

## Zur Motivation und Evaluation in Pirandellos 'Novelle per un anno' am Beispiel von 'Risposta'

Hermann H. Wetzel, Mannheim

Seit B. Croce und A. Tilgher<sup>1</sup> hängt L. Pirandello das Etikett des philosophierenden Schriftstellers an; je nach dem Grad der philosophischen Übereinstimmung mit dem Kritiker mal mit negativem, mal mit positivem Vorzeichen. Diese Beurteilung entspricht auch in etwa der Selbsteinschätzung Pirandellos, der sich gerne als denkenden und nachdenklichen Schriftsteller sieht. Im Vorwort zu den *Sei personaggi in cerca d'autore* unterscheidet er zwei Arten von Schriftstellern:

Ora bisogna sapere che a me non è mai bastato rappresentare una figura d'uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolar vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla; descrivere un paesaggio per il solo gusto di descriverlo.

[. . .]

Ma ve ne sono altri che, oltre questo gusto, sentono un piú profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per cosí dire, d'un particolar senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. Sono scrittori di natura piú propriamente filosofica.

Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi.

In schöner Bescheidenheit schreibt sich Pirandello einen Fehler zu, den er natürlich für eine Auszeichnung hält. Doch der Unterschied zu anderen Schriftstellern besteht wohl eher darin, daß diese meist erzählen, ohne zu glauben, den 'tieferen Sinn' ihres Erzählens auch noch *expressis verbis* mitliefern zu müssen – eventuell leugnen sie einen solchen sogar –, und es dem Leser überlassen, ob er eine Erzählung versteht, d.h. ob er für sich einen Sinn in ihr entdeckt.

Die Eigen- und Fremdetikettierung Pirandellos als "scrittore filosofo" (oder abschätziger: "filosofante") hatte jedenfalls mißliche Folgen für die Beschäftigung mit seinem Werk. Die Kritik wurde dadurch verführt, sich weniger mit dem Werk selbst und seiner Art auseinanderzusetzen, wie sie Welt modellhaft gestaltet, als Zitate zu suchen, die eine Bergson'sche, Simmel'sche oder sonstige Lebensphilosophie beweisen sollten. Pirandellos Werke werden in dieser Perspektive danach beurteilt, ob sie eine (vorgegebene oder nachgelieferte) begrifflich fixierte philosophische Theorie gut oder weniger gut ästhetisch umsetzen bzw. literarisch einkleiden.

Selbst ein Kritiker wie R. Barilli<sup>2</sup>, der ausdrücklich eine Beurteilung Pirandellos unter philosophischen Gesichtspunkten ablehnt, löst sich nicht ganz von dieser Betrachtungsweise, da er als Leitfaden seiner Interpretation der *Novelle per un anno* den aus Pirandellos 'Literaturtheorie' stammenden Begriff "umorismo" nimmt und untersucht, in welcher Weise die theoretischen Forderungen Pirandellos in seinen Novellen eingelöst sind. Der "umorismo" als Elle, an der die Novellenproduktion gemessen wird, ist allerdings ein großer Fortschritt gegenüber dem sonst üblichen Forschen nach dem philosophischen 'Gehalt', da er in sich Erzählhaltung und Weltanschauung, allerdings begrifflich nicht geschieden, enthält.

Wir wollen nicht einer Betrachtung literarischer Werke das Wort reden, die nicht nach dem Sinn, auch einem philosophisch artikulierbaren Sinn, fragt, sondern nur, um Verzerrungen zu vermeiden, den Weg einschlagen, der vom Novellentext und seinen erzähltechnischen Charakteristika ausgeht, um erst zuletzt den Sinn, unabhängig von einer eventuellen philosophischen Reflexion im Text, zu erfassen. Dafür eignet sich besonders gut eine Novelle wie *Risposta*, die selbst das Problem der "significazione" des Erzählten thematisiert.

Auf die Erläuterung der verwendeten erzähltechnischen Begriffe (1) folgt die Analyse der Novelle *Risposta* (2) und der Vergleich der Ergebnisse mit weiteren Novellen (3), um auf diese Weise eine literaturwissenschaftlich begründete Kenntnis von Pirandellos Wirklichkeitsvorstellung zu gewinnen.

