte er sich in dem jeweiligen Augenblick ja wiederum nicht beim Leben zusehen können: „[...] quella meraviglia, quel cordoglio, quella rabbia erano finte, e non potevano essere vere, perché, se vere, non avrei potuto vederle, ché subito sarebbero cessate per il solo fatto ch’io le vedevo [...]“²⁸⁵ Niedergenkniirscht muss Moscarda also feststellen, dass er den *Anderen*, den die anderen in ihm sehen (noch geht er davon aus, dass es sich hierbei lediglich um *eine* Person handelt), nicht sehen kann. Dennoch schleppt er ihn tagtäglich in Form seines Körpers mit sich herum, ob er nun eine Bedeutung für ihn hat oder nicht. Noch ist er weit davon entfernt, sich von seinem Körper zu lösen. Deshalb soll zunächst einmal auf diesen Körper und vor allem auf die Frage, was ihn zu einem solchen Problem für die Seele macht, eingegangen werden.

Eine ungelöste Frage der menschlichen Existenz: das Leib-Seele-Problem

Die Idee, den Menschen in zwei Einheiten aufzuteilen, geht maßgeblich auf René Descartes zurück. In *Meditationes de prima philosophia*²⁸⁶ (1641) unterschied er eine *res cogitans* (Sitz der Seele und des „Denkorgans“) von einer *res extensa* (Körper). Friedrich Nietzsche übernahm diese Aufteilung, wobei er die Ausdrücke *Pflanze* für den Körper und *Gespens*t für den Geist und die Seele bevorzugte²⁸⁷. Diese Zweiteilung ist bis heute tief im abendländischen Denken verwurzelt, ja aus diesem gar nicht mehr wegzudenken. Erst die Beschäftigung mit anderen, zum Beispiel fernöstlichen Kulturen, lässt den westlich geprägten Menschen erahnen, dass die von ihm fraglos übernommenen, bereits mit der Muttermilch aufgesaugten Wahrheiten womöglich keinen *absoluten* Wert besitzen. Nach wie vor stellt diese Dichotomie eines der meistdebattierten Probleme der Philosophie dar. Moscarda, der Protagonist aus *Uno, nessuno e centomila*, findet darauf erhellende Antworten: Der Körper, von dem wir bis heute nicht wissen, warum er genau bestimmte Bewegungen ausführt und ob er überhaupt einem freien Willen gehorcht, hat mit der Seele zunächst einmal nicht viel zu tun. Er umgibt sie wie eine schützende Hülle, weist jedoch oftmals keinerlei Ähnlichkeit mit ihr auf. Moscarda glaubt, der Kontrast, der sich zwischen

²⁸⁵ UNC, 16.

²⁸⁶ René Descartes: *Meditationes de prima philosophia*. Lat.-dt. Hamburg 1992.

²⁸⁷ Vgl. dazu: Till Schröder: Das Leib-Seele-Problem in Pirandellos *Uno, nessuno e centomila*. In: Michael Rössner (Hrsg.): *Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne*. Wilhelmsfeld 1997, S. 39-65.

seinen ernstesten Gedanken und seiner, einen komischen Anblick bietenden, Nase ergibt, ist für die anderen ein Anlass zu lachen:

*Che relazione c'è tra le mie idee e il mio naso? Per me, nessuna. Io non penso col naso, né bado al mio naso, pensando. Ma gli altri? gli altri che non possono vedere dentro di me le mie idee e vedono da fuori il mio naso? Per gli altri le mie idee e il mio naso hanno tanta relazione, che se quelle, poniamo, fossero molto serie e questo per la sua forma molto buffo, si metterebbero a ridere.*²⁸⁸

Der Körper stellt also die Verbindung zur Außenwelt dar – man könnte auch sagen, er dient als (spiegelnde) Oberfläche, die Inneres von Äußerem trennt. Hier stoßen die beiden vollkommen unterschiedlich aufgebauten Welten aufeinander, werden zur Interaktion gezwungen. Problematisch wird es jedoch, wenn sich ein Mensch nicht mehr mit seinem Körper identifiziert und sich stattdessen vollkommen in sein Inneres zurückzieht. Er betrachtet den Körper dann nicht mal mehr als Grenzeinheit, sondern als Teil der Außenwelt. Moscarda degradiert seinen Körper zu einer leeren Hülle, derer sich andere bemächtigen können: „Ciascuno se lo poteva prendere, quel corpo lì, per farsene quel Moscarda che gli pareva e che gli piaceva, oggi in un modo e domani in un altro, secondo i casi e gli umori.“²⁸⁹ Sein Körper, den er als *Fremdkörper* empfindet, wird also zur Projektionsfläche für die anderen. Ihm kann man Rollen zuschreiben, Masken aufsetzen – ihn zur Marionette machen, die sich ohne eigenen Willen bewegt: „[Il mio corpo] [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.“²⁹⁰ Gleich mehrere anormale Anzeichen lassen sich dieser Äußerung Moscardas entnehmen. Der Rückzug aus dem eigenen Körper, verbunden mit der Vorstellung, dieser würde anderen gehören und auch von diesen bedient, ja ferngesteuert werden, wird häufig von schizophrenen Patienten beschrieben, wie im ersten Teil gezeigt wurde. Der Körper wird als *false self system* gewertet, als eine Maske, die man für die Umwelt aufsetzt, die aber nichts mit der *wahren Person* gemeinsam hat. Moscarda hat sich aus dieser Hülle bereits in einem solchen Ausmaß zurückgezogen, dass er mit ihr Zwiesprache führen kann. Der Körper gehört also nicht mehr zum *Ich*, sondern wird zum *Du* oder zum *Er*.

Das Bild des Körpers, der sich scheinbar von alleine, also ohne Beteiligung des Ichs, bewegt, so als werde er von einer unsichtbaren, äußeren Instanz ferngesteuert, erinnert

²⁸⁸ UNC, 13f.

²⁸⁹ UNC, 21.

²⁹⁰ UNC, 22.

nicht nur an die bei Pirandello so häufig auftretende Marionetten-Symbolik, sondern auch an das evozierte gleichnamige Gefühl in *Das Unheimliche* von Sigmund Freud, das auch bei ihm durch einen Körper ausgelöst wird, der sich plötzlich von selbst zu bewegen scheint – nur gehört dieser keiner lebendigen Person, sondern einer Statue, was den unheimlichen Eindruck noch einmal verstärkt.

Das Lachen des Verrückten und auch die Angst, von anderen ausgelacht zu werden, nehmen in *Uno, nessuno e centomila*, wie generell in Pirandellos Texten, eine prominente Stellung ein. Wie bereits weiter oben beschrieben, ist Moscardas Lachen längst nicht so „komisch“ wie zunächst angenommen. Vielmehr zeigt sich in ihm die Reaktion des Charakters im Angesicht der Tragik des Lebens, ja der menschlichen Existenz, deren Ausmaß sich mit Moscardas neuen Erkenntnissen noch einmal vergrößert hat. Dieses Lachen isoliert Moscarda von seinen Mitmenschen, denn diese beziehen es auf sich, fühlen sich von ihm ausgelacht, wie es bei seiner Gattin Dida und seinen Angestellten in der Bank der Fall ist.

An dieser Stelle des Romans befindet sich Moscarda noch ganz am Anfang seiner Reise in den Wahnsinn. Dennoch haben die bislang gewonnenen Erkenntnisse einen bereits derart tiefen Riss in seiner Persönlichkeit und in seinem Weltbild und Verhalten zur Umwelt hinterlassen, dass eine Rückkehr in ein „normales“ Leben nicht mehr möglich ist. Bevor er sich weiter in die Gedankenspirale begibt, die so gut wie alle als gegeben hingegenommenen Glaubenssätze des Abendlandes als nichtig erklären wird, hält er einen Moment inne und fasst zusammen, was er bislang herausgefunden hat²⁹¹: Aus der Erkenntnis, dass er für die anderen nicht der gleiche ist wie für sich selbst, wobei er diesen „anderen“ nie zu Gesicht bekommen wird, leitet er ab, dass sein Körper einer leeren Hülle entspricht, der sich jeder nach Belieben bedienen und daraus den Moscarda *formen* kann, den er sich wünscht. Besessen von diesem Gedanken hält er seinen Spitznamen Gengè, den ihm die Gattin gegeben hat, für sehr passend²⁹². Spricht man das erste *e* nicht italienisch, sondern französisch, also wie einen Nasal aus, klingt dieser Name nach *changer* oder *changé*. Dies geht konform mit der Vorstellung, dass er (je nach Rolle) immer wieder seine Persönlichkeit wechselt. Moscardas beschließt folglich, das Fremdbild, das sich seine sogenannten „Bekanntnen“, die also in dem fixen Glauben leben, ihn zu *kennen*, von ihm gemacht haben, zu zerstören – denn noch geht er davon aus, dass es sich hierbei lediglich um *eine* falsche Vorstellung von seiner Person handeln muss.

²⁹¹ UNC, 23.

²⁹² Ebd.

Je länger Moscarda über sein Identitätsproblem nachdenkt, desto mehr kommt er zu dem Schluss, dass es sich dabei um ein *universelles* Problem handeln muss. Er glaubt, dass jeder Mensch die gleichen „Verrücktheiten“ begehen würde, machten sich in ihm nur die gleichen Gedanken wie in Moscarda breit: „Io credo anzi che se in realtà un tal pensiero vi venisse in mente e vi si radicasse come si radicò in me, ciascuno di voi commetterebbe le stesse pazzie che commisi io.“²⁹³ Allerdings ist es viel bequemer, weiterhin in der Illusion zu leben, von seinen Mitmenschen als exakt der wahrgenommen zu werden, der man selbst zu sein glaubt²⁹⁴. Diesem naiven Glauben könne man, Moscarda zufolge, allerdings nur so lange anhängen, wie man die allem zu Grunde liegende Illusion nicht durchschaut habe, „una presunzione che Dio vi conservi sempre. La presunzione che la realtà, qual'è per voi, debba essere e sia ugualmente per tutti gli altri“²⁹⁵. So tritt Moscarda in Laudis' Fußstapfen – nach und nach entlarvt er alle großen für gegeben gehaltenen westlichen Denkansätze als illusorische Konstrukte, allen voran die sogenannte Realität. Eine Realität gibt es für Moscarda durchaus – nur ist sie nicht für alle gleich. Ein jeder lebt in einem eigenen aus Gedanken, Einstellungen und Erfahrungen über die Jahre gewebten Konstrukt, von dem er jedoch fälschlicherweise glaubt, es entspreche in seinem Bauplan dem der anderen und müsse demnach allgemeingültig, ja absolut sein: „Voi vi conoscete, vi sentite, vi volete in un modo che non è il mio, ma il vostro; e credete ancora una volta che il vostro sia giusto e il mio sbagliato.“²⁹⁶

Moscarda geht mit einer ursprünglich von den Existenzialisten propagierten Denkweise konform, die die Realität zunächst einmal als neutrale, um nicht zu sagen *leere* Fläche betrachtet, die jeder Mensch eigenverantwortlich ausfüllen muss, um seinem von Natur aus keinem höheren Sinn gehorchenden Dasein doch einen ganz persönlichen, möglichst von Verantwortung sich selbst und der Welt gegenüber geprägten, Sinn zu geben.

Lost in Translation? Von der Unzulänglichkeit der Sprache

Moscardas Überlegung, dass in der Welt, in der unzählige Realitäten koexistieren, wobei alle einen Allgemeingültigkeitsanspruch erheben, was notwendigerweise zu Konfrontationen führen muss, lässt ihn auf ein weiteres, *universelles* Problem

²⁹³ UNC, 24.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ UNC, 26.

²⁹⁶ UNC, 32.

menschlichen Zusammenlebens stoßen: So wie ein jeder *seine* Realität erst *formen*, ihr einen Sinn geben muss, so *formt* ein jeder die Sprache, derer er sich bedient, um mit seiner Umwelt in Kontakt zu treten. Wörter haben also keinen allgemeingültigen Sinn, sondern werden je nach eigener Erfahrung mit Bedeutung versehen, die sich über die Zeit hinweg verändern kann. *Signifié* und *signifiant* stehen also in keiner unveränderlichen Beziehung zueinander – ihre Relation unterliegt deutlichen Schwankungen, die sich nicht nur über Kultur- und Sprachgrenzen hinwegziehen, sondern auch Mitglieder derselben Sprachgemeinschaft und Epoche betreffen. Letztendlich verändert sich die Bedeutung bestimmter Worte sogar für denselben Menschen im Laufe der Zeit.

Pirandello hat sich sein Leben lang mit dem Scheitern der Kommunikation beschäftigt.

Sein Biograph Gaspare Giudice zitiert einen Ausspruch Pirandellos, indem er von der bitteren Enttäuschung erzählt, die ihn überkam, als er feststellte, dass man nicht automatisch davon ausgehen konnte, von anderen *verstanden* zu werden:

*I remember that when I was a child I had absolute confidence that everybody would understand me. A form of ingenuousness which obviously caused me bitter disappointments. But it stimulated me to improve my faculties of expression and to study others in order to get an idea of the people I would be dealing with, firmly convinced as I was that I could communicate anything at any time to anyone.*²⁹⁷

Pirandello wird also schon früh zum Beobachter der menschlichen Natur. Seine psychologischen Kenntnisse erwirbt er in erster Linie durch ein Studium seiner Mitmenschen. Als Kind wird er bereits zum Zuschauer des „Spektakels des Lebens“, das ihm eine bis ins Unendliche reichende Fülle an *Sujets* für seine Texte liefern wird. Wie so oft dient Kunst also auch für ihn, zumindest am Anfang, als Medizin. Er verarbeitet seinen Schmerz, sein Unverständnis, indem er sie in Kreativität umwandelt:

*When I was a child I had difficulties even with my mother, and as for my father, it appeared to be quite impossible to communicate with him, not just when I was preparing myself to do so but when I had actually tried and had failed abysmally. As an artist I owe a great deal to him for the agony of those moments.*²⁹⁸

Die mit Tragik aufgeladenen Worte Pirandellos lassen vermuten, wie groß seine Einsamkeit als Kind gewesen sein muss, die aus der bitteren Kenntnis erwuchs, von seiner eigenen Familie nicht *verstanden* zu werden. Nicht grundlos taufte Andrea Camilleri seine Pirandello-Biographie *Der vertauschte Sohn (Il figlio cambiato)*, denn Aussagen Pirandellos nach zu schließen muss sein Fremdheitsgefühl innerhalb seiner Familie

²⁹⁷ Giudice: Pirandello, S. 6.

²⁹⁸ Ebd.

dermaßen groß gewesen sein, dass er von Kindesbeinen an bis in sein 4. Lebensjahrzehnt ernsthaft glaubte, unmittelbar nach seiner Geburt vertauscht worden zu sein.

Nicht nur der Protagonist der gleichnamigen Novelle hat das gleiche Gefühl, auch Moscarda stellt im Laufe seines Gedankenexperiments fest, dass Sprache oft nicht ausreicht, um andere zu verstehen – im Gegenteil, oft richtet sie noch viel mehr Unheil an. Vor allem handelt es sich, dem folgenden Zitat nach zu schließen, in Moscardas Augen um ein Problem der Rezeption, der *Übersetzung*:

[...] *il guaio è che voi, caro mio, non saprete mai, né io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quel che voi mi dite. Non avete parlato turco, no. Abbiamo usato, io e voi la stessa lingua, le stesse parole* [eigene Hervorhebung].²⁹⁹

Doch liegt die Schuld Moscarda zufolge nicht beim „Übersetzer“, sondern bei dessen Handwerkszeug, den Wörtern:

[...] *che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé, sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto d'intenderci; non ci siamo intesi affatto.*³⁰⁰

*Leer*³⁰¹ ist also nicht nur die Welt, bevor ihr ein jeder eine eigene Struktur und einen Sinn gibt, und leer fühlt sich des Weiteren auch nicht nur das Individuum, dessen Kopf eigentlich voller Gedanken ist³⁰², leer sind auch die Vehikel menschlicher Interaktion – die Worte. Till Schröder liest darin einen autoreferenziellen Hinweis an den Leser. In Pirandellos Werk lassen sich überhaupt sehr viele selbstbezügliche Textstellen ausmachen: Oft sind seine Protagonisten Bibliothekare, Schriftsteller oder Journalisten, und auch Moscarda wird immer wieder nachgesagt, seine Aufzeichnungen glichen einem Tagebuch. Mattia Pascal, der als Bibliothekar arbeitet und nebenbei seine Memoiren schreibt, liest in jeder freien Minute in alten Büchern, die er an seinem Arbeitsplatz, einer entsakralisierten Kirche³⁰³, scheinbar zufällig findet. Fast immer handelt es sich dabei um philosophische Werke, unter anderem von Pascal, der sicher mehr mit ihm teilt als bloß seinen Namen³⁰⁴. Sowohl Mattia als auch Moscarda retten sich womöglich durch das Schreiben (wobei noch

²⁹⁹ UNC, 33.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Hier offenbart sich wieder der eigentliche Wortsinn von *wahr*, nämlich *leer*, wie bereits zu Beginn dieser Arbeit gezeigt wurde, was die Bezeichnung von Moscardas Gedanken als *wahnsinnig* oder *wahnwitzig* als vollkommen zulässig erscheinen lässt.

³⁰² Die *sensazione di vuoto* wird nicht nur von Moscarda an mehreren Stellen beschrieben, sondern stellt auch eines der Hauptcharakteristika der Äußerungen an Schizophrenie Erkrankter dar. Philosophisch betrachtet macht sie den Existenzialisten zufolge eines der Grundprobleme der menschlichen Existenz aus, das jedem Menschen mit seiner Geburt in die Wiege gelegt ist, das aber nur er selbst für sich lösen kann, will er seiner von Natur aus sinnlosen Existenz einen Sinn geben, der zwar immer artifiziell sein wird, ihm jedoch das Leben erleichtern wird.

³⁰³ Die in *Uno, nessuno e centomila* enthaltene Kritik an der Kirche wird weiter unten besprochen.

³⁰⁴ Vgl. Gioanola: Pirandello la follia, S. 68.

zu diskutieren sein wird, ob es Moscarda überhaupt gelingt sich zu retten); allerdings entfernen sie sich durch ihr Schreiben, das an vielen Stellen dem Philosophieren gleicht, auch immer mehr vom Strom des Lebens, denn Gedankenfassen, ergo das Errichten neuer Konstrukte, heißt immer „das Leben in eine Form zu zwängen“, was nie mehr als eine (nicht der Realität entsprechende) Momentaufnahme zum Ergebnis haben kann. Hinzu kommt die gesteigerte Abgrenzung von der Welt, der Rückzug auf die Welt der Gedanken, der bei Pirandellos Figuren ein pathologisches Ausmaß annimmt und an Autismus grenzt, welcher oftmals mit Schizophrenie in Verbindung gebracht wird. Gioanola leitet aus dem ursprünglichen Sprichwort *primum vivere, deinde philosophari* den für Pirandellos Charaktere gültigen Leitsatz ab: *non vivere, idest philosophari*³⁰⁵.