## 1. Evaluation und Motivation

Den alle Elemente einer Erzählung funktionalisierenden und integrierenden Sinn, das Organisationszentrum, ohne das die Geschichte keine "Signifikanz" hätte und gar nicht erzählt worden wäre, nenne ich mit Labov/Waletzky<sup>3</sup> *Evaluation*. Die Evaluation steuert alle narrativen Ebenen von der Abfolge und Anordnung der Erzählkerne und der Personenkonstellation (Makrostruktur) über die Perspektivierung, Versprachlichung und Verzeitlichung (Diskursstruktur) bis zu den kleinsten sprachlichen Details der Mikrostruktur<sup>4</sup>. Ob die Evaluation, die 'Moral von der Geschichte' dazuhin noch eigens artikuliert wird, spielt eine sekundäre Rolle. Solange sie nicht alle narrativen Ebenen evaluativ durchdringt, kann auch eine 'Moral' den Sinn der Erzählung selbst nicht bestimmen; ja Evaluation und 'Moral' können sich schlankweg widersprechen. (Das ist z.B. – teilweise aus Zensurgründen – der Fall in vielen Renaissancenovellen, bei denen die offizielle moralische Quintessenz alles andere als überzeugend wirkt.) Eine besondere

Rolle spielt für die Evaluation die Motivation des Geschehens durch den Erzähler.

Unter *Motivation* verstehen wir mit G. Genette<sup>5</sup> “la manière dont la fonctionnalité des éléments du récit se dissimule sous un masque de détermination causale”. Die Motivation ist also einem Ziel, der “Funktionalität” der Erzählung, dem was wir Evaluation nennen, untergeordnet. Sie dient dazu, die Geschehnisse und die Handlungen der Personen aus den Umständen und aus ihrem Charakter zu begründen. Die Handlungsbegründung scheint sogar die notwendige Voraussetzung für eine mögliche Evaluation zu sein: “Eine einfache Folge von Komplikation und Resultat sagt dem Zuhörer nichts über die jeweilige Bedeutsamkeit dieser Geschehnisse”<sup>6</sup>. Entscheidend für die Evaluation sind daher nicht so sehr die Erzählkerne<sup>7</sup>, sondern die deren Abfolge begleitenden expliziten und impliziten, in Beschreibungen und eventuellen Nebenhandlungen versteckten Begründungen<sup>8</sup>. Eine solche durchgehende Kausalität setzt aber voraus, daß es allgemein anerkannte, vom Autor und Leser geteilte Gesetze der Kausalität gibt. Die Wunder einer Legende lassen sich z.B. nach unserem heutigen naturwissenschaftlich-kausalen Verständnis nicht motivieren, sie sind jedoch religiös-kausal motiviert, d.h. nach einer Art ‘Gnaden-Mechanik’: die gute Tat, der unerschütterliche Glaube, das heiligmäßige Leben begründen im Zusammenhang eines religiösen Weltbildes das Wunder als Belohnung. Auf die zeitliche und ideologische Bedingtheit dessen, was als kausale Begründung akzeptabel, als ‘wahrscheinlich’ erscheint – und mag es wie im Fall des Wunders oder des Märchenhaften aus unserer heutigen Sicht noch so unwahrscheinlich sein –, weist die Definition des Begriffs Motivation von V. Šklovskij hin: “the explanation of a plot-structure in terms of actual mores”<sup>9</sup>.

Wir halten für unser weiteres Vorgehen die enge Abhängigkeit zwischen dem Wirklichkeitsverständnis des Autors (Lesers), der Einzel-Motivation der Personen und Ereignisse in der Erzählung und der Gesamt-Evaluation dieser Erzählung fest. Je überzeugter der Autor von der Erklärbarkeit von Ereignissen ist, sei es, daß er wie Boccaccio seinen Helden eine weitgehende Handlungsautonomie zugesteht, die kaum von Zufällen oder übermenschlichem Willen (Vorsehung) beeinträchtigt wird, sei es, daß er wie in der Blütezeit des Positivismus davon überzeugt ist, alles, auch die dem Willen des Helden zuwiderlaufenden Begebenheiten, wissenschaftlich, d.h. nach den Gesetzen der Physik, der Biologie, der Physiologie, der Psychologie oder der Soziologie erklären zu können, desto lückenloser, ausführlicher und in sich konsequenter wird seine Motivation ausfallen.