Eine autoreferenzielle Lesart legt ferner eine weitere Textstelle in *Uno, nessuno e centomila* nahe: Als sich Moscarda auf den Weg in die Natur macht, was weiter unten noch ausführlich analysiert wird, bittet er den imaginären Leser, ihm zu folgen. Letzterer kann sich zwar „nicht vollständig auf Moscarda verlassen“, soll aber „keine Angst haben“: „Aria! Aria! Lasciamo la casa, lasciamo la città. Non dico che vi possiate fidarvi molto di me; ma, via, non temete.“³⁰⁶ Ein Erzähler, der den Leser davor warnt, ihm bedingungsloses Vertrauen zu schenken, ist kein *verlässlicher*, womit er den „Pakt“, den Erzähler und Leser implizit zu Beginn des Textes geschlossen haben, verletzt.³⁰⁷ Damit lenkt er die Aufmerksamkeit auf die *discours*-Ebene, also die Machart des Textes. Denn illusionsbrechende Elemente lassen den Leser aufhorchen – sie lassen ihn der Täuschung, der er (bewusst) unterlegen ist, indem er sich auf einen fiktiven Text eingelassen hat, gewahr werden³⁰⁸.

Worte versus Bilder und Emotionen – das Rätsel vom Ursprung des Denkens

Ohne Worte scheidet die Kommunikation zwar nicht völlig aus, sie verkommt jedoch zu der Sprache, der sich Tiere³⁰⁹ und primitive Völker bedienen, deren Sprache noch nicht

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ UNC, 36f. Auffällig sind die Wiederholungen, die sich generell in vielen Texten von Pirandello finden und auch als Spiegelungen betrachtet werden können (s.o.).

³⁰⁷ Hieraus ergibt sich eine weitere Ähnlichkeit mit Laurence Sternes *Tristram Shandy*, einem Text, der als eines der wichtigsten Meta-Experimente in der Literatur angesehen wird.

³⁰⁸ Nichts anderes, wenngleich um ein Vielfaches gesteigert, geschieht in Pirandellos Metatheater, allen voran in *Sei personaggi in cerca d'autore*, wo bewusst mit der Grenze zwischen Fiktion und (vermeintlicher) Realität gespielt wird, indem sich Figuren, die diesen vollkommen unterschiedlichen Kategorien angehören, plötzlich auf einer Ebene miteinander unterhalten.

³⁰⁹ Der Tierbezug in Pirandellos Werk und dessen Verbindung zum Wahnsinn wird weiter unten erörtert.

ausgereift ist. Sicher kann der Mensch durch Mimik, Gestik und einfache Laute seine Grundbedürfnisse kommunizieren – doch wie will er komplexe Gedankengänge äußern, wenn nicht in Worten? Oder, noch einen Schritt zurück: wie will er sie denken, wenn nicht in Wörtern? Ob der Mensch zunächst in Bildern oder Wörtern denkt, ist bis heute nicht endgültig geklärt. Schmitz-Evans glaubt, paradoxerweise in der Sprache einen Beleg für die Befürwortung des *bildgestützten* Ansatzes (der auch auf Gefühlen beruhen könnte, die jedoch in Bilder und nicht in Worte übersetzt werden) gefunden zu haben: Sie stellt fest, dass erstaunlich viele Gleichnisse und Metaphern, die das Reflektieren³¹⁰ beschreiben, aus dem Bereich der Optik stammen³¹¹:

*Die Bedeutung von Metaphern und Gleichnissen aus dem Bereich des Visuellen und der Optik könnte als wichtigstes Indiz dafür gewertet werden, daß am Anfang des Denkens ein nichtkognitives Moment steht und das Denken sich aus seiner Bindung an die Sinnlichkeit auch niemals lösen kann.*³¹²

Mit *nichtkognitives Moment* bezeichnet die Verfasserin die auf sinnlichen Erlebnissen beruhenden Eindrücke, die sie von in Sprache gefassten Gedanken unterscheidet. Sinneseindrücke, die als Gefühle und in Bildern abgespeichert werden, hätten also Erzeugnissen der Logik (*Gedankenkonstrukten*) gegenüber eine Vormachtstellung, wobei sich der Mensch gerade letzterer rühmt – nicht zuletzt, weil sie ihn von anderen Spezies unterscheiden.

Wenn Worte ihre Bedeutung verlieren - *parlare per non intendersi*

Auch Schmitz-Evans kommt zu der Erkenntnis, dass es in Moscardas Argumentation nur folgerichtig ist, dass er, wenn er bereits dabei ist, alle möglichen menschlichen Konstrukte zu entlarven, auch das Konzept einer durch vermeintlich allgemeingültige Worte vermittelten Verständigung als Illusion freilegt. Sie erinnert daran, dass die unter anderem von Nietzsche proklamierte Sprachskepsis nicht zuletzt auch *Subjekt* und *Objekt* als artifizielle, vermittelte Instanzen entlarvt³¹³.

*[A]us dieser Entdeckung korrespondiert immer wieder die sprachkritische Diagnose, daß auch die Beziehung zwischen Worten und Bedeutungen auf Vermittlungsprozessen beruhe, daß es keine begründete oder begründbare Wahrheit von Wörter gebe, nicht einmal einen stabilen Zusammenhang zwischen Wort und Bedeutung.*³¹⁴

³¹⁰ Auch dieses Wort ist eine Entlehnung aus dem Bereich der Optik.

³¹¹ Schmitz-Evans führt weitere Beispiele auf: *Einsicht, Imagination* etc. Vgl. Schmitz-Evans: *Potenzierte Spiegelungen*, S. 156.

³¹² Ebd., S. 155.

³¹³ Ebd., S. 152.

³¹⁴ Ebd.

Wenngleich sie kurz zuvor auch die Idee eines Subjekts als leere Hülle entwertet hatte, stellt die Autorin dennoch folgende, auf den ersten Blick widersprüchliche Behauptung auf, die sie jedoch im folgenden Nebensatz unmittelbar relativiert:

Letztmöglicher Bezugspunkt der Reflexion ist hier wohl der sprechende Einzelne [...], aber weder dieser Einzelne, noch die Gemeinschaft stellen feste Bezugsgrößen für eine Vergewisserung über den Sinn und die Funktionsweise von Wörtern dar.³¹⁵

Worte haben also für jeden Menschen einen ganz eigenen Sinn. Von wem sie gesprochen werden, beeinflusst in erheblichem Maße ihre Rezeption, wie auch Moscarda aus der dysfunktionalen Kommunikation mit seiner Frau schließt:

Io dunque parlavo per me solo. Ella parlava col suo Gengè. E questi le rispondeva per bocca mia in un modo che a me restava al tutto ignoto. E non è credibile, come diventassero sciocche, false, senza costrutto tutte le cose ch'io le dicevo e ch'ella mi ripeteva.³¹⁶

An dieser Stelle ist erneut eine Spaltung in Moscarda zu beobachten: Er hat das Gefühl, als spräche ein anderer für ihn, als bemächtigte sich dieser Fremde, wie bereits an mehreren Stellen erwähnt, seines Körpers [genauer gesagt „seines Mundes“], um ihn Aktionen ausführen zu lassen, die nicht die seinen sind. Er spielt also eine Rolle, zieht sich hinter ein *false self system* zurück, was in diesem Fall nicht auf seine eigene Entscheidung zurückzuführen ist. Im Gegenteil – über die Wirkung seiner Worte auf seine Frau zeigt er sich schockiert, dennoch scheint er seine Handlung, die ja gar nicht die seine ist, nicht verhindern zu können. Die Vollmacht über seinen Körper ist ihm bereits entglitten, was die Absicht seiner Bekannten, ihn an einer späteren Stelle des Romans für unmündig zu erklären, verständlicher macht.

Er selbst gibt eine Antwort auf die Frage, warum er diesen scheinbar ferngesteuerten, gemeine Sachen sagenden Gengè nicht zerstören kann:

E io, come lo avrei schiaffeggiato, bastonato, sbranato! Ma non lo potevo toccare. Perché, non ostanti i dispiaceri che le cagionava, le sciocchezze che diceva, Gengè era molto amato da mia moglie Dida; rispondeva per lei, così com'era, all'ideale del buon marito, a cui qualche lieve difetto si perdona in grazie di tant'altre buone qualità.³¹⁷

Wie sehr Frau Dida an dieser Maske festhält, die für sie die einzige akzeptable Realität bedeutet, ja die sie gar nicht erst in Frage stellt, bekommt Moscarda zu spüren, als er

³¹⁵ Ebd., S. 153.

³¹⁶ UNC, 46.

³¹⁷ Ebd.

versucht, diese Attrappe von sich zu schütteln, wie er in einer Prolepse bereits nach einem Drittel des Romans verrät:

[...] *era tanto realtà quest'uno [der Gengè seiner Frau], che quando io alla fine, esasperato, lo volli distruggere imponendo, invece della sua, una mia realtà, mia moglie, che non era stata mai mia moglie ma la moglie di colui, si ritrovò subito, inorridita, come in braccio a un estraneo, a uno sconosciuto; e dichiarò di non potermi più amare, di non poter più convivere con me neanche un minuto e scappò via.*³¹⁸

Moscarda, dessen *Spaltung* längst unwiderrufbar geworden ist, verspürt sogar so etwas wie Eifersucht auf den anderen in ihm, den seine Frau liebt, während sie sein „wahres“ Ich, von dessen Konsistenz er an dieser Stelle noch ausgeht, als *fremd* und nicht liebenswert empfindet und deshalb von sich stößt: „E io [...] cominciai a divenire terribilmente geloso [...] non di me stesso, signori, ma di uno che non ero io, di un imbecille che s'era cacciato tra me e mia moglie [...]“³¹⁹

Die Lücke, die sich nicht nur zwischen Gengè und Dida, sondern zwischen ihm und seiner gesamten Umwelt aufgetan hat, lässt sich nicht mehr schließen³²⁰. Moscarda hat nicht nur die Vorstellung einer absoluten Realität zunichte gemacht, sondern auch die Mangelhaftigkeit und die durch diese verursachten zwischenmenschlichen Tücken unserer auf Sprache basierenden Kommunikation aufgedeckt. Der Satz *parlare per non intendersi*, der grammatikalisch betrachtet gar kein vollständiger Satz ist, da er kein Subjekt enthält³²¹, ist demnach auch kein Oxymoron, sondern nüchterne Realität (hier sogar eine allgemeingültige).

Die Sucht nach *Konstrukten* – von der Logik als Ursprung allen Übels

Schröder weist auf die Nähe von Identität und Logik hin: „Der Begriff der ‚Identität‘ stammt aus der Logik. [...] Die Identität kommt einem Ding als einem Einzelnen zu. Es

³¹⁸ UNC, 49.

³¹⁹ UNC, 48.

³²⁰ Eine ähnliche, im Autismus und schließlich im Wahnsinn endende Sackgasse beschreibt auch der Protagonist aus *Enrico IV*. Ihm zufolge treibt einen das Gefühl in den Wahnsinn,

[...] *che se siete accanto a un altro, e gli guardate gli occhi – come io guardavo un giorno certi occhi – potete figurarvi come un mendico davanti a una porta in cui non potrà mai entrare: chi vi entra, non sarete mai voi, col vostro mondo dentro, come lo vedete e lo toccate; ma uno ignoto a voi, come quell'altro nel suo mondo impenetrabile vi vede e vi tocca...* Vgl. ENR, 214. Enrico entlarvt also den Glauben, durch Sprache (oder auch Blicke) in die Welt des anderen vorzudringen und dort auch als der erkannt zu werden, der man selbst zu sein glaubt, als pure Illusion, nicht naiver als die Hoffnung eines Bettlers, dass sich die Tür des Hauses, vor dem er bettelt, öffnet, um ihn eintreten zu lassen.

³²¹ Auch dies ist nur konsequent, da Moscarda ja auch das Konzept eines Subjekts als problematisch bezeichnet hat und es im Laufe der Geschehnisse noch komplett auflösen wird, genau wie er sich selbst auflöst. Dementsprechend finden sich am Ende auch kaum noch komplette Sätze, doch darauf wird weiter unten noch eingegangen.

kann damit von einem anderen Ding derselben Art unterschieden werden.³²² Sobald ein Mensch diese Unterschiede zwischen dem *anderen* und sich wahrnimmt, fängt er an, über sich nachzudenken. Pirandello, dessen Werken häufig vorgeworfen wurde, sie seien „zu zerebral“ und folglich „zu wenig sentimental“, übte dennoch scharfe Kritik an dem Lobesgesang auf die Vernunft, der kennzeichnend für seine Zeit, den Positivismus, war. Ein eindeutiger Kontext-Bezug lässt sich an folgender Textstelle in *Uno, nessuno e centomila* ausmachen:

[...] *che grida di vittoria perché l'uomo, come quel vostro cappellaccio, s'è messo a volare, a far l'uccellino! Ecco intanto qua un vero uccellino come vola. L'avete visto? La facilità più schietta e lieve, che s'accompagna spontanea a un trillo di gioja. Pensare adesso al goffo apparecchio rombante e allo sgomento, all'ansia, all'angoscia mortale dell'uomo che vuol fare l'uccellino! Qua un frullo e un trillo; là un motore strepitoso e puzzolente, e la morte davanti. Il motore si guasta; il motore s'arresta; addio uccellino!*³²³

Die Kritik am technischen Fortschritt könnte nicht vehementer sein. Während der Vogel durch seine natürliche Leichtigkeit und sein fröhliches Trillern charakterisiert wird³²⁴, hängen dem Flugzeug nur negativ konnotierte Adjektive an: Es ist laut, es stinkt, der Motor kann kaputt gehen, was die Todesangst, in die es den Menschen versetzt, nur umso berechtigter erscheinen lässt. Ein dem Roman nachgeschalteter Kommentar erachtet den ungewöhnlichen, nicht mehr dem Standarditalienischen entsprechenden Begriff *goffo apparecchio rombante* als humanistisches Erbe, das Fortschrittsskepsis impliziert: „tale è l'aereo per Vitangelo, in questo buon erede della difficoltà della tradizione umanistica ad apprezzare i progressi dell'industria [...]“³²⁵.

Dabei besang der Futurismus ungefähr zeitgleich gerade diesen, als längst überfällig betrachteten Fortschritt, der sich in der Technik genau wie in der Kunst widerspiegeln und so ein ganz neues Italien schaffen sollte, das nicht länger von seiner übergroßen Vergangenheit überwältigt und dadurch in seinem Kunstschaffen gelähmt würde. In Marinettis futuristischem Manifest aus dem Jahr 1909 widmet sich ein Paragraph explizit der Technik:

³²² Schröder: Leib-Seele-Problem, S. 51f. Der Autor stützt sich auf eine Identitätsdefinition von D. Heinrich.

³²³ UNC, 39f.

³²⁴ Moscardas fortschreitender Wahnsinn *spiegelt* sich in einem anderen („echten“?) Wahnsinnigen, der sich im Fliegen probieren will, als sich Moscarda mit einem Priester unterhält, der ihm eine Art Ablasshandel unterbreiten will, für die wirklichen Nöte Moscardas, wie auch für den anderen „povero pazzo“ an der Schwelle zum Selbstmord jedoch kein offenes Ohr hat (UNC, 148). Aus der Textstelle kann jedoch auch die Bilanz gezogen werden, dass die kläglichen Versuche des Menschen, die Natur nachzuahmen, keinen Sinn haben, gar im Tod enden. Denn Nachahmungen reichen *per se* nie an das Original heran; ihnen fehlt Authentizität und Spontaneität. Wer das *Leben* in eine *Form* pressen will, erhält immer eine Fälschung, ein (einsturzgefährdetes) *Konstrukt*.

³²⁵ UNC, 170.

Noi canteremo [...] il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.³²⁶

Auch hierbei erzeugen die Maschinen Lärm – sie „knattern und donnern“, die Werften arbeiten nachts mit einer „brennenden Inbrunst“ – längst geht es nicht mehr darum, die Natur in all ihrer Unaufdringlichkeit nachzuahmen. Natürlichkeit ist *passé* – die Technik gilt der Natur als haushoch überlegen. Es blitzt und funkelt und donnert und knallt – der Mensch blickt von seiner Maschine höhnend auf die klägliche Natur herab, die nie zu einer derart rekordbrechenden Fortschrittsparade fähig wäre.

Wenn Denken tödlich endet - *la macchinetta infernale*

Ganz anders ist das Bild, das Pirandello von seiner Begegnung mit dem Positivismus zeichnet. Die von Marinetti beschriebenen Maschinen interessieren ihn nur wenig. Die Maschine, die er für alles Übel der Menschheit verantwortlich macht, ist genau genommen keine technische Errungenschaft, sondern eine Weiter- oder vielleicht auch Fehlentwicklung eines Organs, des Gehirns: Pirandello bezeichnet es in seinem Aufsatz *L'umorismo* als *macchinetta infernale*; es handelt sich also, wie bereits beim Spiegel, um ein Instrument des Teufels, der Menschen folglich von Gott (und damit womöglich von seinem eigenen Ursprung) entfernt:

Gli uomini, per la loro salute, avrebbero dovuto tutti lasciarla irruginire, non muoverla, non toccarla mai. Ma sì! Certuni si sono mostrati così orgogliosi e stimati così felici di possederla, che si son messi subito a perfezionarla, con zelo accanito. E Aristotele ci scrisse sopra un libro [...] perché i fanciulli imparino presto e bene a baloccarci. È una specie di pompa a filtro che mette in comunicazione il cervello col cuore. La chiamano LOGICA i signori filosofi.³²⁷

Diese Maschine, die die Menschen „mit erbittertem Eifer“ weiterentwickelt haben, wie sie es generell mit allem zu tun pflegen, da sie Dinge nie in ihrem natürlichen Zustand belassen können, richtet vor allem durch ihre „Pumpfunktion“ großen Schaden an:

³²⁶ Filippo Tommaso Marinetti: Manifesto del Futurismo.
(http://www.filosofico.net/Antologia_file/AntologiaM/marinetti1.htm, 09.01.2011).

³²⁷ UMR, 156.

*Il cervello pompa con essa i sentimenti dal cuore, e ne cava idee. Attraverso il filtro, il sentimento lascia quanto ha in sé di caldo, di torbido: si refrigera, si purifica, si i-de-a-liz-za. Un povero sentimento, così [...] pompato e filtrato dal cervello per mezzo di quella macchinetta, diviene idea astratta generale [...].*³²⁸

Alle Wärme, ergo die Emotionen, bleibt also im Herzen zurück, und nur die Kälte, die *ratio*, gelangt weiter in den Kopf, wo messerscharfe Ideen aus dem Rohmaterial geschliffen werden, die jedoch jeglichen Gefühls entbehren. Enorme, technisch ausgefeilte Gedankengebäude entstehen, denen jedoch menschliche Wärme fehlt. Der Positivismus singt, wie bereits die griechische Antike, einen Lobgesang auf die Logik. Fälschlicherweise glauben sogar besonders überzeugte Anhänger, mittels der Logik die Übel der Menschheit heilen zu können³²⁹:

*[...] E molto disgraziati credono di guarire così di tutti i mali di cui il mondo è pieno, e pompano e filtrano, pompano e filtrano, finché il loro cuore non resti arido come un pezzo di sughero e il loro cervello non sia come uno stipetto di farmacia pieno di quei barattolini che portano su l'etichetta nera un teschio fra due stinchi in croce e la leggenda: VELENO.*³³⁰

Die Logik gleicht also nicht nur einer gefährlichen Maschine – sie ist in der Tat mit Gift gleichzusetzen. Das Herz trocknet sie derart aus, dass es Kork ähnelt, wohingegen das Gehirn schier überbordert – die vielen Fläschchen, die es in seinem Medizinschränkchen aufbewahrt, enthalten jedoch alle Gift. Und dieses Gift ist die Logik, oder vielmehr das Übermaß an Logik, dessen sich der aufgeklärte Mensch in seiner Blindheit auch noch rühmt.