So wird etwa in G. de Maupassants Novelle *Marocca* das Verhalten der Protagonisten mittels langer Beschreibungen und ausdrücklicher Urteile, die an

Umfang die geschilderten Ereignisse bei weitem übertreffen, in Taine'scher Manier aus dem nordafrikanischen Klima, der Rasse der Geliebten und allgemeinen physiologischen Bedürfnissen erklärt. Oder bei G. Verga, um einen von Pirandellos unmittelbaren italienischen Vorläufern zu nennen, werden in *Pane nero* alle Handlungen und Ereignisse dem physiologischen Gesetz des Hungers (verbunden mit dem sozialen der Armut) unterworfen, ein Gesetz, das in seiner Unabänderlichkeit letztlich auch alle konkurrierenden Motivationen, etwa den 'Liebes-Hunger', unerbittlich unter seine Gewalt zwingt.

Auf diesem literaturgeschichtlichen (Naturalismus, Verismus) und geistesgeschichtlichen (Positivismus) Hintergrund, der die einsträngige konsequente Motivierung begünstigt, hebt sich Pirandellos Art zu motivieren deutlich ab. Berücksichtigt man den Stand der Erzähltechnik zu Ende des neunzehnten Jahrhunderts, so darf man allerdings das Genre der phantastischen Erzählung nicht vergessen. Doch unterscheidet sich die phantastische Erzählung nicht grundsätzlich von der naturalistischen. "Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel": Auch in der phantastischen Erzählung ist die grundsätzliche Erwartung einer positivistischen Motivierungsmöglichkeit Voraussetzung für das "Zögern" des Lesers, ob er nicht vielleicht doch eine übernatürliche Motivation annehmen soll<sup>10</sup>. Für Pirandello ist aber weniger der Verdacht auf übernatürliche Motivationen typisch, der letztlich nur eine Motivation durch eine andere ersetzt. Schon in frühen 'veristischen' Novellen wie *L'onda* (1894) oder *Scialle nero* (1904) bleibt aufgrund unvollständiger und widersprüchlicher Motivierung ein unerklärlicher, ungeklärter Rest an Unberechenbarkeit der Handlung, die eine eindeutige Evaluation erschwert und in späteren Novellen die Motivation von Handlungen überhaupt in Frage stellt.

## 2. Risposta

Wie schon erwähnt, eignet sich die Novelle *Risposta* (1912)<sup>11</sup> deswegen besonders gut für eine Untersuchung des Verhältnisses von Evaluation und Motivation, weil sie einen Sonderfall von Erzählung darstellt.

Der Erzähler schickt einen Antwortbrief an einen Freund, der ihn in einem vorausgehenden Schreiben um die Beurteilung einer Geschichte, genauer: seiner eigenen unglücklichen Liebesgeschichte bat. Diese Geschichte ließe sich aus den im Antwortbrief aufgezählten Personen und Fakten folgendermaßen resümieren: Anita, seit dem Tod des Vaters verarmt, und Marino, ebenfalls arm, lieben sich. Anita wird mit ihrer Mutter vom alten Freund des Vaters, dem Commendator Ballesi, finanziell unterstützt. Dieser bittet um die Hand Anitas. Marino versichert Anita in einer Mondscheinnacht am Strand seiner Liebe

und bittet sie, ihn trotz seiner Armut zu heiraten. Sie schlägt zwar die Heirat aus, würde sich aber gerne auf der Stelle mit ihm lieben und sich so im voraus an dem wegen seiner berechnenden Art gehaßten künftigen Ehemann rächen. Marino ist über diesen Mangel an Ehrgefühl entsetzt und rennt weg. Als er spät am Abend noch einmal an den Strand zurückkehrt, überrascht er zusammen mit Balesi Anita in den Armen des Nicolino Respi, eines sportlichen Beau und Schürzenjägers, der einige Tage zuvor Anita vor dem Ertrinken gerettet hat. Der Briefschreiber gibt eine abschließende Beurteilung des Falls und rät seinem Freund Marino, Anita zu verzeihen.

In *Risposta* wird gar nicht erzählt, zumindest keine traditionelle Novelle in dem Sinn, daß nach einem Orientierungsteil eine Handlung einsetzt, sich kompliziert und schließlich gelöst wird, denn die Geschichte selbst ist dem Empfänger des Briefes als einem der Hauptbeteiligten ja bereits bekannt. Es handelt sich auch nicht um eine der bei Pirandello häufigen Geschichten, in denen der Autor *medias in res* geht, d.h. den Orientierungsteil und eventuell einen Teil der Komplikation erst im Verlauf der Erzählung nachliefert (z.B. *Formalità*). Statt von einem Einsatz *medias in res* könnte man hier von einem Einsatz *post festum*<sup>12</sup> sprechen: die Geschichte ist bereits passiert, wenn die Erzählung beginnt. Doch ist diese Abgeschlossenheit der Handlung nicht der entscheidende Punkt, denn diese gilt ja für alles Erzählen. Entscheidend vielmehr ist, daß die Novelle ihr Zentrum nicht in der (Nach-)Erzählung von Ereignissen hat, sondern als *Antwort*, als nachträgliche Bewertung, als räumlich und zeitlich distanzierte Reflexion über ein Ereignis geboten wird. Der Leser erhält die Personenbeschreibung und die Fakten, aus denen sich das Ereignis zusammensetzt, wie bei einer Erzählanalyse fein säuberlich getrennt in verschiedenen Abschnitten (I Persone, connotati e condizioni; II Il luogo e il fatto), in einer Art Gerichtsakte, als Fallbeschreibung ("caso") vorgesetzt, über den der Erzähler ein abschließendes Urteil (III Spiegazione) fällt.