Wahnsinn bei Pirandellos Figuren – ein Übermaß an Logik?

Giovanna Lombardi, die, wie bereits erwähnt, zusammen mit Elio Gioanola die Einzige ist, die sich bislang mit der Untersuchung des Wahnsinns in Pirandellos Werk befasst hat, stellt die These auf, dass der Wahnsinn von Pirandellos Figuren (und ihrem Autor, wobei uns dieser Punkt nicht interessieren soll) durch einen Exzess an Logik gekennzeichnet ist³³¹:

³²⁸ UMR, 156f.

³²⁹ Dies erinnert an die von Foucault beschriebene Wende in der Wahrnehmung von Wahnsinn, als man anfangs ihn als Krankheit zu betrachten, als „Fehler im System“, den es zu beheben galt.

³³⁰ UMR, 157.

³³¹ Allerdings ergibt sich hieraus, sollte Lombardi recht haben, ein Widerspruch zu dem in *L'umorismo* propagierten ausgiebigen Reflektieren, das - durch die mit dem Nachdenken einhergehende Entwicklung von Mitgefühl - das *avvertimento del contrario* in ein *sentimento del contrario* umwandeln soll. Pirandello hatte jedoch nie den Anspruch, Widersprüche aufzulösen oder gar dem Leser „fertige Lösungen“ mit auf den Weg zu

[La follia] *consiste nell'eccesso di ragione, cioè nel comprendere di non riuscire a vivere e allo stesso tempo non poter placare l'indomabile „macchinetta cavapensieri“ che è la tortura della quale il soggetto schizoide non riesce a liberarsi.*³³²

Ver-rückt wird also der, der seine Höllenmaschine zu Flügen in größere Höhen antreibt, als es ihm gut tun würde. Die durch diesen Perspektivwechsel gewonnenen Ergebnisse reißen ihn aus seinem Formendasein unwiderbringlich heraus. Die Fäden, die ihn mit seiner Umwelt verbinden und nicht zuletzt sein fragiles, aus unzähligen Selbstentwürfen bestehendes *Ich* zusammenhalten, reißen für immer:

[L'inizio della follia] *è l'attimo in cui la persona diventa personaggio poiché si accorge di uno strappo nel cielo di carta del teatro della vita. Allora il personaggio, vedendosi improvvisamente vivere, sprofonda in uno stato di amletico perplessità che gli inibisce ogni rapporto pratico e "normale" con se stesso e con gli altri.*³³³

Erkenntnis hat also einen hohen Preis: Wer das *teatro della vita*³³⁴ und seine Konstruiertheit durchschaut, ist von diesem ab sofort ausgeschlossen. „Mitspielen“ kann er nicht mehr, nur noch zuschauen. Der hieraus evozierte Wahnsinn schließt sich an das von Foucault entworfene Bild an: Als *wahnsinnig* wurden oft diejenigen erachtet, deren (weise) Erkenntnisse man als gemeingefährlich einschätzte, weshalb man sie lieber wegspernte, um eine Ansteckung zu verhindern. Dadurch degradierte man sie zu bloßen Zuschauern des Lebens der anderen. Die autistischen Rückzugstendenzen des Wahnsinns entstehen also nicht nur von *innen*, als Antwort des Betroffenen auf die ihn von seinem Umfeld entfernenden Erkenntnissen, sondern sie werden dem vermeintlich Kranken gleichfalls von *außen* auferlegt – als Bestrafung und als Prävention für die noch nicht Infizierten.

Achtung, Einsturzgefahr: von den fragilen Konstrukten des Menschen

In Pirandellos Texten geht nicht nur von den aus den Gedankenexperimenten gewonnenen Erkenntnissen eine erhebliche Gefahr für den Menschen und seine Umwelt aus – bereits die vielzitierten Konstrukte, die sein Denken durchziehen, seiner unsicheren, da durch

geben. Im Gegenteil – sein Kunstverständnis legte es ihm gerade nahe, Widersprüche, die seiner Meinung nach eines der Hauptcharakteristika des Lebens ausmachten, freizulegen. Kunst sollte „weh tun“, den Schmerz, „die Wunde vergrößern“ – und nicht etwa heilen: Vgl. Lombardi: *La follia*, S. 15: „[...] per Pirandello la natura si prolunga nell'arte con tutte le sue disorganicità e contraddizioni: l'arte, coerentemente al punto di vista umoristico, non deve sanare la ferita, ma approfondirla.“

³³² Ebd., S. 32.

³³³ Lombardi: *La follia*, S. 3f.

³³⁴ Dieser Begriff erinnert ans abstrakte Theater, für dessen Stücke Pirandellos Metatheater oftmals als wichtiger Wegbereiter angesehen wird. Die Sinnentleertheit der grotesken Charaktere wird dabei oft als Antwort auf eine *sinn-lose* Umwelt gewertet – eine Philosophie, die maßgeblich von den Existenzialisten geprägt wurde.

keinen übergeordneten Sinn motivierten, Existenz Halt geben, werden als in sich als krank und krankmachend (da sie ihn immer weiter von seiner Natur entfernen) charakterisiert:

Ci vorrebbe un po' più d'intesa tra l'uomo e la natura. Troppo spesso la natura si diverte a buttare all'aria tutte le nostre ingegnose costruzioni. Cicloni, terremoti... Ma l'uomo non si dà per vinto. Ricostruisce, ricostruisce, bestiolina perversa.³³⁵

Die Natur erlaubt sich also immer wieder einen Spaß, dem Menschen, diesem „hartnäckigen Tierchen“, die Künstlichkeit und die daraus resultierende Fragilität seiner widersinnigen Bauwerke vorzuführen – die Erdbeben suchen dabei nicht nur physische Gebäude heim: Sehr wohl bringen sie auch mentale Gebäude zum Einsturz, verursachen Risse in der Persönlichkeit, die oftmals nicht mehr zu kitten sind und geradewegs in den Wahnsinn führen.

Als Auslöser für den wütenden Bautrieb des Menschen führt Moscarda einen („nicht genau zu definierenden“) Überschuss in dessen Wesen an: „[Costruisce] [p]erché ha in sé quella tal cosa che non si sa che sia, per cui deve per forza costruire, trasformare a suo modo la materia che gli offre la natura ignara, forse e, almeno quando vuole, paziente.“³³⁶

In *L'umorismo* vergleicht Pirandello diesen Überschuss mit einer Art Fieber, das den Menschen eine permanente Unruhe verspüren lässt, die ihn vom Tier unterscheidet:

[...] un cane, poniamo, quando gli sia passata la prima febbre della vita, che fa? mangia e dorme: vive come può vivere, come deve vivere; chiude gli occhi, paziente, e lascia che il tempo passi, freddo se freddo, caldo se caldo; e se gli danno un calcio se lo prende, perché è segno che gli tocca anche questo. Ma l'uomo? Anche da vecchio, sempre con la febbre: delira e non se n'avvede; non può fare a meno d'atteggiarsi, anche davanti a sé stesso, in qualche modo, e si figura tante cose che ha bisogno di creder vere e di prendere sul serio.³³⁷

Wenn sich der Hamster im Laufrad zu Tode strampelt – Umtrieblichkeit als Charakteristikum der menschlichen Spezies

Die von Pirandello entworfene Charakterisierung des Menschen als fiebriges Wesen, das aus lauter Unruhe sinnlose Konstrukte entwirft, die es von seiner Natur entfernen, deckt sich mit dem Menschenbild, das die Existenzialisten entwarfen: Kierkegaard sah den Menschen

³³⁵ UNC, 42.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ UMR, 156.

permanent in einem Werde-Prozess³³⁸; Heidegger schloss sich dieser Vorstellung an und charakterisierte den Menschen vor allem durch sein „Unterwegssein“. Ortega y Gasset machte gar den Begriff der Existenz an diesem Vorwärtsgerichtetsein aus:

*Existence precedes essence: What a person is at any given time, his “essence”, is always a function of what he is on the way to becoming in pursuit of the projects issuing from a reflective concern for his life. Unlike the stone, whose essence or nature is “given”, a person’s existence, writes Ortega y Gasset, “consists not in what is already, but in what it is not yet ... Existence... is the process of realizing... the aspiration we are.”*³³⁹

Der Mensch kennzeichnet sich also durch das, was noch nicht ist – seine Gegenwart besteht bereits aus seiner Zukunft, die allerdings erst noch „errichtet“ werden muss, ohne dass mit einer Konstruktion jemals ein Ende in Sicht wäre. Allen voran baut der Mensch sich selbst, wie Moscarda seinem Leser erklärt: „L’uomo piglia a materia anche se stesso, e si costruisce, sissignori [...] come una casa.“³⁴⁰

Nur können solche, auf bloßen Gedanken beruhende Bauwerke allzu schnell einstürzen, denn, wie bereits gezeigt wurde, befreit sich das von Gefühlen und Willenskraft gesteuerte *Leben* stets aus ihm aufgezwungenen *Formen*: „[...] la costruzione dura finché non si sgretoli il materiale die nostri sentimenti e finché duri il cemento della nostra volontà.“³⁴¹

Allen voran sind es oftmals die sogenannten Verrückten, die die Artifizialität dieser Gebäude durchschauen und sich einen Spaß daraus machen, sie, und allen voran die vermeintliche Realität der „Normalen“, zum Einsturz zu bringen, wie Enrico bemerkt:

*[...] trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa? trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni! – Eh! che volete? Costruiscono senza logica, beati loro, i pazzi! O con una logica che vola come una piuma! Volubili! Volubili! Oggi così e domani che sa come! – Voi vi tenete forte, ed essi non si tengono più. Volubili! Volubili! – Voi dite: „questo non può essere!“ – e per loro può essere tutto. – Ma voi dite che non è vero. E perché? – Perché non par vero a te, a te, a te [...] e centomila altri. E cari miei! Bisognerebbe vedere poi che cosa invece par vero a questi centomila altri che non sono detti pazzi, e che spettacolo danno dei loro accordi, fiori di logica!*³⁴²

³³⁸ Diese und folgende Zusammenfassung(en) des existenzialistischen Gedankenguts sind folgendem Werk entnommen: Cooper, David E.: *Existentialism. A Reconstruction*. Oxford und Cambridge (Mass.) 1993, S. 2f.

³³⁹ Cooper: *Existentialism*, S. 3.

³⁴⁰ UNC, 42.

³⁴¹ UNC, 43.

³⁴² ENR, 214.

Die Wahrheit der Verrückten ist also leicht wie eine Feder³⁴³ und kann sich von heute auf morgen verändern, da sie gar nicht erst versuchen, sie in eine absolute und beständige Form zu zwingen. Der Naivität der anderen zuzusehen, die dieses Spiel noch nicht durchschaut haben, beschreibt Enrico geradezu als Genuss. Er amüsiert sich prächtig über dieses „Spektakel“³⁴⁴.

Warum überhaupt konstruieren? Die Angst vor dem Nichts

Doch warum verhält sich der Mensch nicht weniger frenetisch als ein panischer Hamster im Rad, der scheinbar mit der Zeit um die Wette läuft? Weil er intuitiv weiß, dass außerhalb der Formen, die ihn zwar einengen, ihm aber Halt geben, das noch viel größere Übel lauert: das Nichts. Moscarda erkennt schon relativ früh auf seiner Reise in den Wahnsinn, „[che] non c'è altra realtà fuori di questa [forma (soggettiva) delle cose], se cioè nella forma momentanea che riusciamo a dare noi stessi, agli altri, alle cose“³⁴⁵. Eine *absolute*, Sinn enthaltende Realität erweist sich also, wie bereits mehrfach erwähnt, als nichts anderes als ein Konstrukt in den Köpfen der Menschen.

Lombardi zufolge nimmt der Wahnsinn immer einen ähnlichen Verlauf bei Pirandellos Figuren. Auf eine alltägliche Begebenheit (die jedoch nicht alltägliche Reflektionen und Konsequenzen nach sich zieht) folgt ein *intervallo di lucidità*, das schließlich in einem *gesto di pazzo* mündet³⁴⁶. Das *intervallo di lucidità* ist, wie es der Name impliziert, durch besonders lichte Momente gekennzeichnet, die dem Betroffenen jedoch ein Wissen vermitteln, das ihn unwiderrufbar von seiner Umwelt – und auch von sich selbst und seinen bisherigen Glaubenssätzen – isolieren wird. In diesen Momenten tut sich dem scheinbar Verrückten das „Theater der Welt“ auf, das er bislang nicht durchschaut hat. Doch es kommt noch schlimmer, wenn er entdeckt, dass sich hinter der wackeligen Bühnenkonstruktion des Theaters ein gigantischer, luftleerer und demnach nicht für Leben geeigneter Raum

³⁴³ Man beachte eine erneute Entlehnung aus dem Wortfeld des Fliegens, das Pirandello häufig benutzt, um die spielerische Leichtigkeit zu beschreiben, mit dem sich Vorgänge in der Natur zutragen. Diese befinden sich in einem permanenten Fluss, beziehungsweise Flug, und werden nur von Menschenhand immer wieder unterbrochen, um in Formen gezwungen zu werden. Nichts anderes kritisiert Pirandello in *L'Umorismo* auch an der Logik: *L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, al fortuna. Ora la logica, astruendo 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. E aggrava un male già grave per sé stesso.* Vgl. UMR, 157.

³⁴⁴ Die Wortwahl unterstreicht Pirandellos Vergleich des Lebens mit einem Spiel, der durch die Marionetten-Metaphern ergänzt wird – ein Gedanke, der sein gesamtes Werk maßgeblich geprägt hat und in leicht veränderter Form vom absurden Theater wieder aufgenommen wurde.

³⁴⁵ UNC, 42f.

³⁴⁶ Vgl. Lombardi: *La follia*, S. 3f.

befindet: ein Vakuum. Pirandello beschreibt in *L'umorismo* einen derart klarsichtigen Moment, der an eine Epiphanie erinnert:

*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 nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente precepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quelle realtà diverse ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa.*³⁴⁷

Diese zweite Ebene, unsichtbar für die Augen der (nicht vom „Wahnsinn“ befallenen) Menschen, die sich, „wie im Bauch eines Walfisches“ aufgetan hat, schockiert durch ihre „gleichmütige Grausamkeit“, die alles niederreißt, was dem Leben des „Erwachten“ bislang Halt gegeben hat. Das Gefühl der Sinnlosigkeit der (menschlichen) Existenz stellt sich ein. Gefühle, Bilder, Konstruktionen lösen sich im Nichts auf.

*Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto interno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero.*³⁴⁸

Die Leere umgibt uns also nicht nur, sie tut sich auch in uns selbst auf. Die Zeit scheint stehen zu bleiben, denn alle bisherigen Richtpfeiler unserer fragilen Existenz entpuppen sich im *intervallo di lucidità* ja als bloße Fiktionen. Doch dieses Wissen hat seinen Preis – es führt in eine Einbahnstraße, an deren Ende nur der Tod oder der Wahnsinn (der sich zumindest als gesellschaftlicher Tod darstellt) warten:

*Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose [...]. Ma a questa coscienza normale [...] non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'imapzzire.*³⁴⁹

Nachdem sich uns die Sinnlosigkeit unseres Daseins in einem Augenblick der Klarsicht enthüllt hat, wissen wir plötzlich nicht mehr, wie wir dieses auf Fiktionen beruhende Leben noch ernst nehmen sollen:

È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misère apparenze. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che

³⁴⁷ UMR, 154f.

³⁴⁸ UMR, 155.

³⁴⁹ Ebd.

*non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? come portarle rispetto?*³⁵⁰

Der Abgrund, der sich aufgrund dieses gefährlichen Wissens zwischen dem Hellsichtigen und den anderen, quasi Blinden, auftut, ist enorm. Er kann durch nichts mehr überbrückt werden. Mit ihm beginnt der langsame Tod des Wissenden, der jedoch, wie alle anderen Menschen auch, als Herdentier die anderen zum Überleben braucht. Deshalb muss auch Moscardas Symbiose mit der Natur am Ende des Romans als Tod gewertet werden.

Einsamkeit als Konsequenz des „Sehertums“ – wie sich der Wahnsinnige dem Tod nähert

Moscarda entfernt sich von den anderen, die ihn nicht verstehen können oder wollen, aus Angst, von seiner geheimnisvollen Krankheit angesteckt zu werden, weshalb auch sie sich von ihm entfernen. Schon bald stellt er jedoch fest, dass er nicht nur von Gesprächen mit seinem Spiegelbild leben kann: „Ero solo. In tutto il mondo, solo. Per me stesso, solo. E nell’attimo del brivido, che ora mia faceva fremere alle radici i capelli, sentivo l’eternità e il gelo di questa infinita solitudine.“³⁵¹

“Ich” zu sagen, ergibt für ihn keinen Sin mehr – weil der Adressat fehlt. Zum einen, weil sich die Menschen von ihm abwenden, zum anderen aber auch, weil sie ihn oder die Bedeutung, die die Wörter für ihn haben, sowieso nicht verstehen können: „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 [?]“³⁵² Sich und seinem Dasein einen Sinn zu geben, kommt für Moscarda allerdings auch nicht in Frage, da damit jegliche Authentizität verloren ginge. Was bleibt, ist also erneut ein Gefühl von Leere: „[...] per me, così fuori degli altri, l’assumerne uno [un valore] diventa subito l’orrore di questo vuoto e di questa solitudine[.]“³⁵³

Dieses Gefühl der Leere und der Einsamkeit wird oft von Schizophreniekranken geäußert, da auch sie sich in einer Parallelwelt bewegen, von deren Existenz ihre Mitmenschen nichts wissen. Die autistischen Tendenzen, die die Krankheit bereits *per se* mit sich bringt, werden durch das Bewusstsein um die Unerreichbarkeit ihrer Welt für die anderen noch einmal verstärkt. Nicht anders verhält es sich in Moscardas Fall. Das Erwerben seiner die sogenannte Realität auf den Kopf stellenden Erkenntnisse wird in der Kritik oft mit dem

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ UNC, 126.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd.

Sündenfall verglichen. Seine Unschuld wurde ihm durch den Biss in den verbotenen Apfel unwiderruflich genommen – und der Zugang zum Paradies (das für den, der die Spielregeln durchschaut, allerdings keines mehr ist) endgültig versperrt. Was bleibt, ist jedoch die Rückzugsmöglichkeit in ein anderes Paradies – die Natur.

Rettung durch Mutter Erde? Pirandello tritt romantisches Erbe an

Zweimal flüchtet sich Moscarda in *Uno, nessuno e centomila* in die Natur. Einmal, als sich sein Wahnsinn erst langsam abzuzeichnen scheint und dann am Ende des Romans, als er mit der Natur gar eins wird. An beiden Stellen präsentiert sie sich als Gegenpol zu einer *konstruierten*, ergo artifiziellen, Welt. Der tiefe Frieden, der einen Menschen überkommt, wenn er sich in der Natur befindet, kann Moscarda zufolge nur aus dem Menschen selbst resultieren, da ihm die Pflanzen, die ohne Bewusstsein leben (*vivono per vivere [...] in stupidità*³⁵⁴), diesen Frieden nicht geben können. Der Friede muss folglich durch das Fehlen von Konstrukten zu Stande kommen:

[...] *siamo usciti or ora dalla città; cioè, sì, da un mondo costruito: case, vie, chiese, piazze; non per questo soltanto, però, costruito, ma anche perché non ci si vive più così per vivere, come queste piante, senza saper di vivere; bensì per qualche cosa che non c'è e che vo mettiamo noi; per qualche cosa che dia senso e valore alla vita: un senso, un valore che qua, almeno in parte, riuscite a perdere, o di cui riconoscete l'affliggente vanità.*³⁵⁵

Erneut offenbart sich die existenzialistische Denkweise Moscardas, deren Fundament der Gedanke bildet, dass unser Dasein *per se* keinen Sinn hat und wir einen Großteil unseres Unglücks dadurch selbst verschulden, dass wir dies nicht wahrhaben wollen und, um die in und um uns herrschende Leere zu übertünchen, permanent Konstrukte errichten.