Diese Konstruktion erinnert (vorläufig einmal von der "Spiegazione" abgesehen) an das, was A. Jolles<sup>13</sup> die "Einfache Form" *Kasus*, einen ungelösten (Rechts-)Fall, nennt. Die "Geistesbeschäftigung" des *Kasus*, d.h. das evaluative Organisationsprinzip dieser Art von Erzählung besteht im *Abwägen*<sup>14</sup> zwischen verschiedenen Normen der Beurteilung, d.h. im Fall von *Risposta* zwischen der konventionellen (Ehren-)Norm des betrogenen Liebhabers Marino, der "betrübt" und "verärgert" (229) auf die "Schuld" ("torto") seiner Geliebten Anita reagiert, und der Norm des von eben diesem Marino brieflich nach Schilderung des Falls um sein Urteil gebetenen Freundes:

Ma tu vuoi che io ti esponga francamente quel che penso del tuo caso. Lo farò per contentarti, pur essendo sicuro che non ti contenterò. Seguo il mio metodo, se permetti. Prima, riassumo in breve i fatti, poi ti espongo, con la franchezza che desideri, il mio parere. (229)

Pirandello kompliziert den "Fall" dadurch, daß der Briefschreiber auf zwei verschiedenen Ebenen argumentiert. Zunächst auf der Ebene der Motivation, der eigentlichen Kasus-Ebene, indem er Marinos Norm der Treue und der romantischen, gegen alle (auch finanziellen) Pressionen standhaften Liebe eine andere Verhaltensnorm entgegengesetzt. Eine klischeehafte Beschreibung der Braut, vor allem bestimmter physiognomischer Details, indiziert eine seither unbeachtete charakterliche und sexuelle Motivation.

Marinos Beschreibung ist, wie aus dem Antwortbrief indirekt zu erschließen und durch das ausdrückliche Urteil des Briefschreibers bestätigt, eine Ansammlung romantischer Klischees aus der Feder eines verliebten Jünglings. Anita sieht nach Marinos Angaben jung aus, hat dunkelbraunes Haar und nachtblaue Augen. Marino selbst stellt ihr ideales Pendant dar:

Diciamo che il mio amico Marino è il giorno e la signorina Anita è la notte. Quello ha il biondo del sole nei capelli e il cielo azzurro negli occhi; questa, negli occhi, due stelle, e nei capelli la notte. Mi pare che, parlando con un poeta, non potrei esprimermi meglio di così. (230)

Diese Klischees werden vom Briefschreiber von vornherein durch den Hinweis auf Marinos poetische Ader als solche entlarvt. Außerdem durch das hämische Bestehen auf Anitas Alter ("ne dimostra appena venti; va bene; ma sono intanto ventisei e sonati", 229) und ein weiteres "va bene" nach der Aufzählung ihrer "Korallenlippen".

Ausgehend von der Schilderung des Gesichts nimmt der Briefschreiber eine Korrektur am idealisierten Bild Anitas vor, das gleichzeitig nach physiognomischen Gemeinplätzen einen anderen Charakter und damit andere Handlungsmotivationen vermuten läßt:

Ma il naso, amico mio? Tu non mi parli del naso. Alle brune, innanzi tutto, guardare il naso; e segnatamente le pinne del naso. Io sono sicuro che la signorina Anita l'ha un po' in su. Non dico brutto; diciamo anzi nasino; ma in su. E con due pinne piuttosto carnosette, che le si dilatano molto, quando serra i denti, quando fissa gli occhi nel vuoto e trae per le nari un lungo lungo sospiro silenzioso. (229)

Die Form der vom Liebhaber offensichtlich übersehenen Nase indiziert einen sinnlichen, leicht erregbaren, draufgängerischen Charakter<sup>15</sup>, der das Bild der romantischen Geliebten zusammen mit dem deutlichen Hinweis darauf, daß ihr das von der Armut erzwungene Warten auf die Heirat mit fortschreitendem Alter immer schwerer fällt, aus seinen idealen Höhen in die Niederungen biologischer Bestimmtheit und physiologischer Bedürfnisse herabholt.

Eine solche veristische Motivation erweckt den Eindruck, als halte der Briefschreiber Marinos romantische Norm für antiquiert und weltfremd und als neige er dazu, Anita von ihrem Temperament her zu entschuldigen. Doch

weist der Briefschreiber diesen Eindruck ausdrücklich zurück. So einfach beendet er das 'Abwägen' nicht, das auch das Ende des 'Kasus' und seinen Übergang zur traditionellen Novelle bedeuten würde. Das Charakteristische am Kasus ist ja gerade das nicht zum Abschluß gekommene Abwägen, das unentschiedene Urteil.

Conosco Nicolino Respi e condivido i tuoi apprezzamenti e la tua indignazione. Ma non credere, con questo, che gli dia torto.  
Do dunque torto a te? No. Alla signorina Anita? Neppure. Oh Dio, lasciami dire, lasciami seguire il mio metodo. Credi, amico mio, che il tuo caso è vecchissimo. Di nuovo, di originale, qui, non c'è altro che il mio metodo, e la spiegazione che ti darò. (231)

Beide Normen, sowohl die poetisch-romantische Liebesauffassung Marinos als auch die Erklärung und eventuelle Entschuldigung von Anitas Verhalten mit Hinweis auf physiognomische Details, werden vom Erzähler jedoch gar nicht ernst genommen. Das zeigt sich zunächst an dem zweideutigen Lob für Marino, das der Erzähler zu Beginn der Erzählung über die poetische Qualität des Briefes abgibt, in dem ihm Marino sein Liebesunglück schildert. Noch deutlicher wird der Briefschreiber, wenn er Marinos Weltsicht als poetisch, d.h. als völlig unreal und zur Beurteilung der tatsächlichen Ereignisse völlig ungeeignet lächerlich macht:

Ma un poeta può anche non badare a queste cose, che son di fatto. Un poeta può veder le stelle anche quando non si vedono, e viceversa poi non vedere tant'altre cose, che tutti gli altri vedono. (231)

Aber auch die vom Briefschreiber vordergründig suggerierte veristische Motivation wird durch Übertreibung ins Lächerliche gezogen und als ernsthaftes Bewertungs-Kriterium für das endgültige Urteil disqualifiziert. Den romantischen Klischees vom blonden, blauäugigen Jüngling und der braunen, nachtäugigen Geliebten wird als anscheinend alles Vorausgehende umwerfende Beobachtung die Nasenbeschreibung entgegengesetzt<sup>16</sup>, die in ihrem Mißverhältnis von Ursache und Wirkung und mit dem unpoetischen Beobachtungsgegenstand an den berühmten Spruch Pascals über Kleopatras Nase erinnert.

In ähnlichem Sinn funktioniert der einzige Textabschnitt, in dem nun tatsächlich erzählt wird, d.h. der eine chronologische Handlungsabfolge mit Komplikation und Lösung bietet: der Schwimmwettkampf zwischen Anita und Nicolino Respi, der fast tragisch geendet hätte:

Anita bekommt weit draußen auf dem Meer einen Wadenkrampf und Respi kann sich von der lebensbedrohenden Umklammerung nur durch einen Biß in Anitas Hals befreien. Sie fällt in Ohnmacht und wird zusammen mit Respi schließlich von einem Rettungsboot geborgen. (232)

Die ganze Szene hat keine unmittelbare Funktion in der chronologischen Abfolge der Erzählung, sondern eine indizielle, motivierende Funktion, indem sie Anitas Tête-à-tête mit Respi, aus dem sie von Marino und dem Comendator Ballesi 'gerettet' wird, vorwegnimmt. Die körperliche, sexuelle Komponente dieses Kampfes im Wasser mit dem Höhepunkt eines Nackenbisses scheint sich nahtlos in die vordergründige veristische Motivation einzufügen und diese zu bestätigen. Doch schon der Eingangssatz der Szene macht sich über mechanistisch-kausale Erklärungen im Bereich des Seelischen dadurch lustig, daß er nach bewährtem Witzmuster eine übertragene Wendung wörtlich nimmt: "La signorina Anita ha bisogno di smorzare la fiamma dello sdegno, e s'indugia perciò molto nel bagno" (232). Zumal der Biß wird vom Briefschreiber weidlich ausgeschlachtet, und der Hinweis in spöttischem Ton mehrfach wiederholt, was diesem Motivationselement zumindest aus seiner Perspektive jeglichen ernsthaften Erklärungswert nehmen dürfte:

Ma la signorina Anita deve curarsi per piú d'una settimana del morso al collo di Nicolino Respi.