Wer diese Konstrukte durchschaut und von ihnen abzulassen versucht, befindet sich im freien Fall.

Moscarda zufolge liegt die Lösung darin, nicht mehr zu denken und nur noch, wie eine Pflanze oder ein Stein, zu *sein*: „Ah, non aver più coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta! Non ricordarsi più neanche del proprio nome!“³⁵⁶ Nicht mehr zu denken, sich seiner selbst nicht mehr bewusst zu sein, bedeutet für ihn, von den Formen unserer gesellschaftlichen Existenz Abschied zu nehmen, um sich nur noch dem Fluss des Lebens hinzugeben. Hier unterscheidet sich Moscardas deutlich von der existenzialistischen

³⁵⁴ UNC, 37.

³⁵⁵ Ebd., 38.

³⁵⁶ Ebd. Auf die Bedeutung der Namen in *Uno, nessuno e centomila* wird weiter unten eingegangen.

Denkweise. Letztere charakterisiert die menschliche Existenz gerade durch das Bewusstsein, die Reflektion über sich selbst: *As Kierkegaard puts it, the individual not only exists but is „infinitely interested in existing“. He is able to reflect on his existence, take a stance towards it, and mould it in accordance with the fruits of his reflection. Or, as Heidegger would say, humans are such that their being is in question for them, an issue for them.*³⁵⁷

Moscarda hingegen fordert seine Leser auf, es den Wolken gleich zu tun, die nichts anderes als einen, sich schon wieder im Begriff der Änderung befindenden Aggregatzustand des Wassers repräsentieren: „Avvertendo e riconoscendo la nuvola, voi potete, cari miei, pensare anche alla vicenda dell’acqua [...] che divien nuvola per divenir poi acqua di nuovo.“³⁵⁸ Der Existenzialismus-Forscher Cooper bemüht interessanterweise auch das Bild der Wolke – allerdings um das Gegenteil zu beweisen: Ihm zufolge kann die Wolke jeden Augenblick definiert werden, genau wie ein Stein, Menschen hingegen befänden sich permanent im *Werden*, was eine genaue Zustandsbeschreibung zu keinem Augenblick möglich mache:

*[...] to quote Kierkegaard again, „an existing individual is constantly in the process of becoming“. The same, you might say, is true of objects like acorns or clouds. But the difference is supposed to be this: at any given point in an acorn’s career, it is possible to give an exhaustive description of it in terms of the properties – colour, molecular structure, etc. – which belong to it at that moment. But no complete account can be given of a human being without reference to what he is in the process of becoming – without reference, that is, to the projects and intentions which he is on the way to realizing, and in terms of which sense is made of his present condition. As Heidegger puts it, the human being is always “ahead of himself”, always unterwegs (“on the way”).*³⁵⁹

Moscarda will sich gerade von diesem Unterwegssein, dem Nach-Vorne-Blicken und permanenten Konstruieren lossagen. Durch seinen Ausflug in die Natur stoßen ihn die Gemachtheit und damit fehlende Authentizität der Stadt noch mehr ab³⁶⁰:

³⁵⁷ Cooper: Existentialism, S. 3.

³⁵⁸ UNC, 38f.

³⁵⁹ Cooper: Existentialism, S. 3.

³⁶⁰ Moscarda überkommt mehrmals im Laufe seiner Entdeckungen ein Gefühl von Ekel und Abstoßung (*ribrezzo*, UNC 13f.), das ihn gleichzeitig Mitleid mit all denen empfinden lässt, die die Illusion des *teatrum mundi* noch nicht durchschaut haben. Der von ihm beschriebene Ekel (auch als *pena di vivere* konnotiert) erinnert an den von Sartre beschriebenen Lebensekel, der sich in Übelkeit ausdrückt und einem seiner bekanntesten Romane als Titel diente (*La nausée*). Letzterer ist wie in Moscardas Fall vor allem durch eine Abneigung gegen die das Leben ausmachenden festen Strukturen und die sich hinter ihnen verbergende Inauthentizität bedingt. Mit dem Gefühl des Ekels hat sich auch Claude Lévi-Strauss beschäftigt – allerdings aus einer soziologischen Perspektive. Er unterschied zwischen „verdauenden“ und „erbrechenden“ Gesellschaften: Während sich erstere („anthropophagische Gesellschaften“) seiner Meinung nach durch ihre Offenheit und ihre Fähigkeit, auch von den Normen abweichendes Verhalten zu akzeptieren, also zu „verdauen“, auszeichnen, charakterisiert letztere („anthropoemische Gesellschaften“) hingegen ihre Repressivität: Abweichendes

*Qua [in campagna], cari miei, avete visto l'uccellino vero, che vola davvero, e avete smarrito il senso e il valore delle ali finte e del volo meccanico. Lo riacquisterete subito là, dove tutto è 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'artifice.*³⁶¹

Auffallend sind die vielen Gegensatzpaare (die durch die Deiktika *qua* und *là* eingeleitet werden), die alle auf der Dialektik authentisch/inauthentisch beruhen. Erneut kritisiert Moscarda implizit den Positivismus mit seinen technischen Errungenschaften, die jedoch alle nur die Natur *imitieren* – und dabei nie an sie heranreichen werden. Die für Moscarda allzu präsente (Bau)technik findet sich auf lexikalischer Ebene gespiegelt: die Welt, wie er sie sieht, ist „handgemacht“, „zusammengesetzt“ und „kombiniert“. Das Bemühen eines technischen Wortfeldes kann zwei Effekte haben: Entweder ironisiert Moscarda durch seinen bewussten Gebrauch ihre Nüchternheit und sagt sich selbst los von ihr – oder er präsentiert sich selbst als Opfer seiner Zeit, das sich, trotz seiner großen Abneigung, nicht von dem Überhandnehmen der Technik freimachen kann und ihr Vokabular selbst schon unbewusst in seinen Sprachschatz integriert hat. Die Antwort bleibt wie immer dem Leser überlassen. Meiner Meinung nach handelt es sich eher um eine Ironisierung durch Überbetonung, wobei für die zweite Hypothese folgende, von Pirandello unabhängige, Beobachtung spricht: Auch das für die Beschreibung von Geisteskrankheiten benutzte Vokabular weist erstaunlich viele Entlehnungen aus dem technischen Feld auf: Jemand Verrücktes „dreht“ im Volksmund oft „durch“ – oder er „dreht am Rad“, vor allem wenn er „überdreht“ ist. Womöglich ist er auch von Natur aus etwas „abgedreht“. „Durchgeknallt“ ist der, der „ausgerastet“ ist, weil bei ihm „eine Sicherung durchgebrannt“ ist – er hat dann „einen Schuss in der Birne“ oder „einen Sprung in der Schüssel“. *Ver-rückt* ist also letztendlich der, bei dem bestimmte Teilchen im Gehirn, der allem übergeordneten Maschine³⁶², dysfunktional sind. Dieses Vokabular passt eigentlich eher zum Studium des

Verhalten zieht Ausgrenzung nach sich. Ungewöhnliches wird nicht „verdaut“, also in die Gesellschaft integriert, sondern bestraft und verdrängt, um dann in einem Ausbruch zu enden, das heißt „erbrochen“ zu werden. Vgl. eine kurze Zusammenfassung von Levi-Strauss' diebezüglichen Gedanken in: André Bleikasten: *Light in August. The Closed Society and Its Subjects*. In: Michael Millgate (Hg.): *New Essays on Light in August*. Cambridge 1987. Als anthropoemisch stellen sich auch die von Pirandello gezeigten Gesellschaften dar, wobei der Autor das Konzept umkehrt und eher die von der Gesellschaft Ausgeschlossenen zu denen macht, die ihre überbordenden Gedanken, aber auch ihren Frust „ausspucken“ möchten. Erstaunlich oft spucken Pirandellos Figuren anderen ins Gesicht, und auch er selbst offenbart seinem Sohn in einem Brief seinen sehnlichen Wunsch, endlich einmal „auf die Zivilisation hinabzuspucken“: „La mia più viva soddisfazione sarà di lanciare di lassù [von dem Berg, auf dem er begraben sein möchte] un solennissimo sputo a tutta la civiltà.“ Vgl. Gionola: Pirandello, la follia, S. 63.

³⁶¹ UNC, 40.

³⁶² Wir erinnern uns, dass Pirandello das Gehirn, und vor allem dessen Rohmaterial, die Logik, als *machinetta infernale* bezeichnet – hierbei fließen also Naturwissenschaft und Aberglaube zusammen.

Maschinenbaus oder der Feinmechanik. Es ist eindeutig naturwissenschaftlich, positivistisch geprägt – eine humanistische Konzeption von Geisteskrankheit (die jedoch bereits den Begriff der Krankheit in Frage stellen würde) ist hier nicht mehr zu spüren.

Die vielen Aufzählungen in der zitierten Textstelle aus *Uno, nessuno e centomila*, unter denen sich auch einige Stab- und Endreime, nochmals verstärkt durch Alliterationen, befinden, erzeugen ein Gefühl der Dynamik, das aber durch den düsteren Inhalt etwas Dramatisches hat. Der Satzbau, zusammen mit dem auffälligen Klangcharakter, lässt jedenfalls an Lyrik denken. Der Mensch glänzt als auffälligstes und kompliziertestes Bauwerk der gesamten Stadt. Doch schwingt in der *costruzione* eben auch *riduzione* mit. Der Mensch, eigentlich ein wildes Tier, lässt sich bereitwillig zähmen, „passt sich an“.

Die erwähnte Passage kann als Vorausdeutung auf das Ende gelesen werden, an dem Moscarda den bereits propagierten Lebenswandel in die Tat umsetzt. Sein Bewusstsein löst sich komplett auf, das Denken kann er abstellen, die Subjekt-Objekt-Grenzen zerfließen³⁶³: „Quest'albero, respiro trèmulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo.“³⁶⁴ Das Ich, das zumindest formal zunächst noch im *sono* vorhanden ist, löst sich zunehmend auf – es wird zu dem, das es umgibt. Unübersehbar ist ein erneuter autoreferenzieller Hinweis, der für den Leser eine implizite Warnung bedeuten könnte: Wenn auch er zu dem Buch wird, das er gerade in den Händen hält, bedeutet das, weitergedacht, dass auch sein *Ich* sich auflöst – und nicht, weil er sich womöglich zu sehr mit dem Protagonisten identifizieren³⁶⁵ und sich dabei selbst vergessen würde. Gefährlich sind vielmehr Moscardas „giftige“ Erkenntnisse, die nicht nur die fiktive Welt des Protagonisten, sondern auch die reale Welt *ad absurdum* führen, indem sie deren Sinnlosigkeit und Gemachtheit (zu der auch die Vorstellung eines einheitlichen *Ichs* und einer absoluten Wahrheit gehören) entlarven.

³⁶³ Noch einmal lässt sich eine große Ähnlichkeit mit den Beschreibungen Schizophrenie-Kranker feststellen, wie sie von R.D. Laing gesammelt und im ersten Teil zitiert wurden. Alle Berichte verbindet die Unsicherheit und spätere Auflösung der Ich-Grenze, was als eine Regression zu einem frühen Kindheitsstadium erachtet werden kann. Wir erinnern uns an Lacans These, nach der das Kind in seinem ersten Lebensjahr noch keine Vorstellung von seinem eigenen Körper beziehungsweise seiner eigenen Person hat. Erst langsam, nachdem es sich schrittweise von der Mutter löst und sich selbst im Spiegel erblickt, entwickelt es eine Vorstellung davon, wo das *Eigene* aufhört und das *Andere* beginnt.

³⁶⁴ UNC, 165.

³⁶⁵ Identifizieren mit dem Protagonisten kann sich der Leser bereits deshalb nicht, weil ihm Moscarda im Laufe des Romans gezeigt hat, dass nicht nur eine, sondern 100.000 Persönlichkeiten in ihm wohnen. Unabhängig davon findet sich an dieser Stelle eine weitere Spiegelung in Form eines intertextuellen Hinweises: Emma Bovary ist wohl eines der bekanntesten literarischen Beispiele für die Gefahr, die von Büchern – und von der aus der Lektüretätigkeit folgenden Identifikation mit Romanfiguren – ausgehen kann.

Die Gedanken schaltet Moscarda aus – seine Verbindung mit der nicht-konstruierten Umwelt (dies meint die Natur, denn von den Menschen wendet er sich vehement ab) erfolgt nicht über Kommunikation, sondern über Sinneseindrücke, was Moscardas existenzielle Philosophie noch einmal mehr den Phänomenalisten (die mit den Existenzialisten ja enge Verbindungen pflegten, einigen von ihnen gar als Ausgangspunkt gedient haben) annähert. Der Mensch präsentiert sich in Moscardas Schilderungen als seinen Ursprüngen verhaftetes Naturwesen, das durch die (sinnesgesteuerte) Wahrnehmung – und nicht durch das Denken – lebt.

Moscardas neue Daseinsform impliziert eine Abwendung von jeglicher Form, die, wie bereits mehrfach gezeigt wurde, immer auch Tod bedeutet. Das Leben hingegen gleicht einem Fluss, dem sich Moscarda widerstandslos anpasst, wenngleich er damit sein *Ich* endgültig ablegt und auf die (zeitliche) Konsistenz seiner Persönlichkeit vollständig verzichtet:

*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.*³⁶⁶

Die durch die Sinnlosigkeit der Existenz verursachte Leere verspürt Moscarda gerade nicht mehr, weil er nicht mehr danach sucht, da er nur noch Augenblick für Augenblick lebt, ohne seinen Blick in die Vergangenheit oder in die Zukunft zu richten. Damit ist er der existenzialistischen Denkweise nach kein Mensch mehr, da dieser sich ja gerade durch seine Reflexionsfähigkeit und seinen in die Zukunft gerichteten Blick definiert. Dieser Tod des Subjekts äußert sich auf *discours*-Ebene in Satzkonstruktionen, die ein Subjekt entbehren und demnach gar nicht mehr als Sätze zu werten sind³⁶⁷. Dies ist wie bereits bei der ersten Landpartie Mooscardas³⁶⁸ der Fall bei den Partizipkonstruktionen „Rinascere attimo per attimo“ und „Impedire che il pensiero [...]“.

Ist das Subjekt tot, können auch keine Erinnerungen mehr bestehen – denn *wer* soll sie erinnern? Der Tod macht keine Angst mehr – er bedeutet nicht länger das Erstarren allen Lebens in einer endgültigen Form, sondern vielmehr eine in jedem Augenblick präsente Begleiterscheinung des Lebens: „[...] muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.“³⁶⁹ Das Ich, das zwar auf

³⁶⁶ UNC, 165f.

³⁶⁷ Vgl. Schröder: Leib-Seele-Problem, S. 62.

³⁶⁸ *Die Infinitiv- und Partizipsätze schwächen das Subjekt als ordnende Funktion ab: „Ah, non aver più coscienza d'essere [...]“, „Non ricordarsi [...]“, „Sdraiati sull'erba“. Dasselbe gilt für den Ausruf „Nuvole e vento.“* Zitiert nach Schröder, Leib-Seele-Problem, S. 62.

³⁶⁹ UNC, 166.

formaler Ebene wieder aufgetaucht ist, ja sich sogar seiner Anwesenheit noch einmal durch ein auf das bereits gebeugte Verb folgendes Personalpronomen vergewissern muss, verschwindet auf inhaltlicher Ebene dennoch endgültig, indem es nicht mehr „in sich selbst“, sondern „in allem Äußeren“ lebt. Till Schröder bemerkt zu Recht, dass solche Aussagen an fernöstliche Religionen denken lassen:

Dort wird das Subjekt, im Sprachgebrauch des zeitgenössischen Philosophen Henrich, „entindividualisiert“. Die subjektive Erfahrung wird damit zu einer akosmistischen Ganzheitserfahrung, welche die Welt als selbstständige Wirklichkeit vollständig ignoriert.³⁷⁰

Der ewige Fluss des Lebens drückt sich im Denken fernöstlicher Religionen in einem Zyklus von Wiedergeburten aus, wodurch der Tod nur als Zwischenstufe und damit Teil des Lebens angesehen wird. Ferner hat das als höchste Erfüllung geltende Nirwana mit Moscardas Dasein die auf völliger Gedankenlosgelöstheit beruhende Seligkeit gemeinsam. Ein „holistischer“ Ansatz lässt sich erneut in Moscardas Überlegungen bei seiner ersten Reise aufs Land erkennen:

[...] forse anch'esse, le bestie, le piante e tutte le cose, hanno poi un senso e un valore per sé, che l'uomo non può intendere, chiuso com'è in quelli che egli per conto suo dà alle une e alle altre, e che la natura spesso, dal canto suo, mostra di non riconoscere e d'ignorare. Ci vorrebbe un po' più d'intesa tra l'uomo e la natura.³⁷¹

Die Vorstellung, dass der eigentliche Sinn des Universums, die sogenannte *Wahrheit*, in jedem Lebewesen, jeder einzelnen Zelle steckt, erinnert an die Präraffaeliten, die sich auch in ihrer Malerei und Lebensweise der Natur wieder annähern wollten. Die Lobpreisung der Natur und die Propagierung einer (erneuten) Einheit des Menschen mit dieser ist ein literarisches Motiv, das sich vor allem bei den Romantikern großer Beliebtheit erfreute. Der oft schwermütige Mensch fand durch Begegnungen mit der Natur zu seiner eigenen Natur zurück, was ihn jedoch weiter von seinen Mitmenschen entfernte. Das nahmen die Romantiker in Kauf – im Gegenteil: Sie sangen ein Hohelied auf die Einsamkeit, die Melancholie (die lange Zeit als eine Form von Wahnsinn galt).

Das Ende von *Uno, nessuno e centomila* kann zunächst als eine Anknüpfung an romantische Traditionen – und somit als eine Hommage an die Natur gelesen werden. Moscardas Wahnsinn wurde durch seine nicht aufhören wollenden, quälenden Gedanken verursacht. Und je tiefer er grub, desto erschreckender waren seine Funde. Bezieht man zusätzlich noch die vernichtende Kritik an der Logik, und am Denken überhaupt („*machinetta infernale*“) aus Pirandellos Aufsatz *L'umorismo* ein, kommt man zu dem

³⁷⁰ Schröder: Leib-Seele-Problem, S. 61f.

³⁷¹ UNC, 42.