Sono impressioni che rimangono, Marino mio!

Per parecchi giorni la signorina Anita, appena muove il collo, non può negare che Nicolino Respi morde bene. E quel morso non può dispiacerle, perché deve a esso la sua salvezza. (232)

Wie die Untersuchung der Motivationsebene gezeigt hat, läßt sich aus der Sicht des Briefschreibers mit ihrer Hilfe, mit den dort gelieferten Indizien, der Fall nicht befriedigend und vor allem nicht gerecht beurteilen. Während üblicherweise in einer Erzählung die Motivation im Sinne einer Gesamtbeurteilung (Evaluation) der Handlung funktioniert, wird sie hier zwar aufgebaut, aber gleichzeitig ironisierend zurückgenommen. Die Brief-Form der Novelle gibt dem Erzähler die Möglichkeit, einen getrennten und eigenständigen Evaluationsteil anzuhängen, der die Diskussion des Falles ganz aus der Motivierungsebene innerhalb der übriggebliebenen Erzählelemente auf die metanarrative Ebene der "Spiegazione" hebt. Die veristische Erklärung, die Motivierung von Anitas Seitensprung mit einer Mischung aus Sinnlichkeit und Stolz, wird zwar auch im 3. Teil wiederaufgenommen ("Quel nasino fremeva ancora al ricordo del morso di Nicolino Respi. Quel nasino voleva vendicarsi dell'odiosa imposizione del vecchio commendator Ballesi. Tu non gli hai permesso di fare con te la sua vendetta, e allora esso l'ha fatta con Nicolino" 235), doch wird nun ausdrücklich festgestellt, daß den Erzähler solche Begründungen eigentlich gar nicht interessieren. Seine Evaluation ergibt sich nicht aus der Motivation des Erzählten, sondern sie besteht darin, daß verschiedene Beurteilungen einer Person in sich und auch noch gegenseitig relativiert werden. Die Geschichte selbst, eine x-te Version des Dreiecksverhältnisses zwischen jungem, armem Liebespaar und reichem, altem

Störenfried samt den möglichen Motivationen (Liebe, Geld, Stolz etc.), ist "uralt", "neu" daran ist nur die "Erklärung" (231). Diese bestreitet den Wert jeglicher charakterlichen Festlegung und jeglicher daraus abgeleiteten Handlungsmotivation, da sie jeweils nur ein einseitiges und momentanes Bild einer Person vermittele.

La signorina Anita è quella, e un'altra, e anche tante altre, perché vorrai ammettere che quella che è per me non sia quella che è per te, quella che è per sua madre, quella che è per il commendator Balesi, e per tutti gli altri che la conoscono, ciascuno a suo modo. (234)

Das Abwägen des Kasus wird nicht mit der Entscheidung für eine der beiden Begründungen (entweder unter Marinos romantischer Norm als "realtà brutta" oder unter der 'Nasen'-Perspektive als sinnlich motivierte "vendetta") zur stringenten Novellenmotivation gefügt, sondern dieses 'Wägen' geht in einen relativistischen Schwebezustand über, bei dem von vornherein klar ist, daß alle Begründungen gleich viel bzw. gleich wenig wert sind. Die "spiegazione" des Falles Signorina Anita unterstreicht also die prinzipielle Unentscheidbarkeit aller Fälle; für Pirandello wird potentiell jedes Ereignis zum Problem, nicht nur komplizierte Kriminal- und Rechtsfälle. Und zwar deswegen, weil bei ihm nicht wie im traditionellen Kasus zwei oder mehr sich widerstreitende Rechtsnormen bzw. Erklärungsmuster gleichgültig erscheinen, sondern weil alle gleichgültig, d.h. gleich wenig ausreichend angesichts der Faktizität des Vorgefallenen sind.