Schluss, dass die Befreiung des Menschen in erster Linie in einer Lossagung von seinen Gedanken besteht. Und dies lebt Moscarda ja mustergültig aus. Dennoch ist auch eine andere Lesart möglich, die in Moscardas Ende nicht das Nirwana, sondern vielmehr seinen (gesellschaftlichen) Tod sieht. Wie wir bereits an den Definitionen der Existenzialisten gesehen haben, ist der am Ende des Romans porträtierte Moscarda genaugenommen kein Mensch mehr, da er wortwörtlich über kein *Selbst-Bewusstsein* mehr verfügt. Ein weiteres Indiz für eine das Ende eher kritisch betrachtende Lesweise findet sich im Text selbst. Moscarda, der sich durch seine antikonformistischen Gedanken immer weiter von seinen Mitmenschen entfernt, leidet sehr an seiner Einsamkeit: „Ero solo. In tutto il mondo, solo.“³⁷² Nachdem er sich den anderen gegenüber als Verrückter zu erkennen gegeben hat, ist der Graben unüberbrückbar geworden. Selbst seine Frau entfernt sich endgültig von ihm. Da er seine dringlichen Gedanken jemandem mitteilen muss, ihn aber niemand mehr anhören möchte, fängt er aus lauter Verzweiflung an, mit seinem Hund zu reden. Der Mensch wird von Pirandello also doch als soziales Wesen porträtiert, der zwar an den ihn einengenden sozialen Formen leidet, ohne diese jedoch nicht existieren kann. Des Weiteren spricht für eine derartige Lesart, dass Moscarda für seine Schilderungen ein Gegenüber braucht. Selbstverständlich wäre auch eine autodiegetische Erzählung ohne fiktiven Adressaten denkbar. Moscarda hingegen koppelt seine Erkenntnisse mit Fragen an den (fiktiven) Leser – er provoziert, sucht Bestätigung und vor allem Verständnis: „[...] ciascuno di voi commetterebbe le stesse pazzie che commissi io.“³⁷³

Die auf die Authentizität der Natur gesungene Ode sollte nicht über das tragische Ende eines Menschen hinwegtäuschen, der der Zivilisation eine Absage erteilt, um umgeben von Blumen, Bäumen und Wolken zu leben, die ihn ob seiner Verrücktheit nicht verurteilen. Eine Schlussfolgerung aus dem Roman (unterstützt von Erkenntnissen aus weiteren Pirandello-Werken) könnte lauten³⁷⁴, dass der Versuch, die Maske zu wechseln oder gar abzustreifen nicht gelingen kann³⁷⁵. Wer gegen die Formen rebelliert, wird ausgestoßen und als verrückt gebrandmarkt. Dieser von außen erzwungene Autismus endet früher oder später im Tod, da der Mensch ohne soziale Interaktionen nicht lebensfähig ist. Die pessimistische Sichtweise, dass alles Aufbegehren gegen sein Schicksal sinnlos ist,

³⁷² UNC, 126.

³⁷³ UNC, 24.

³⁷⁴ Dabei muss darauf hingewiesen werden, dass eine solche Sinnggebung einzig auf Seiten des Lesers erfolgt, da Pirandello beziehungsweise seine Protagonisten sich stets gegen (eindeutige) Lösungen und Ergebnisse wehren: „La vita non conclude“. Dennoch ist die vermeintliche Intention des Autors generell sekundär: Die Interpretationshoheit liegt mittlerweile auf der Rezipientenseite.

³⁷⁵ Man denke an Enrico IV, der es leid ist, den Wahnsinnigen zu spielen. Sein Versuch, diese Maske nun endgültig abzulegen, scheitert jedoch kläglich, wodurch er gezwungen ist, sie bis an sein Lebensende aufzubehalten.

verbindet Pirandello mit den Naturalisten beziehungsweise Veristen, deren Schule sein frühes Werk auch noch zuzurechnen ist. *Uno, nessuno e centomila* ist ganz sicher nicht mehr als naturalistischer Roman zu bezeichnen; einzelne Gedanken dieser für seine Jugend prägenden literarischen Richtung sind dennoch in ihm zu finden. In seinen Grundaussagen ist der Roman allerdings eher der existenzialistischen Denkweise zuzuordnen, wie bereits an zahlreichen Stellen gezeigt wurde.

N.N. – Warum Namenlosigkeit Freiheit und gleichzeitig Tod bedeutet

Nomen est omen. Erst recht bei Pirandellos Charakteren. Mattia Pascal trägt die im Wahnsinn liegende Weisheit in seinem Namen, und Vitangelo Moscarda entpuppt sich als Kritiker der Kirche (was seinen Vornamen ironisiert)³⁷⁶ und wird sich für seine Mitmenschen mit seinen „Krankheiten“ und den aus diesen hervorgehenden Wahrheiten als nicht weniger lästig als eine Fruchtfliege („Moscarda“) entpuppen. Die 100.000 Persönlichkeiten, die er in sich selbst entdeckt und die er auch für die anderen verkörpert, lässt ihn gesichtslos und austauschbar wie eine Fliege erscheinen³⁷⁷. Auch der Tod, der sich am Ende andeutet – lässt Moscarda zwar in Einklang mit der Natur, aber in vollkommener Anonymität sterben.

Der von seiner Gattin benutzte Spitzname Gengè enthält nicht weniger mitschwingende Bedeutungen, wie weiter oben bereits erwähnt wurde. Er unterstreicht die unstete Natur des Charakters eines Menschen, der sich, dem Leben gleich, in permanenter Veränderung befindet.

Seine(n) Namen möchte Moscarda bereits bei seinem ersten Ausflug in die Natur ablegen. Dieses ihn nur einschnürende Korsett passt nicht zu seinem durch einen Verzicht auf jegliche Form gekennzeichneten Lebensentwurf: „Ah, non aver più coscienza d’essere, come una pietra, come una pianta! Non ricordarsi più neanche del proprio nome!“³⁷⁸ Im Laufe seiner Reise wird Moscarda allerdings feststellen, dass man für seine Umwelt doch immer den einen Namen behalten wird, den man bereits bei seiner Geburt mitgegeben bekommt. Dies macht für ihn keinen Sinn, kann doch ein Name nicht die tausend Persönlichkeiten, die man im Laufe des Lebens für sich selbst und für andere annimmt, beinhalten. Spätestens nachdem er gezeigt hat, dass er alles andere als ein Wucherer ist,

³⁷⁶ Ein weiterer Charakter, der die Doppelmoral der Kirche entlarvt, trägt einen expliziten Gottebezug im Namen: Marco di Dio.

³⁷⁷ Eine weitere Anspielung auf dieses Gleichnis lässt sich in der Fliegenplage lesen, über die sich Moscardas Untermieter beschwert.

³⁷⁸ UNC, 38.

indem er einem seiner Mieter aus heiterem Himmel ein Haus geschenkt hat – und nach vielen weiteren, für seine Rolle eigentlich ungewöhnlichen Handlungen – müssten die anderen Moscardas Überlegungen zufolge verstehen, dass es sich hierbei nicht mehr um Moscarda handelt. Der mittlerweile seines gesamten Hab und Guts beraubten, in ein Irrenhaus eingewiesene Protagonist wird jedoch eines Besseren belehrt:

*Eppure mi vollero tutti chiamare ancora Moscarda, benché il dire Moscarda avesse ormai certo per ciascuno un significato così diverso da quello di prima, che avrebbero potuto risparmiare a quel povero svanito là [...] la pena d'obbligarlo a voltarsi ancora a quel nome, come se realmente gli appartenesse.*³⁷⁹

Moscarda kann es nicht fassen, von den anderen nach wie vor mit diesem nicht mehr passenden Namen angesprochen zu werden. Es quält ihn, erfüllt ihn aber auch mit Unverständnis: Wie können die anderen davon ausgehen, dass dieser Name ihm wirklich gehöre? Seine Distanzierung wird dadurch unterstrichen, dass er von sich selbst in der dritten Person spricht, wohingegen er über einen Großteil des Romans hinweg doch immer die erste Person wählte. Moscarda hat sich längst von allen Konstrukten freigemacht, da er weiß, dass sich seine Person täglich verändert. Und da er weder Erinnerung noch Pläne für die Zukunft hat und der Kommunikation mit seinen Menschen bedingt durch das Gefühl, sowieso nicht verstanden zu werden, schon lange abgeschworen hat, bedarf es generell keiner Namen mehr – weder für ihn noch für die ihn umgebenden Dinge: „Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d'oggi, domani.“³⁸⁰ Namen hält er „nur für Grabinschriften“ für passend, da sie das Lebendige in einer Form festzuhalten versuchen, was mit dem Fluss des Lebens nicht vereinbar ist: „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.“³⁸¹ Das Ich, oder *ein* Ich, ist hier wieder präsent, wenn es darum geht, sich des Lebens zu versichern – und zwar in einer doppelten, bereits weiter oben beobachteten Verstärkung (*Io sono*). Auch der lyrische Duktus wiederholt sich. Dieser Eindruck kommt durch die Wiederholungen in der Wortwahl und im Satzbau und durch die für Prosa ungewöhnlichen Nachstellungen des Subjekts ([...] *un nome*; [...] *la vita*) zustande.

Die Verbindung von Name und Tod bildet in *Mattia Pascal* eines der wichtigsten Motive des gesamten Romans. Auch der Protagonist Mattia, wie Moscarda ein gutsituierter Bürgersohn und Müßiggänger, fühlt sich in den Formen seiner Existenz gefangen, was

³⁷⁹ UNC, 164f.

³⁸⁰ UNC, 165.

³⁸¹ Ebd.

auch bei ihm ein Gefühl von Ekel (*schifo di vivere in quel modo*) hervorruft. Als er eines Tages, nachdem er seinem Zuhause einige Tage fern geblieben war, versehentlich mit einem Selbstmörder verwechselt und daraufhin für tot erklärt wird, durchfährt ihn erst ein tiefer Schock, der sich aber recht bald legt und ihm die durch diese Verwechslung entstandenen Möglichkeiten – allen voran den Ausbruch aus dem Formengefängnis – aufzeigt. Mattia muss jedoch auch entdecken, dass ein Leben außerhalb der Formen nicht möglich ist, da sich die hinter den Formen vermutete, vermeintliche Authentizität als Nichts entpuppt. Um weiter, jedoch in einer anderen Haut leben zu können, müsste er sich eine neue Existenz, also neue Formen schaffen, was er jedoch nicht kann, da ihm der Mut fehlt. Auch er macht Erfahrungen mit dem Wahnsinn (vor allem beim Glücksspiel, bei dem ihn eine tückische Spielsucht überfällt), vor allem aber mit Depression. Als er reumütig in sein verhasstes altes Leben zurückkehren will, muss er jedoch wie Enrico IV schmerzlich feststellen, dass sich die Zeit für die anderen weiterbewegt hat. Der Totgeglaubte wird alles andere als freudig im Leben der „Hinterbliebenen“ aufgenommen, denn längst ist für ihn kein Platz mehr. Auch er hat wie Moscarda nicht nur seine Frau, sondern auch jeglichen weltlichen Besitz verloren, sodass er sich auf die Almosen seiner Mitmenschen verlassen muss. Während Moscarda seinen Wahnsinn jedoch frei ausgelebt hat, ohne die Konsequenzen zu scheuen, wird Mattia häufig als trauriger, handlungsunfähiger Anti-Held bezeichnet, der weder in den Formen noch außerhalb dieser leben kann. Umso verzeifelter klammert er sich an seinen alten Namen (nach seinem vermeintlichen Tod hatte er lange Zeit einen neuen Namen getragen), der jedoch nur noch zusammen mit der für Verstorbene benutzten Bezeichnung *fu* existiert. Mehr tot als lebendig wandelt er so also traurig durchs Leben. Gioanola weist darauf hin, dass Mattia jedoch nie „sono Mattia Pascal“, sondern stets „mi chiamo Mattia Pascal“ sagt, was für ihn Ausdruck einer ontologischen Unsicherheit ist, die nur durch das Klammern an eine Form übertüncht wird:

*La certezza riguarda il nome, la consistenza anagrafica, non la consistenza ontologica. Tanto più per questo il nome è importante: essere è poter essere chiamati. [...] [C]hiamarsi è una funzione della società, essere-per-gli-altri. Il che è come dire che l'essere è in mani altrui e consiste tutto in un rapporto.*³⁸²

Der Name stellt also wie der Körper eine Verbindung zur Außenwelt dar, ohne die man völlig abgeschnitten wäre von seinen Mitmenschen: „Perdere il proprio nome significa

³⁸² Gioanola: Pirandello, la follia, S. 67.

propriamente perdersi, non esserci più. [...] [Mattia] è il suo *fu*, il suo essere è un non-esserci.“³⁸³

Moscarda hingegen lässt den Leser zumindest in dem Glauben, er könne sehr gut ohne seinen Namen leben – in völligem Einklang mit der Natur. An dieser Stelle soll nun nochmal genauer auf die Natur eingegangen werden – oder vielmehr auf die Bewohner dieser Natur, die in fast jedem von Pirandellos Text auftauchen.

Die Bestie im Menschen – Tierbezüge in Pirandellos Texten

Wie bereits erwähnt wurde, unterscheidet sich der von Moscarda am Ende des Romans verkörperte Mensch nicht mehr deutlich von einem Tier, dessen Existenz auch zum größten Teil auf Sinneswahrnehmungen und den daraus abgeleiteten, meist nicht über die Befriedigung von Grundbedürfnissen hinausgehenden Reaktionen besteht, ohne dass es dabei über die eigene *Kondition*, den Sinn des Lebens oder gar den Tod nachdenken würde. Nun ziehen sich Tierbezüge durch Pirandellos gesamtes Werk. Er bedient sich ihrer oft, um dem Menschen einen alternativen, auf dem Verzicht auf Logik basierenden Lebensentwurf vorzuhalten. Denn wäre der Mensch von seinem chronischen, ihn zum permanenten *Konstruieren* antreibenden Fieber geheilt, könnte er sich wie ein Hund, dessen Existenz kaum über die Nahrungsaufnahme und -ausscheidung, den Schlaf und die Fortpflanzung hinausgeht, vom Leben treiben lassen: „[M]angia e dorme: vive come può vivere, come deve vivere; chiude gli occhi, paziente, e lascia che il tempo passi, freddo se freddo, caldo se caldo.“³⁸⁴ Mit stoischer Ruhe lässt Moscarda am Ende seiner Reise alles an sich vorbeiziehen; er ist nun ein Meister der Gelassenheit, die er sich nicht von äußeren Einflüssen nehmen lässt.

Oftmals präsentiert sich das Tier, auch hier wieder allen voran der Hund, der bekanntlich beste Freund des Menschen, als Gesprächspartner – oder zumindest als Adressat, wenn sich alle Menschen bereits von dem, der antikonformistischen Gedanken nachgeht, abgewandt haben. Hündin Bibi wird Zeugin von Moscardas Einsamkeit – und steht ihm in einer besonders schweren Phase des Wahnsinns bei, wie der Psychiater und Pirandello-Kenner Vittorino Andreoli beobachtet:

*Nasce così uno degli squarci più rappresentativi del romanzo: il discorso rivolto all'animale, che racchiude gli elementi di una dissociazione grave, un delirio persecutorio, una vera e propria schizofrenia.*³⁸⁵

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ UMR. 156.

³⁸⁵ Andreoli, Vittorino: *Il matto di carta. La follia nella letteratura*. Mailand 2008, S. 236.

Die Geste, mit der Moscarda Bibi an den Pfoten packt, um sie zu sich emporzuheben, also (wie einen *echten* Gesprächspartner) auf Augenhöhe zu haben, erinnert stark an das geheime Laster des Protagonisten aus der Novelle *La carriola*, der seinen Hund regelmäßig an den Hinterpfoten hochhebt, um mit ihm „Schubkarre“ zu fahren – eine scheinbar verrückte Handlung, durch die er sich jedoch von allen Formen befreit fühlt.

Mit tierischen Zügen stattet Pirandello aber vor allem die Charaktere aus, die sich am Rande des Wahnsinns befinden, womit er auf eine alte Tradition zurückgreift, die das Wilde im Menschen als (tendenziell in jedem Menschen vorhandenes) Überbleibsel seiner tierischen Herkunft ansah, das zum Vorschein kam, wenn die Kontrolle versagte. Kurz bevor sich Moscarda zu der unüberlegten Tat hinreißen lässt, seine Frau brüsk auf einen Sessel zu schubsen, woraufhin er ernsthaft Gefahr läuft, als unmündig erklärt zu werden, beschreibt er seinen Gemütszustand als den eines in einen Käfig gesperrten (wilden) Tieres, „chiuso in camera come una bestia in gabbia“³⁸⁶.

Marco di Dio, den sein Vermieter Moscarda erst vor die Tür gesetzt hatte, um ihm unmittelbar darauf ein Haus zu schenken, geht auf Moscarda „wie ein wild gewordenes Tier“ los: „[...] con un arrangolio 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!“³⁸⁷ Ähnlich animalische Züge kennzeichnen auch die Augen von Signor Ponza, der von den neugierigen, auf der Enthüllung einer absoluten Wahrheit erwartenden Nachbarschaft an den Rande des Wahnsinns getrieben wird, wie wir es der Beschreibung der Nachbarstochter Dina entnehmen: „Gli occhi, piuttosto, devi dire! Quelli sono gli occhi d’una belva, non d’un uomo.“³⁸⁸ Die Regieanweisungen weisen später erneut auf seine animalischen Züge hin, die sogar der Schwiegermutter heftige Angst einjagen: „La signora Frola, scorgendo il genero in quello stato d’orgasmo, tutt’un fremito quasi animalesco, ne avrà terrore.“³⁸⁹ Die Animalität geht also mit beängstigenden Energien, aber auch rauschhaften, „orgastischen“ Zuständen³⁹⁰ einher, die als erneuter Hinweis auf die primitive Natur des Menschen gelesen werden können, welche die Maske nur ungenügend tarnt. Der im folgenden Kapitel beschriebene Charakter ist der beste Beweis dafür.

³⁸⁶ UNC, 123.

³⁸⁷ UNC, 98.

³⁸⁸ COS, 72.

³⁸⁹ Ebd., 106.

³⁹⁰ Wir erinnern uns daran, dass Dionysos gleichzeitig als Gott der Ekstase und des Wahnsinns galt.

Von „schlangenähnlichen“ Pfarrern und „verrückten“ Nonnen – Kritik an der Kirche

Nicht immer sind die Tierbezüge in Pirandellos Werk jedoch derart dramatischer Art.

An vielen Stellen dienen sie eher der Karikaturisierung. So wird die Unaufrichtigkeit des Pfarrers, der Moscarda zur Schenkung seines Besitzes überreden will, um ihn von seinen Sünden reinzuwaschen, durch eine „schlangenartige“ Bewegung unterstrichen, durch die er „kleine Klümpchen zwischen seinen schmalen, von einem leeren Lächeln umspielten Lippen hervorbringt“: „Tremula e scolorita [il prete] aveva anche la voce e vani i sorrisi su le lunghe labbra bianche, tra le quali spesso filava qualche grumetto di biascia.“³⁹¹

Eine implizite Kritik an der Kirche ergibt sich aus dem Verlangen der Hündin Bibi, unentwegt Kirchen zu betreten, wovon sie Moscarda zwar abhält, dies aber nur aus Respekt vor den Gläubigen und nicht aus eigener Überzeugung tut. Denn Kirchen sind für ihn nichts anderes als leere Formen, eitle Konstruktionen, die dem brüchigen Glauben der Sinnsuchenden etwas Halt bieten, wie er Bibi gegenüber äußert:

*Gli uomini, vedi? hanno bisogno di fabbricare una casa anche ai loro sentimenti. Non basta loro averli dentro, nel cuore, i sentimenti: se li vogliono vedere anche fuori, toccarli; e costruiscono loro una casa.*³⁹²

Auf den Gegensatz, der sich zwischen Moscardas religiös konnotiertem Vornamen Vitangelo und dessen offen zur Schau gestellten Ungläubigkeit ergibt, wurde bereits hingewiesen. Sein widerspenstiger, alles andere als barmherziger Mieter trägt Gott gar im Namen. Marco di Dio fiel Moscardas Erzählung nach bereits bei seinem ersten Auftritt in der Stadt, in die er erst vor kurzem, vom Land stammend, gezogen war, als „Wilder“ auf: „Tanti ancora lo ricordano come un selvaggio, appena venuto dalla campagna a Richieri.“ Sein erster Vermieter, ein Bildhauer, weihte Marco di Dio schon bald in sein Handwerk ein, wofür er überraschend Talent erkennen ließ. Der Bildhauer wird von Moscarda als Genie beschrieben, dem es gelungen ist, eine „fantastische Version“ in ein Kunstwerk zu übersetzen. Seine Kreation ist von einer derartigen Schönheit, dass man ihm ihre Unsittsamkeit großzügig nachsieht: „Aveva potuto l’artista tradurre senza danno nella creta una visione fantastica, non certo castigata ma bellissima, e compiacersene e averne

³⁹¹ UNC, 150. Erneut fällt die an Lyrik erinnernde, für Prosa recht unübliche Satzmelodie auf. Diese zeichnet sich durch die ungewöhnliche Wortstellung aus, bei der Adjektive den Nomina vorangestellt sind. Die Parallelkonstruktion der beiden Vergleiche verstärkt diesen Eindruck noch einmal zusätzlich.

³⁹² UNC, 144.

lode.³⁹³ Der unzivilisierte Lehrling des Künstlers, Marco di Dio, kann sich jedoch nicht damit zufrieden geben, die Leidenschaft in Gedanken auszuleben oder sie in Kunst zu übersetzen³⁹⁴; von der Schwüle eines Sommernachmittages überwältigt, regt sich das wilde Tier in ihm („fu sorpreso in un atto della bestia“³⁹⁵) und er vergeht sich an seinem Modell³⁹⁶, was der als Auslöser betrachteten Marmorgruppe bei den Bewohnern Richieris den Namen „Lustmolch und Junge“ („Satiro e fanciullo“) einbringt. Sein Vergehen wird von seiner Umwelt, die durch die Schreie des Modells darauf aufmerksam wurde, als schwerwiegend empfunden: Der Ausbruch des Tiers ist nicht nur „non più lodevole“³⁹⁷, sondern gar „schifosissim[o]“³⁹⁸. Till Schröder sieht in dieser Begebenheit eine Spiegelung des *vita-forma*-Gegensatzes:

*Form und Lebenskraft finden ihre drastische Gegenüberstellung in der Episode des Bildhauers Marco di Dio: Hier bildet eine Statue („lodevolmente fissata per sempre“) das tote Abbild jener Szene ab, die ihren Bildhauer selbst überrascht, in der nämlich „die Bestie“ in ihm wach wird und er sich an seinem Modell vergreift. Die Statue findet Lob, die lebendige Tat der „bestia“ dagegen Tadel („schifosissima“), denn sie bricht die Schranken der Vernunft und der Normen nieder[.]*³⁹⁹

Moscarda zeigt sich entsetzt über die lebenslangen Folgen, die ein einziger, nur einen Moment andauernder Fehltritt haben kann: „Sorpreso in quell’atto d’un momento, fu condannato per sempre.“⁴⁰⁰ Wie die Leprakranken und Wahnsinnigen wird Marco di Dio erbarmungslos an den Rand der Gesellschaft gedrängt, wo er ein klägliches Dasein fristet. Durch seine „verschrobenen“ Ideen, die ihn in seinen Wunschträumen zum Millionär machen und ihn so wieder zu gesellschaftlichem Ansehen verhelfen, wird er zum Gespött der Leute, denen Moscarda fehlendes Mitgefühl vorwirft⁴⁰¹. Letzterer erachtet das Tierische als Teil der menschlichen Natur. Das (antizipierte) Unverständnis seines imaginären Lesers rechtfertigt er nur dadurch, dass der Leser die seiner Seele innewohnende Bestie bislang im Zaum halten konnte:

³⁹³ UNC, 73.

³⁹⁴ Man denke an Freuds Theorie der Sublimation, nach der nicht mit der Gesellschaft vereinbare Triebimpulse des Es zwar nicht ausgelebt werden können, aber in künstlerischen Schaffensprozessen ein Ventil finden.

³⁹⁵ UNC, 73.

³⁹⁶ Hinweise auf (nur heimlich auslebbare) Homosexualität finden sich sehr häufig in Pirandellos Texten, wie im nächsten Kapitel genauer aufgezeigt wird.

³⁹⁷ UNC, 73.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Schröder: Leib-Seele-Problem, 46.

⁴⁰⁰ UNC, 74.

⁴⁰¹ Wir erinnern uns an die in *L’umorismo* propagierte Forderung, durch Reflektion vom *avvertimento del contrario* zum *sentimento del contrario* zu gelangen.

*L'oppressione dell'afa d'un pomeriggio estivo non è mai riuscita a liquefare la crosta della vostra abituale probità né ad accendere in voi momentaneamente la bestia originaria. Potete condannare.*⁴⁰²

Moscarda zufolge lauert die wildeste Bestie unter der vermeintlich reinsten und undurchdringlichsten Oberfläche: „Potrei farvi osservare intanto, che di simili tentazioni (e anche di più turpi) sono pur piene le vite dei santi.“⁴⁰³ Wobei letztere das Tierische nicht in sich selbst sahen, sondern es dem Teufel zuschrieben, den es mit der Hilfe Gottes zu besiegen galt: „I santi le [...] attribuivano [le tentazioni] *alle demonia* e, con l'ajuto di Dio, potevano vincerle [Hervorhebung des Verfassers].“⁴⁰⁴

Ähnlich teuflisch muten die von Moscarda beschriebenen Praktiken der Klerus-Vertreter an, mit denen er aufgrund seines Wahnsinns in Berührung kommt. Anna Rosa, auf die im nächsten Kapitel eingegangen wird, drängt Moscarda dazu, sich mit einem Priester zu treffen, der ihn von seinem Leid befreien soll. Moscarda ist an sich nicht ungläubig – nur bedarf es für seine Zwiesprache mit Gott keiner Kirche: „Il Dio [in cui credevo] era un Dio nemico di tutte le costruzioni.“⁴⁰⁵ Der Gott, als dessen Fürsprecher der Priester agiert, ist hingegen ein Gott der Konstruktionen, dem man im Rahmen bestimmter Formen huldigen muss und der seine Liebe an feste Bedingungen knüpft, die neue Konstruktionen zum Ziel haben:

*Il Dio, invece, a cui ero venuto a ricorrere per ajuto e protezione, era appunto quello che costruiva. Mi avrebbe dato, sì, una mano per farmi riavere il danaro, ma a patto ch'esso servisse alla costruzione di almeno una casa a un altro dei più rispettabili sentimenti umani: voglio dire, la carità.*⁴⁰⁶

Genau genommen handelt es sich hierbei also um eine Art Ablasshandel. Moscarda werden Heilung und gesellschaftliche Rehabilitation versprochen – allerdings muss er sich hierfür von seinen Sünden, sprich seinen gefährlichen Gedanken, zunächst durch eine Beichte reinwaschen:

*Ormai allo Sclepsis [dem mit dem Bau des Armenhauses beauftragten Pfarrer], di fronte alla sollevazione di tutti, non restava che riconoscere le mie deplorabili colpe, e per salvarmi non vedeva più altro scampo che nella confessione aperta di esse da parte mia.*⁴⁰⁷

Die auf die Beichte folgende Sühne sieht daraufhin Moscardas Verzicht auf alle weltlichen Güter vor: „Si venne alla decisione che io avrei dato un esemplare e solennissimo esempio

⁴⁰² UNC, 73.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ UNC, 149.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ UNC, 163.

di pentimento e d'abnegazione, facendo dono di tutto, anche della casa e d'ogni altro mio avere, per fondare [...] un ospizio di mendicizia [...].⁴⁰⁸

Moscarda willigt nicht aus Reue ein, sondern weil alle weltlichen Güter jeglichen Sinnes für ihn entbehren. Von ihnen sagt er sich nur allzu bereitwillig los, da er nicht mehr mit ihnen in Verbindung gebracht und in eine Form gezwängt werden möchte. Ihn quält „l'orrore di rimanere comunque *qualcuno*, in possesso di qualche cosa [Hervorhebung des Verfassers].⁴⁰⁹

Moscarda durchschaut die wenig noblen Absichten des Priesters:

*Ma c'era in quel prete troppo orgoglio del suo potere e del suo sapere. Pur vivendo per gli altri, voleva ancora essere uno per sé, da distinguere bene dagli altri per la sua sapienza e la sua potenza, e anche per la più provata fedeltà e il maggior zelo.*⁴¹⁰

Die Nächstenliebe dient also als Vorwand, den eigenen *pupo* positiv in der Öffentlichkeit darzustellen, also die Form zu wahren, hinter der sich dann aber leider bei näherem Hinsehen weniger Inhalt verbirgt als erhofft. Moscarda empfindet dem schauspielernden Priester gegenüber jedoch weniger Abscheu als vielmehr, dem *sentimento del contrario* entsprechend, Mitleid: „Ragion per cui, guardandolo – sì, seguitavo ad ammirarlo – ma mi faceva anche pena.“⁴¹¹

Die klare Unterlassung einer Hilfeleistung von Seiten des Priesters, der dem Irren, der sich im Nebenhaus aus dem Fenster stürzen will, keinerlei Beachtung schenkt, wurde bereits weiter oben erwähnt. Das gleiche Verhalten lässt sich bei den Nonnen beobachten, die der durch einen Schuss verletzten Anna Rosa nicht zur Hilfe eilen wollen, weil sie den Besuch des hochgeschätzten Priesters erwarten. Moscarda zeigt sich bestürzt über „quelle sette suore che, invece di darsi pensiero di lei [Anna Rosa] ferita, mi parlavano, quasi oppresse, della visita di non so qual Monsignore“⁴¹².

Ihre Verblendung kann er den Nonnen jedoch nicht lange übel nehmen, da er sie geistig nicht als komplett zurechnungsfähig erachtet, wofür er die Kloster-Umgebung als Ursache zu erkennen glaubt: „[...] ci vuol poco a far ammattire una donna, chiudendola in un monastero.“⁴¹³ Moscarda zählt die folgenden Beispiele auf: „Una di quelle [sette] suore [...] era, dicono, mezza matta.“⁴¹⁴ „Da mia moglie, che fu per tre anni educanda nel convento di San Vincenzo, so che tutte le suore, così le vecchie come le giovani, erano [...]

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ UNC, 163.

⁴¹⁰ UNC, 164.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² UNC, 141.

⁴¹³ UNC, 134.

⁴¹⁴ Ebd.

mezze matte.“⁴¹⁵ Dida macht zwar selbst keinen verrückten Eindruck – ihr Gehirn ist Moscarda zufolge viel zu klein, um seinen ungewöhnlichen Gedanken zu folgen, geschweige denn eigene dieser Art zu entwickeln: „Pensavo, insomma, che le mie idee e i miei sentimenti non potessero capire, se non così ridotti e rimpiccoliti, nel cervellino e nel coricino di lei[.]“⁴¹⁶ Dennoch ist sie es, die den Wahnsinn in ihrem Mann auslöst: Sie macht ihn als erste auf seine schiefe Nase aufmerksam und bestätigt dadurch seinen Verdacht, dass Frauen vor allem deshalb existierten, um die Mängel ihrer Männer aufzudecken: „Uh che meraviglia! E non si sa, le mogli? Fatte apposta per scoprire i difetti del marito.“⁴¹⁷ Von diesem Tag an verspürt er ein „brennendes Verlangen“ nach Einsamkeit – die Gesellschaft seiner Frau treibt ihn erst recht in den Wahnsinn: „Desiderai da quel giorno ardentissimamente d’esser solo, almeno per un’ora. Ma veramente, più che desiderio, era bisogno: bisogno acuto urgente smanioso, che la presenza o la vicinanza di mia moglie esasperavano fino alla rabbia.“⁴¹⁸ Dida nimmt ihm durch ihre bloße Anwesenheit schier die Luft zum Atmen, was sich formal in einer fehlenden Kommasetzung der aufgezählten Adjektive niederschlägt. Moscardas Abneigung gegen seine Frau, die sich zum Teil aus der Entdeckung ihres Unverständnisses für seine Gedanken und aus der daraus resultierenden Vergrößerung seiner Einsamkeit erklärt, nimmt im Laufe des Romans weiter zu, um in einem körperlichen Angriff zu gipfeln. Didas inbrünstiges Lachen auf Moscardas Ausspruch hin, er wolle seine Bank schließen, verletzt ihn zutiefst, da es ihm einmal mehr die Tatsache vor Augen führt, dass seine Frau ihn komplett *verkennt*: „[...] da quella risata mi sentii ferire all’improvviso come non mi sarei mai aspettato che potesse accadermi [...]: ferire addentro in un punto vivo di me che non avrei saputo dire né che né dove fosse [...].“⁴¹⁹ Moscarda hat den Eindruck, an den Formen, in die ihn seine Frau („Gengè“) und sein die Vaterrolle übernehmender Bankberater („caro Vitangelo“) zwängen, zu ersticken. Doch gerade im Moment der tiefsten Verzweiflung kommt Moscardas so lange vermisstes und in seiner Existenz angezweifertes Ich zum Vorschein: Indem er sich um des eigenen Überlebens willen gezwungen sieht, einen Willen zu entwickeln und aus diesem dann Entscheidungen abzuleiten, gibt er seinem (oder zumindest einem) Ich wieder Kontur. Hat Moscarda das kartesianische *cogito, ergo sum* bislang ins Gegenteil zu einem *cogito, ergo non sum*

⁴¹⁵ UNC, 134f.

⁴¹⁶ UNC, 46.

⁴¹⁷ UNC, 4.

⁴¹⁸ UNC, 10.

⁴¹⁹ UNC, 119.

verkehrt⁴²⁰, findet er nun eine Vergewisserung seiner selbst in einer Willensäußerung. Letztere hat jedoch zur Konsequenz, dass ihn seine Umwelt nun endgültig als verrückt ansieht, ist sein Wille, die Bank vollständig aufzulösen, für sie doch nur das Zeichen einer schweren geistigen Umnachtung. Diese Erkenntnis, gepaart mit dem „nicht mehr aufhören wollenden Lachen“ seiner Frau („indeterminabile risata“⁴²¹) verleitet Moscarda dazu,

[che] *io perdessi di nuovo il lume degli occhi e le afferrassi i polsi e scrollandola e rispingendola indietro la ributtassi a sedere sulla poltrona: - Finiscila tu, col tuo Gengè che non sono io, non sono io, non sono io, non sono io! Basta con codesta marionetta! Voglio quello che voglio; e come voglio sarà fatto!*⁴²²

Die Wiederentdeckung seines Willens und der Mut, diesen laut kundzutun geben Moscarda die Kraft, sich endgültig der Marionette zu entledigen, die er für seine Umwelt, allen voran für seine Frau, bislang dargestellt hat. Nicht zuletzt durch die physische Gewaltanwendung demonstriert er eine bislang verschütt geglaubte Einheit von Körper und Geist: Mit Hilfe seines Körpers führt er das aus, was sein Kopf vorher beschlossen hat – zusammen bilden diese beiden Teile die Einheit, die ihn von der Umwelt mit klaren Grenzen abtrennt. Die Einheit seiner Person scheint an dieser Stelle wieder hergestellt zu sein. Ähnlich wie andere Charaktere Pirandellos wird jedoch auch Moscarda feststellen, dass das Abziehen einer Maske nicht gelingen kann. Wer sich dennoch ihrer entledigen will, wird mit (lebenslangem) Wahnsinn oder Tod bestraft.

Weiblicher Wahnsinn? Die Frau als Ursprung allen Übels

Es kann festgehalten werden, dass Frau Dida durch ihr, aus vermeintlicher Einfältigkeit resultierendes, Unverständnis heftige Reaktionen in Moscarda auslöst. Auch alle anderen Frauenfiguren des Romans sind vor allem durch ihre negativen Eigenschaften charakterisiert: Die Nonnen erweisen sich als verrückt oder verblendet (auch sie *sehen* also nicht richtig), die Frau von Marco di Dio wird wegen ihrer Dummheit als eine einem „spettacolo“ gleichende „treue Hündin“⁴²³ beschrieben, und Anna Rosa entpuppt sich als gefährliche Kreuzung aus Jungfrau Maria und unberechenbarer *femme fatale*, die beinahe Moscardas physischen Tod bewirkt hätte. Auch Anna Rosa, die als beste Freundin seiner Frau in sein Leben getreten ist, hat einen direkten Bezug zur Kirche: Sie lebt zusammen mit

⁴²⁰ Vgl. Schmitz-Evans: *Potenzierte Spiegelungen*, S. 149.

⁴²¹ UNC, 121.

⁴²² UNC, 122. Man achte auf die Beschreibung des *rasenden*, aus einem Kontrollverlust bestehenden, Wahnsinns, der hier mit vorübergehender Blindheit einhergeht (*perdessi di nuovo il lume degli occhi*), die in einem Gegensatz zu dem, oft mit übernatürlichen seherischen Fähigkeiten auftretenden, *weisen* Wahnsinn steht.

⁴²³ UNC, 75.

einer alten Tante innerhalb der Klostermauern. Wie sie, verletzt von einem versehentlich losgegangenen Schuss ihrer Pistole, die sie stets am Körper zu tragen pflegt, im Bett liegt, erinnert sie Moscarda an eine „vergine matura“⁴²⁴. Schnell erkennt dieser jedoch, dass es sich hierbei um nichts weiter als eine einstudierte Rolle handelt, die Anna Rosa aus purer Lust am Schauspiel („per un gusto d’attrice“⁴²⁵) oder aus kurzweiliger Koketterie heraus („per un giuoco momentaneo di civetteria o provocazione“⁴²⁶) an ihm ausprobiert, wie sie es später mit weiteren Gesichtsausdrücken tun wird. Die mit dem Spiegel einhergehende Inauthentizität und die Eitelkeit des gesamten Unterfangens lassen Moscarda von ihr Abstand nehmen: „Vedermelo poi rifare tal quale, quel sorriso, vivo, proprio come se le nascesse or ora spontaneo per me, mi provocò un moto di ribellione. Le dissi che non ero il suo specchio.“⁴²⁷ Wenngleich er selbst endlos Zwiesprache mit dem Spiegel gehalten hat, will er doch nicht zu einem solchen degradiert werden. Schließlich untergräbt es jegliches Persönlichkeitsgefühl, von einem anderen nur als widerspiegelnde Oberfläche benutzt zu werden. Genau wie Narziss stellt sich auch Anna Rosa als liebesunfähig heraus, ist sie doch zu sehr mit sich selbst beschäftigt. „[S]eccato di quell’insistenza [di esser chiesto di guardarla]“⁴²⁸, konfrontiert Moscarda sie mit einer bitteren Wahrheit: Er erklärt ihr, dass ihre Fotografien, in die sie sich so verliebt zeigt, nichts anderes als den Tod abbilden, genau wie das Abbild ihrer selbst, das ihr entgegenschaut, wenn sie sich im Spiegel betrachtet: „La vita si muove di continuo, e non può mai veramente vedere se stessa. Quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi è morire.“⁴²⁹ Anna Rosa zeigt sich, anders als Gattin Dida, nicht blind gegenüber Moscardas „curiosissime considerazioni sulla vita“⁴³⁰ Im Gegenteil – von Moscardas Wahnsinn geht eine starke Faszination für sie aus, wie Moscarda, nicht ohne Genugtuung, wahrnimmt:

*Sentiva verso tutto ciò ch’io le dicevo un’invincibile attrazione e insieme una specia di ribrezzo; a volte, quasi odio: glielo vedevo lampeggiare negli occhi, mentre con la più avida attenzione ascoltava le mie parole. Voleva tutta via che seguitassi a parlare [...].*⁴³¹

Anna Rosa will trotz oder gerade wegen der Gefahr, die von ihm ausgeht, mehr vom Kelch der Weisheit trinken und lockt Moscarda zu sich heran: „So che dal letto mi tese le braccia;

⁴²⁴ UNC, 151.