### 3. Formen der Motivationsverweigerung

Eine solche Art des Erzählens kompliziert das von uns eingangs dargelegte Verhältnis von Motivation und Evaluation, das von Labov/Waletzky an einfachen mündlichen Erzählungen untersucht wurde, bestätigt es letztlich aber auch für diese literarische Art des Erzählens: Die Motivation kann bei Pirandello keine *einfache mise en narration* der Evaluation mehr sein, da eben die Unmöglichkeit einer 'logischen', 'wahrscheinlichen', 'vernünftigen' Motivation die Quintessenz seiner Evaluation ausmacht. Pirandello hat immer neue Lösungsvarianten für das auf den ersten Blick paradoxe Problem gefunden, die Inkonsistenz von Motivation just auf der Ebene der Motivation ausdrücken zu müssen, was immer dann notwendig wird, wenn die Evaluation nicht von der Erzählung getrennt auf die metanarrative Ebene einer ausdrücklichen "spiegazione" abgeschoben wird.

*Risposta* demonstriert schon in den ersten beiden Teilen die Möglichkeiten einer immanenten gegenseitigen Relativierung der Motivierungsangebote an den Leser und einer zusätzlichen Ironisierung durch den über den Erklärun-

gen stehenden Erzähler. Die Motivation wird ausgeführt, ja vervielfacht, aber dadurch in Widersprüche verwickelt, so daß sich als Evaluation die (philosophische) Überzeugung von der prinzipiellen Unmöglichkeit eindeutiger Begründungen für Ereignisse und menschliches Handeln ergibt.

Diese Überzeugung von der alle Ordnungsversuche sprengenden Vielfalt und Dynamik des Lebens kennzeichnet nach Pirandello den "umorismo" <sup>17</sup>, den er selbst als ästhetisches Credo predigt:

Per l'umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate, come nelle nostre comuni opere d'arte, in cui tutto è, in fondo, combinato, congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore s'è proposto. [. . .] egli [der Humorist] *scompon*e il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli [der gewöhnliche Dichter] cura di coglierlo coerente in ogni atto, questi [der Humorist] si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze. (157–158)

Diese Inkongruenz äußert sich in verschiedenen Graden der Motivationsverweigerung.

In *Cinci* <sup>18</sup> etwa gibt es eine durchgehende Motivation, die den Mord Cincis an einem unbekanntem Bauernjungen rechtfertigen könnte, gleichzeitig wird sie aber durch gegenteilige Indizien wieder zurückgenommen: eine Mischung aus pubertärer Unruhe, Frustration durch Schule und Vernachlässigung durch die arbeitende Mutter, aus sozialer Randexistenz (Vater unbekannt; Symbolik des Wohnorts am Rande der Stadt in der Nähe des Hospitals) und daraus resultierender, latenter bis offener Aggressivität wird in der Handlungsmotivation immer wieder konterkariert durch den Übergang der Aggression ins Spiel (Werfen der Bücher gegen die Haustür, Lärmen in der Kirche, Wegkicken der Steine), ja durch die Anzeichen von Zartheit und Mitgefühl (Empörung über die sinnlos vom Bauernjungen getötete Eidechse). Aber bezeichnenderweise versagen gerade in diesem Moment des Mitleids die eindeutigen Motivationen; der nun folgende Kampf auf Leben und Tod mit dem Bauernjungen und vor allem dessen Tod selbst sind weder ausreichend mit der aggressiven Komponente und schon gar nicht mit der sympathischen zu erklären. Die beiden heben sich gegenseitig auf bzw. sind so ineinander verstrickt, daß sie die Tat nicht hinreichend motivieren können.

Non è stato lui; lui non l'ha voluto; non ne sa nulla. E allora, proprio come se non sia stato lui [. . .] lui se ne va, col suo fagotto di libri di nuovo sotto il braccio, e Fox dietro, che anche lui non sa nulla. (II, 812)

Pirandello hält ausdrücklich ihren unmotivierten Charakter fest, allerdings relativiert durch die subjektive Perspektive Cincis, so daß eine unausgesprochene, unbewußte, psychologisch kohärente Motivation noch möglich erscheint <sup>19</sup>.

Die Novelle *Il chiodo* <sup>20</sup> vervielfacht die angeführten angeblichen Motivationen; es sind aber alles nur Vermutungen von Außenstehenden, die diese

über den Mord eines Jungen an einem ihm unbekanntem Mädchen anstellen und die in ihrer Widersprüchlichkeit selbst eine psychologische Deutung als unbewußte Motivation kaum noch plausibel erscheinen lassen.

Ascolta le ragioni che gli altri escogitano per spiegare il suo atto.