⁴²⁵ UNC, 152.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd., 152f.

⁴³⁰ Ebd., 159.

⁴³¹ Ebd., 154f.

so che m'attrasse a sé.⁴³² Und dennoch „fu proprio lei a volermi uccidere“⁴³³. Moscardas Wissen hat sich einmal mehr als giftig, die Krankheit seiner Erkenntnis als ansteckend entpuppt. Anna Rosa erkennt dies gerade noch rechtzeitig und entzieht sich der Gefahr, indem sie eine Jahrhunderte alte Tradition fortsetzt und den Krankheitsherd eliminiert. So erklärt es sich zumindest Moscarda, der sogar Verständnis für die Notwehr seines, in Windeseile zum Täter mutierten, Opfers zeigt: „[Anna Rosa] 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.“⁴³⁴ Darüber hinaus sieht er ihre beinahe erfolgte Einwilligung in einen Liebesakt in dem ihr durch ihn vermittelten Wissen begründet, das also nicht nur in den Wahnsinn führt, sondern auch die Bestie im Menschen zum Vorschein bringt, was von der Gesellschaft gleichermaßen als Wahnsinn gewertet wird.

Bei allem Verständnis, das Moscarda für Anna Rosas irrwitzige Tat aufbringt, behält der Leser sie als unsympathische, da heuchlerische und durchtriebene, Figur in Erinnerung. Diese Charakterisierung deckt sich in großen Teilen mit den Frauenfiguren anderer Werke Pirandellos: „[I]n tutta l'opera pirandelliana la donna [è] un essere inquietante.“⁴³⁵ Fast immer ist es die Frau, die Unglück in das Leben der Männer bringt. Enrico IV lässt sich nicht zuletzt aus unerwiderter Liebe und krankhafter Eifersucht dazu verleiten, seinen Rivalen zu töten, was ihn dazu verdammt, bis an sein Lebensende die Maske des Wahnsinnigen tragen zu müssen. Beatrice, die Protagonistin aus *Il berretto a sonagli*, will den vermeintlichen Betrug ihres Mannes nicht einfach hinnehmen – durch ihren Egoismus und ihre Hartnäckigkeit hätte sie beinahe das Leben dreier Menschen zerstört, hätte der scharfsichtige Ciampa nicht in der letzten Sekunde noch den genialen Einfall gehabt, sie den anderen als verrückt zu verkaufen und ihre Enthüllungen dadurch ins Leere laufen zu lassen. Auch das gewaltsame, gleichsam sinnlose Ans-Licht-Zerren der Wahrheit wird in *Così è (se vi pare)* maßgeblich von Frauen vorangetrieben.

Nicht besser ergeht es Mattia. Die triste, durch permanente Auseinandersetzungen gekennzeichnete Ehe treibt ihn fast in den Selbstmord. Als er nach langer Abwesenheit zurückkehrt und sich mit ihr versöhnen möchte, wird er mit ihrer Treulosigkeit konfrontiert: Längst hat sie sich mit einem anderen Mann vermählt und mit diesem ein Kind gezeugt. Positive Gefühle weckt eigentlich nur die Mutter in ihm – doch fehlt ihr bei

⁴³² Ebd., 157.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Lombardi: *La follia*, S. 38.

aller Sanftheit ein Rückgrat, das dem Sohn ein Gegengewicht zum übermächtigen Vater gewesen wäre. Aus dieser Mangelerscheinung leitet Elio Gioanola Mattias lebenslange Entscheidungsunfähigkeit her, die für ihn nichts anderes als eine „rivolta fallita“ ausdrückt:

*La madre, mite e senza iniziativa, „gracilissima di complessione“, ingenua come una bambina, che „come una cieca s’era abbandonata alla guida del marito“ [...] può sembrare, riguardo ai figli, un modello alternativo rispetto al padre, mentre non ne è che l’ombra [...].*⁴³⁶

Frauen sind bei Pirandello in den meisten Fällen zu einem Schattendasein verdammt – denn für gewöhnlich ist es doch eher der männliche Wahnsinn, der in aller Ausführlichkeit porträtiert wird – jedoch stellen sie fast immer dessen Auslöser dar. Die von Pirandello angedeutete Verbindung zwischen weiblichem Geschlecht und Wahnsinn zeigt, wie sehr er, bei all seinem fortschrittlichen Denken in anderen Bereichen – doch seiner Zeit verhaftet war, die der Frau nicht nur wenige Rechte einräumte, sondern sie aufgrund ihrer als typisch weiblich erachteten Neigung zur Hysterie⁴³⁷ für Leiden der Nerven und des Geistes prädisponiert sah. Beatrice wird von Pirandello in den Regieanweisungen explizit als gefühlslabile Hysterikerin beschrieben: „sui trent’anni, pallida, isterica, tutta furie e abbattimenti subitanei; seguitando a piangere“⁴³⁸

Dem entsprechend hängt auch der biologischen Funktion der Frau bei Pirandello etwas Krankhaftes an: Entweder stirbt sie selbst bei der Geburt, erleidet Fehlgeburten oder bringt deformierte oder kränkliche Kinder auf die Welt, die entweder noch bei der Geburt oder kurz darauf versterben⁴³⁹. Die Frucht der Begegnung zwischen Mann und Frau kann nicht reifen, da bereits ihr Zusammentreffen vergiftet ist. Keiner von Pirandellos Texten enthält Hinweise auf eine glückende Liebesbeziehung. Denn auch die Liebe erweist sich als (illusorisches) Konstrukt. Mit dem Scheitern dieser geht auch eine nicht funktionierende Sexualität („la sessualità impossibile“⁴⁴⁰) einher, die stets mit Aggressivität, mitunter sogar mit dem Tod in Verbindung steht.

Sowohl Gioanola als auch Lombardi sehen die Ursache dafür in einem traumatischen Kindheitserlebnis Pirandellos, bei dem er nicht nur Zeuge eines extrakonjugalen Geschlechtsakts in einer Kirche wurde, sondern auch noch mitansehen musste, wie dieser

⁴³⁶ Gioanola: Pirandello, *la follia*, S. 70.

⁴³⁷ Allerdings muss erneut auf die Einschätzung der Kritiker hingewiesen werden, dass Pirandello Freud (und damit dessen bekannte, an seiner Patientin Anna O. durchgeführten Studien zur Hysterie) womöglich nie gelesen hat – und wenn, dann erst, als er bereits einen Großteil seines Werkes fertiggestellt hatte. Das damit verbundene Frauenbild kam jedoch nicht erst durch Freud auf – die Hysterie war eine altbekannte Krankheit, dessen Ursache man nicht genau festmachen konnte, sie jedoch im weiblichen Geschlechtsapparat vermutete.

⁴³⁸ COS, 215.

⁴³⁹ Vgl. Lombardi: *La follia*, S. 38.

⁴⁴⁰ Vgl. Gioanola, Pirandello, *la follia*, 135ff.

in unmittelbarer Nähe eines in der Kirche aufgebahrten Toten vollzogen wurde⁴⁴¹. Dieses Erlebnis scheint, bei aller Vorsicht einer biographiegestützten Textinterpretation gegenüber, doch Eingang in viele seiner Werke gefunden zu haben. So hätte der beinahe stattgefunden, von Anna Rosa provozierte, Geschlechtsakt Moscarda konsequenterweise fast das Leben gekostet. In *Mattia Pascal*, wo die Sexualität im Leben des Protagonisten fast abwesend ist, finden wir dennoch eine Verbindung zwischen der Mutter und seinem Tod. Nachdem er in all seinen Rollen kläglich gescheitert ist, seine Freiheit außerhalb dieser jedoch genauso wenig genießen konnte, da er es nicht verstand, ihr einen Sinn zu geben, bleibt ihm am Ende nichts anderes übrig als in das Haus der Tante zu ziehen, wo er in dem Bett schläft, in dem seine geliebte Mutter verstorben ist: „È il ritorno al grembo, attraverso la morte.“⁴⁴² Die Sexualität ist also doch, wenn auch implizit, präsent. Schließlich kehrt Mattia in den Schoß der Mutter zurück, also an den Ort, an dem sein Ursprung liegt, womit sich der Kreis des Lebens zu schließen scheint. Was zwar nicht als Tod deklariert ist, ja sogar als Neuanfang oder Wiedergeburt in einem übertragenen Sinne gelesen werden könnte, bedeutet doch auch gleichzeitig einen Abgesang auf das Leben: Schließlich schwingt in jedem Satz Mattias, in dem er seinen Namen sagt, das Tot bedeutende *fu* mit, was er auch im letzten Satz des Romans noch einmal betont: „Io sono il *fu* Mattia Pascal.“⁴⁴³ Vor allem aber bedeutet eine Rückkehr in den Schoß der Mutter einen Rückschritt in ein embryonales Stadium, das sich durch verschwimmende Subjekt-Objekt-Grenzen auszeichnet. Abstrakt betrachtet spiegelt sich in ihm der Verlust der eigenen Persönlichkeit wider, die sich Mattia den gesamten Roman über unter größter Anstrengung langsam zurechtgezimmert hatte. Mal wieder lehrt uns also Pirandello, dass Konstrukte (auch das Ich) dem wahren Fluss des Lebens nie Stand halten können.

Diesbezüglich ergeben sich auffallende Parallelen zu Moscarda, die jedoch beim ersten Lekturedurchgang von der vermeintlich positiven Einfärbung des Endes übertüncht werden können. Auch Moscarda, wie Mattia ein chronisch Suchender, wird erst seines Glückes fündig, als er in den Schoß der Mutter zurückkehrt, wobei es sich hierbei um den „Schoß der Erde“ (die in allen Kulturen als weiblich erachtet und deshalb auch als „Mutter Erde“ bezeichnet wird) handelt. Wenngleich seine Fusion mit der Natur endlich seinen quälenden Gedanken ein Ende zu bereiten und seine Seele dadurch in Einklang zu bringen scheint, konfrontiert Pirandello den Leser, wie bereits weiter oben erwähnt, eindeutig mit dem Tod eines Individuums, der sich durch eine Ausschaltung des Bewusstseins, der Erinnerung und

⁴⁴¹ Vgl. u.a. Lombardi: *La follia*, S. 38.

⁴⁴² Gioanola: Pirandello, *la follia*, S. 85.

⁴⁴³ MAT, 262.

damit jeglichen Zeitgefühls auszeichnet. Moscarda besteht nur noch aus einer Körperhülle, die verschiedene Sinneswahrnehmungen vereint, jedoch kein Bewusstsein mehr hat.

4. Ergebnisse und Ausblick

Zu Beginn der Arbeit wurde das große Spektrum an Definitionen von Wahnsinn aufgezeigt. Daraus abgeleitet erklärt sich das jeweilige Verfahren einer Gesellschaft mit ihren "Verrückten", sodass sich der Wahnsinn als maßgeblich von der Gesellschaft geprägtes Phänomen abzeichnet.

Jedoch wurde auch darauf hingewiesen, dass die Betrachtungsweise von Wahnsinn, der sich durch "abnormales" (da irrationales) Verhalten auszeichnet, prinzipiell hinterfragt werden muss. Diesen Ansatz verfolgten bereits einige Forscher, die zu der Schlussfolgerung gelangten, dass es sich bereits bei dieser künstlichen Spaltung von normal/abnormal und rational/irrational um eine *Krankheit* handelt – jedoch um eine Krankheit der abendländischen Gesellschaft, die Einheiten wider die Natur in Teile spaltet, wobei sie einen Großteil ihres Denken auf den daraus resultierenden Gegensatzpaaren aufbaut.

Auch die vorliegende Arbeit konnte keine endgültige Antwort auf die Frage geben, worin Wahnsinn genau besteht. Man bedenke, dass dies bislang weder den Geistes- und Sozial- noch den Naturwissenschaften gelungen ist. Stattdessen liegt es nahe, sich mit der Vermutung zufriedenzugeben, dass Wahnsinn kaum als ein absolutes, kontextunabhängiges Phänomen betrachtet werden kann.

Genau hierin unterscheidet sich jedoch die Darstellung von Wahnsinn in Luigi Pirandellos Werk. Wenngleich auch dieser vom Kontext der Figuren beeinflusst wird, wobei als wichtigste Faktoren der Positivismus, die patriarchale Gesellschaftsstruktur Süditaliens und die Machtposition der katholischen Kirche zu nennen sind, präsentiert sich der Wahnsinn, dem Pirandellos Charaktere unterliegen, doch als ein existenzielles, die *condition humaine* betreffendes Phänomen.

Dieser Wahnsinn lässt sich als ein von Einsamkeit und Selbstentfremdung geprägter Zustand charakterisieren, dem derjenige zum Opfer fällt, der es wagt, allgemein hin für unumstößlich gehaltene Wahrheiten als bloße Konstrukte des Menschen zu entlarven. Letztere dienen der Menschheit als "Damm", der sie vor dem Nichts, das sie wie ein grenzenloser Ozean umgibt, schützt. *Konstrukte* sind, wie es das Wort impliziert, aus Einzelteilen bestehende (mentale) Bauwerke, Illusionen, die durch (Leim gleichendem) Konsens zusammengehalten werden. Denn wir erinnern uns: Die Mehrheit definiert die Grenzen für Normalität und deren Gegenteil, das es zu sanktionieren gilt.

Nun sind Pirandellos Protagonisten jedoch "unbequeme" Figuren, die meist durch ein gewöhnliches Erlebnis "aufgeweckt" und zu ungewöhnlichen Gedankengängen angestoßen wurden. Wer einmal erwacht ist, begibt sich jedoch nicht mehr freiwillig in einen Dämmerzustand. Für den Weg der Weisheit gibt es in Pirandellos Werk keinen "Rückfahrchein": Einmal als Illusionen erkannte und demontierte Konstrukte können nicht wieder zusammengebaut werden. Wer dies erkennt, bezahlt einen hohen Preis für sein Wissen, sodass Wahnsinn in Pirandellos Werken gleichermaßen mit Weisheit und Strafe assoziiert ist. Während der soziale Rückzug vom „verrückten“ Individuum initiiert wird, übernimmt schon bald die Gesellschaft die Rolle des Aggressors: Verstoßen wird, wer es wagt, die (fragile) gesellschaftliche Ordnung zu gefährden.

Derweil besteht die von der Mehrheit legitimierte und von der Kirche in all ihrer Unbarmherzigkeit mitgetragene *Zähmung des Widerspenstigen* nicht nur in dessen Ausschluss. Unwiderrufbar wird letzterer erst durch die Attestierung einer scheinbar unheilbaren *Krankheit*: Die von Pirandello als Querdenker hervorgehobenen Charaktere werden als *Wahnsinnige* geächtet, die an den Rand der Gesellschaft verstoßen werden, um die Ansteckung gesunder ("normal" denkender) Menschen zu verhindern. Denn Wissen hat eine ähnliche Potenz wie Gift, weshalb die ihm zum Opfer gefallenen Charaktere in Pirandellos Werk auch fast alle an ihm zugrunde gehen, wenn es ihnen nicht wie dem Protagonisten aus *La carriola* gelingt, ihren Wahnsinn "dosiert" auszuleben.

Wahnsinn ist in den Texten des sizilianischen Autors von einer Widersprüchlichkeit gekennzeichnet, die ihm bereits seit Jahrtausenden anhaftet. So gehen mit ihm gleichzeitig Erleuchtung und Untergang des Menschen einher. Denn mag er auch geistige Höhenflüge ermöglichen, die in revolutionären Erkenntnissen münden, führt er doch zur Demontage *aller* Konstrukte. Beängstigend ist dabei nicht nur das plötzlich zum Vorschein kommende, die menschliche Existenz akut bedrohende Nichts, sondern auch die Zerstörung des *Ichs*. Womöglich haben Pirandellos "weise Wahnsinnigen" sogar recht mit der Aussage, dass auch das *Ich* nur ein Konstrukt ist. Jedoch entfremdet eine derartige Aussage kopernikalischen Ausmaßes nicht nur zwangsläufig den Menschen von sich selbst – sie bedeutet vor allem seinen gesellschaftlichen Tod, der auch sein ontologischer ist, da der Mensch, ein soziales Tier, nicht allein in stiller Einkunft mit der Natur leben kann.

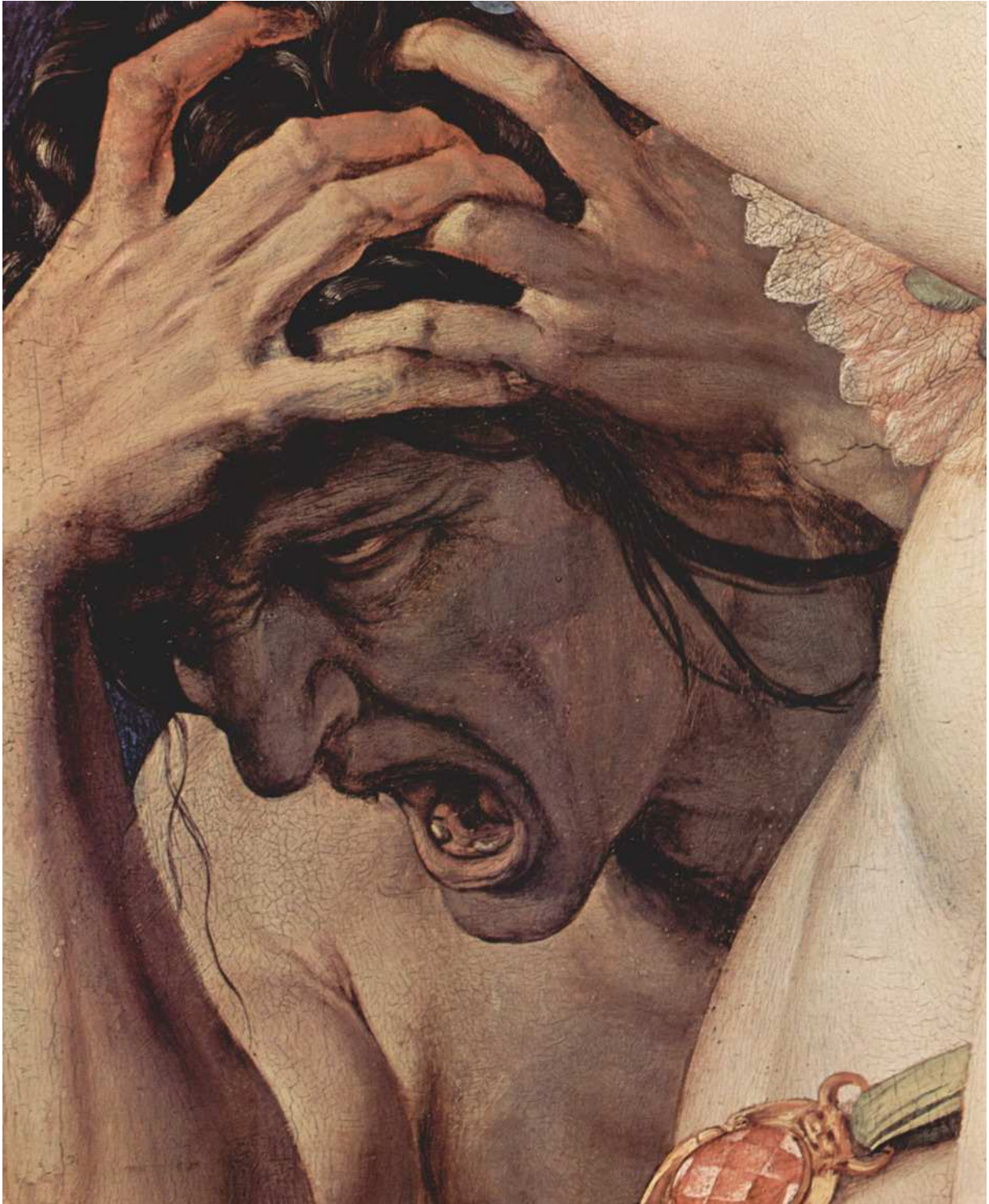
Dies macht das Beispiel des Protagonisten aus *Uno, nessuno e centomila* deutlich: Wenngleich sich Moscarda am Ende des Romans von seinen ihn beflügelnden, aber auch

quälenden Gedanken befreien kann, geht sein nur noch auf Sinneswahrnehmungen beruhender Zustand unweigerlich mit dem Ende der Erinnerung einher, die seine bereits in tausend Teile zerfallene Persönlichkeit noch vage hätte zusammenhalten können. Ohne Identität (möge diese auch ein bloßes Konstrukt sein) ist das Individuum völlig losgelöst von seiner Umwelt – es hat nichts mehr Menschartiges an sich und schwebt im Nichts, mit dem es schließlich fusioniert.

Moscarda wirft, wie generell ein großer Teil der (Anti-)Helden aus Pirandellos Feder, viele beunruhigende Fragen auf, gibt jedoch keine Antworten. Der Autor verzichtet auf Lösungen, die schließlich nichts anderes als Konstrukte, und damit nicht haltbar sind. Die sich in seinen Texten graduell aufbauende Spannung endet für den Protagonisten zwar oftmals als Tragödie, geht jedoch nicht mit einer Katharsis beim Leser einher. Endet das Leiden des Protagonisten im Tod, nimmt es zu Romanende für den Leser erst seinen Anfang: Denn dieser sieht sich mit Fragen konfrontiert, die weit über die Fiktion hinausgehen. Pirandello mag grundlegende Probleme des *homo sapiens* anhand fiktiver Figuren “durchexerziert” haben – jedoch lassen sie sich nicht aufs Papier beschränken: Sie sind existenzieller Art. Lässt sich der Leser auf die Reise in den Wahnsinn ein, wird er schon bald die Sprengkraft des im Wahnsinn steckenden Wissens erkennen.

Wie der Leser am Ende des Romans dann mit diesem Wissen umgeht, bleibt ihm überlassen. Der Grund für die stets offen gelassenen Enden ist Pirandellos Essay *L'umorismo* zu entnehmen: Darin schreibt er, Kunst solle “weh tun”, “verstören”, die Widersprüchlichkeiten des Lebens sichtbar machen. Diese Aussage ist ein weiterer Beweis dafür, dass Luigi Pirandello in vielen Aspekten dem Existenzialismus nahestand: Deren Appell an die Menschheit lautete, ein jeder möge seinem Leben, das *per se* jeglichen Sinnes entbehrt, *aktiv* einen Sinn zu geben und damit Verantwortung für die eigene Existenz übernehmen.

Möglichkeiten, die Verbindung zwischen Pirandello und dem Existenzialismus weiter zu verfolgen, bieten sich zur Genüge. Anbieten würde sich ein Vergleich existenzialistischer Romane mit Werken Pirandellos. Ferner könnten Parallelen zum grotesken und absurden Theater untersucht werden. Außerdem kann die von Louis A. Sass aufgestellte These überprüft werden, die besagt, dass sich Wahnsinn auf formaler Ebene in einer gesteigerten Autoreferenzialität (vor allem bei poststrukturalistischen Texten) widerspiegelt.



Angelo de Bronzino: Allegorie der Liebe (Ausschnitt).
(http://de.academic.ru/pictures/dewiki/65/Angelo_Bronzino_003.jpg, 20.02.2011).

5. Bibliographie

Primärliteratur:

Romane:

Pirandello, Luigi: Il fu Mattia Pascal. Milano 1993.

Ders.: Uno, nessuno e centomila. Milano 1992.

Novellen:

Pirandello, Luigi: Novelle per un anno. Bände I-III. Firenze 1994.

Dramen:

Pirandello, Luigi: Maschere nude II (Liola / Così è (se vi pare) / La patente / Il piacere dell'onestà / Il berretto a sonagli). Milano 2010.

Ders.: Maschere nude III (Ma non è una cosa seria / Il giuoco delle parti / L'innesto / L'uomo, la bestia e la virtù). Milano 2010.

Ders.: Sei personaggi in cerca d'autore / Enrico IV. Milano 1984.

Essayistisches:

Pirandello, Luigi: L'umorismo. Milano 1992.

Sekundärliteratur zu Luigi Pirandello:

Andreoli, Vittorino: *Il matto di carta. La follia nella letteratura.* Milano 2008.

Barnes, John: Introduction. In: Luigi Pirandello: *Il berretto a sonagli.* Dublin 1990, S. 11-44.

Bassnett, Susan: *Henry IV – The Tragic Humorist.* In: John Louis Di Gaetani (Hrsg.): *A Companion to Pirandello Studies.* New York, Westport und London 1991.

Biasin, Gian-Paolo: *Lo specchio di Moscarda.* In: Ders.: *Malattie letterarie.* Milano 1976, S.125-155.

Camilleri, Andrea: *Der vertauschte Sohn.* Frankfurt am Main 2003.

Donati, Corrado: *Enrico IV: La maschera della follia.* In: Anna Dolfi (Hrsg.): *Nevrosi e follia nella letteratura moderna.* Roma 1993, S. 337-350.

Gioanola, Elio: *Pirandello, la follia.* Milano 1997.

Giudice, Gasparre: *Luigi Pirandello. A biography.* London, New York und Toronto 1975.

Hainsworth, Peter und Robey, David: *Luigi Pirandello.* In: Dies. (Hrsg.): *The Oxford Companion to Italian Literature.* Oxford und New York 2002, S.464-466. (

Heinrici, Sandra: *Luigi Pirandello: Heinrich IV. (Enrico IV.).* In: Dies. (Hrsg.): *Maskenwahnsinn. Darstellungsformen des Wahnsinns im europäischen Theater des 20. Jahrhunderts.* Bonn 2008, S. 29-39.

Lombardi, Giovanna: *La follia nell'opera di Luigi Pirandello (tesi di laurea).* Firenze 2001.

Petronio, Giuseppe: *Luigi Pirandello.* In: Ders. und Luciana Martinelli (Hrsg.): *Il novecento Letterario in Italia. L'età giolittiana.* Palermo 1974, S.239-241.

Rauhut, Franz: *Der junge Pirandello oder Das Werden eines existentiellen Geistes.* München 1964.

Sacco, Paolo Di: *Luigi Pirandello.* In: Ders.(Hrsg.): *Le basi della letteratura. Dall'unità d'Italia al primo Novecento.* Contesti, Monografie, Raccordi, Temi. Varese 2008, S.550-604.

Schmitz-Emans, Monika: *Potenzierte Spiegelungen. Zur Fiktionalisierung des erkenntniskritischen Diskurses bei Pirandello.* In: Michael Rössner (Hrsg.): *Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne.* Wilhelmsfeld 1997, S.129-161.

Schröder, Till: *Das Leib-Seele-Problem in Pirandellos *Uno, nessuno e centomila.** In: Michael Rössner (Hrsg.): *Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne.* Wilhelmsfeld 1997, S.39-65.

Valency, Maurice: *On Henry IV.* In: John Louis Di Gaetani (Hrsg.): *A Companion to Pirandello Studies.* New York, Westport und London 1991, S.223-229.

Young, Stark: The Pirandello Play. In: Ders. (Hrsg.): Immortal Shadows. A book of Dramatic Criticism. New York 1973, S.48-51.

Sekundärliteratur zu Wahnsinn im weiteren Sinne⁴⁴⁴:

Berrios, German E.: The history of mental symptoms. Descriptive psychopathology since the nineteenth century. Cambridge 1996.

Borgna, Eugenio: La schizofrenia come forma poetica e come forma clinica in: Anna Dolfi (Hrsg.): Nevrosi e follia nella letteratura moderna. Roma 1993, S.41-57.

Bynum, W.F., Porter, Roy und Shepherd, Michael (Hrsg.): The Anatomy of Madness. Essays in the History of Psychiatry. Bände II und III. London und New York 1985.

Cooper, David E.: Existentialism. A Reconstruction. Oxford und Cambridge (Mass.) 1993.

Daemmrich, Horst S. und Daemmrich, Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Tübingen 1987.

Erasmus, Desiderius: In Praise of Folly. New York 2003.

Feder, Lillian: Madness in Literature. Princeton 1980.

Felman, Shoshana: Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis). Ithaca 1985.

Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt am Main 1973.

Gilman, Sander L.: Wahnsinn, Text und Kontext. Die historischen Wechselbeziehungen der Literatur, Kunst und Psychiatrie. Frankfurt am Main und Bern 1981.

Glage, Liselotte und Rublack, Jörg (Hrsg.): Wahn in literarischen Texten. Frankfurt am Main 1983.

Gutting, Gary: French Philosophy in the Twentieth Century. Cambridge und New York 2001.

Ders. (Hrsg.): The Cambridge Companion to Foucault. New York 2005.

Jaspers, Karl: Allgemeine Psychopathologie. Berlin, Heidelberg und New York 1965.

Laing, Ronald David: The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness. Middlesex, Baltimore und Ringwood 1973.

Plaza, Monique: Écriture et folie. Paris 1986.

⁴⁴⁴ Unter den hier aufgeführten Werken befinden sich auch Texte, die man genau genommen als Primärwerke bezeichnen müsste. Da die vorliegende Arbeit die unter diesem Punkt aufgeführten Werke jedoch heranzieht, um die Primärtexte von Pirandello zu beleuchten, werden alle weiteren Texte unter der Kategorie „Sekundärliteratur“ zusammengefasst.

Porter, Roy. Wahnsinn. Eine kleine Kulturgeschichte. Frankfurt am Main 2007.

Reinhart, Werner: Literarischer Wahn. Studien zum Irrsinnsmotiv in der amerikanischen Erzählliteratur 1821-1850. Tübingen 1996.

Reuchlein, Georg: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur: Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. München 1986.

Sass, Louis A.: Madness and Modernism. Insanity in the light of modern art, literature, and thought. Cambridge (Massachusetts) und London 1992.

Schiller, Lori: Wahnsinn im Kopf. Bergisch Gladbach 2009.

Smadja, Isabelle: La folie au théâtre. Paris 2004.

Snyder, Salomon Halbert: Madness and the Brain. New York 1974.

Szasz, Thomas: The Myth of Mental Illness. New York 1974.

Still, Arthur und Velody, Irving (Hrsg.): Rewriting the History of Madness. Studies in Foucault's *Histoire de la folie*. London und New York 1992.

Torrey, E. Fuller und Miller, Judy: The Invisible Plague. The Rise of Mental Illness from 1750 to the Present. New Brunswick und London 2007.

Vernon, John: The Garden and the Map. Schizophrenia in Twentieth-Century Literature and Culture. Urbana, Chicago und London 1973.

Sekundärliteratur für den Umgang mit literarischen Werken allgemein:

Daemmrich, Horst S. und Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Tübingen 1987.

Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München 2007.

Nachschlagewerke:

Etymologische Nachschlagewerke:

Devoto, Giacomo: Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico. Casa Editrice Felice Le Monnier. Florenz 1967.

Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin und New York 2002.

Medizinische Nachschlagewerke:

Beers, Mark H. und Berkow, Robert (Hrsg.): Das MSD Manual. München, Jena 2000.
Psyhyrembel. Klinisches Wörterbuch. Berlin und New York 1998.

Philosophisches Nachschlagewerk:

Craig, Edward (Hg.): The Shorter Routledge Encyclopedia of Philosophy. London und New York 2005.

Psychologische / Psychiatrische Nachschlagewerke:

Cutler, Janis L. und Marcus, Eric R.: Psichiatria. Napoli 1999.

Wolman, Benjamin B.: The Encyclopedia of Psychiatry, Psychology, and Psychoanalysis. New York 1996.

Wörterbuch:

Giacoma, Luisa und Kolb, Susanne (Hrsg.): Wörterbuch Deutsch-Italienisch / Italienisch-Deutsch. Bologna 2001.

Filme:

Forman, Miloš: One Flew Over the Cuckoo's Nest, DVD, 133 min., Burbank 1997.

Schmid, Hanc-Christan: Requiem, DVD, 93 min., Berlin und München 2006.

Beiträge und Abbildungen aus dem Internet:

Berhorst, Ralf: Lobotomie. Tiefe Schnitte ins Gehirn. (<http://www.geo.de/GEO/heftreihen/geokompakt/57364.html?p=3>, 20.02.2011).

Borlotti, Lisa: Delusion. In: Stanford Encyclopedia of Philosophy. (<http://plato.stanford.edu/entries/delusion/>, 05.12.2010).

Bronzino, Angelo de: Allegorie der Liebe. (http://de.academic.ru/pictures/dewiki/65/Angelo_Bronzino_003.jpg, 20.02.2011).

Courbet, Gustave: Portrait de l'artiste, dit Le Désespéré. (http://www.welt.de/multimedia/archive/00422/courbet_selbstportr_422607a.jpg, 08.09.2010).

Deutsches Institut für Medizinische Dokumentation und Information: Internationale Klassifikation der Krankheiten. 10. Revision. (<http://www.dimdi.de/static/de/klassi/diagnosen/icd10/index.htm>, 10.09.2010).

Gerste, Ronald D.: Frontale Lobotomie, eine Methode, die das Leben vieler Patienten zerstört hat. (<http://www.aerztezeitung.de/panorama/article/367155/frontale-lobotomie-methode-leben-vieler-patienten-zerstoert.html>, 20.02.2011).

Marinetti, Filippo Tommaso: Manifesto del Futurismo. (http://www.filosofico.net/Antologia_file/AntologiaM/marinetti1.htm, 09.01.2011).

Rosenhan, David: On being Sane in Insane Places. (<http://www.bonkersinstitute.org/rosenhan.html>, 15.09.2010).

6. Liste der Abkürzungen

UNC = Uno, nessuno e centomila

MAT = Il fu Mattia Pascal

BER = Il berretto a sonagli

COS = Così è (se vi pare)

ENR = Enrico IV

UMR = L'umorismo

Rechtsverbindliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Walldorf, den 11.03.2011

LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE ANGABEN

Lea Wagner

Tulpenweg 4

64546 Walldorf

leawagne@stud.uni-frankfurt.de

14.06.1983 in Frankfurt am Main

Ledig

Eltern: Johannes Wagner, 19.08.1948, Dipl.-Ing. und Dipl.-Volksw.

Monika Wagner, 11.8.1950, M.A. Amerikanistik; Grundschullehrerin

STUDIUM

- 09/2007 - 06/2011 J.W.v.Goethe-Universität Frankfurt am Main
Studium der Romanistik, Amerikanistik, Germanistik
Schwerpunkte: Ital./Franz. Literaturwissenschaft
Zwischenprüfung über italienischen Neorealismus in Film und
Literatur mit Note 1,3, Juni 2009
Abschluss: Magister Artium (M.A.), Juni 2011
- 09/2009 - 01/2010 Université de Picardie Jules Verne in Amiens, Frankreich
Auslandssemester: Französische Sprach- und Literaturwissenschaft
- 09/2003 – 07/2007 Philipps-Universität Marburg
Studium der Humanmedizin
Bestandenes Physikum, September 2005
- 09/2006 – 04/2007 Università di Bologna, Italien
Auslandssemester: Humanmedizin und Italienisch

PRAKTIKA

- 11/2010 – 12/2010 Deutsche Botschaft, Rom
Praktikum im Pressereferat
Erstellung von Presseschau und Presseerklärungen
Organisation von Konzerten, Einweihungen, Konferenzen
Administration der Homepage
- 03/2010 - 04/2010 Süddeutsche Zeitung, München
Praktikum in der Online-Redaktion des Magazins
Erstellung von eigenen Beiträgen für Print- und Online-Auftritt
Redaktion von Beiträgen
Inhaltliche und formale Administration der Homepage
- 01/2010 - 02/2010 Alma Books/One World Classics, London
Praktikum im Lektorat
Lektorat von Manuskripten
Literaturübersetzungen

Organisation und Betreuung von Lesungen
Kontaktpflege mit Journalisten und Literaturagenten

07/2009 - 08/2009 Deutsch-Italienische Vereinigung, Frankfurt am Main
Redaktion und eigene Beiträge für die Zeitschrift „Italienisch“
Organisation von Lesungen und Vernissagen
Betreuung der hauseigenen Galerie

SCHULE

08/1993 - 06/2002 Schillerschule, Gymnasium, Frankfurt am Main
Abschluss: Allgemeine Hochschulreife mit Note 1,2, Juni 2002

BESONDERE KENNTNISSE

IT-Kenntnisse:

| | |
|--------------------------|----------|
| MS Office-Paket | Sehr gut |
| Photoshop | Gut |
| Content Management Syst. | Gut |

Fremdsprachen:

| | |
|-------------|------------------------------|
| Englisch | Fließend (TOEFL 118 von 120) |
| Italienisch | Fließend |
| Französisch | Gut |
| Spanisch | Grundkenntnisse |

SOZIALES/POLITISCHES ENGAGEMENT

09/07 – 07/10 J.W.v.Goethe-Universität Frankfurt am Main, „WellCome-Projekt“
Betreuung ausländischer Studierender

09/03 – 07/07 Philipps-Universität Marburg, Fachschaft des FBs Medizin
Vertretung der Studierenden
Organisation von Tagungen
Betreuung der Erstsemester
Benefiz-Veranstaltungen zum Welt-Aids-Tag

PUBLIKATIONEN (AUSWAHL)

2011 „Madeleine Bourdouxhe: La dimension politique dans son œuvre“
Artikel in einem Sammelband über die belgische Autorin, hrsg. von
Prof. Christiane Solte-Gresser; Erscheinung geplant für 09/2011

2011 Interview mit dem Fotografen Georg Küttinger in dessen aktuellen
Ausstellungskatalog

2010 Zahlreiche Publikationen auf der Internetseite des Süddeutsche
Zeitung Magazins (www.sz-magazin.de)

2009 „Themen der Italianistik-Fachbereiche an Hochschulen in Deutsch-
land, Österreich und der Schweiz“ in der Zeitschrift „Italienisch“