La sua meraviglia è che possano esser tante, queste ragioni, mentre lui non sa vederne nemmeno una; tante, e tutte parer vere e probabili sia quelle escogitate in suo favore, sia quelle contro di lui. (II, 887)

Eine letzte Stufe der Motivationsstörung erreicht Pirandello in *Una giornata*<sup>21</sup> durch die rigorose Eingrenzung auf eine autobiographische Perspektive, der eigenes wie fremdes Tun und alles Geschehen ausdrücklich unmotiviert erscheint: "non so neppur come, né di dove, né perché ci sia venuto"<sup>22</sup>. Die Evaluation besteht in der Feststellung fehlender Motivation, von der 'Geburt' des Helden in Form eines nächtlichen Sturzes aus einem Zug ohne Gepäck und an einem unbekanntem Ort, über seine 'Heirat' mit einer ihm unbekanntem Schönen, die bereits im Bett seines ihm unbekanntem Hauses auf ihn wartet, bis zum nahenden 'Tod' im Kreise seiner ihm unbekanntem Kinder und Enkel. Im Unterschied zur phantastischen Novelle, die ihre Wirkung nur im Kontrast zu synchroner, wenn auch immer wieder unterbrochener, positivistischer Motivierung entfalten kann, gibt es in *Una giornata* keinerlei Ansätze zu einer kausalen Motivation mehr.

Wird wie in *La casa dell'agonia* eine lückenlose kausale Motivationskette gebildet (die Katze bringt den Blumentopf auf der Jagd nach den unter dem Fensterbrett nistenden Schwalben zum Absturz), so wirkt eine solche übergenaue Motivierung in einer völlig absurden und unmotivierten Umgebung (es gibt keinen Grund dafür, weshalb der Besucher trotz der genauen Voraussicht des Unglückes ausgerechnet selbst sein Opfer wird) als Parodie: eine noch so sorgfältige partielle Motivierung wird den Sinn der Verkettung – seit man nicht mehr auf die Vorsehung zurückgreifen kann – im Dunkeln lassen müssen.

Wie diese kurze Übersicht gezeigt hat, ist Pirandellos Motivationskala weit gespannt<sup>23</sup>: von einer verunsichernden, zum Nachdenken anregenden, zwispältigen veristischen Motivation, zu der die große Zahl psychischer Grenzfälle zu rechnen wäre, die den Motivationsspielraum erweitern, ohne deswegen 'unwahrscheinlich' zu werden, und die die Motivation nicht etwa (zer-)stören, sondern die besonders sorgfältig motiviert werden (*Cinci*), über die Vervielfältigung möglicher Motivationen, die sich gegenseitig relativieren (*Risposta*) oder gar aufheben (*Il chiodo*), reicht sie bis zur Negation von Motivation (*Una giornata*) bzw. ihrer Parodie (*La casa dell'agonia*). Damit leitet Pirandello von der naturalistischen zur surrealistischen Erzählweise über, allerdings ohne den bei den Surrealisten teilweise verbreiteten Glauben, daß das Unbewußte seinen Sinn automatisch und von selbst auch beim

Verzicht auf manifeste Motivation schaffe. Angesichts von Pirandellos Fähigkeit, vielfach variiert seine Weltsicht ästhetisch – etwa auf der von uns untersuchten Motivationsebene – zu vermitteln, verwundert es, daß er immer wieder zu schulmeisterlichen Methoden greift, um diese seine 'Philosophie' auch vor dem begriffsstutzigsten Leser in Form von theoretischen Erörterungen durch die Personen der Erzählung, den Erzähler selbst (wie in *Risposta*) oder in Form von ostentativer Verurteilung einer der seinen entgegengesetzten Meinung durch den Handlungsverlauf (z.B. *Dal naso al cielo*) abzusichern.

### Anmerkungen

- 1 Vgl. B. Croce, *Luigi Pirandello*, in B.C., *La letteratura italiana*, Bd. 4, Bari 1963, S. 329: "Se io dovessi definire in poche parole in che cosa propriamente questa sua maniera consiste direi: in taluni spunti artistici, soffocati o sfigurati da un convulso inconcludente filosofare. Né arte schietta, dunque, né filosofia: impedita da un vizio d'origine a svolgersi secondo l'una o l'altra delle due." Dagegen A. Tilgher (*Studi sul teatro contemporaneo*, 1923): "Dualismo della Vita e della Forma o Costruzione; necessità per la Vita di calarsi in una Forma ed impossibilità di esaurirvisi: ecco il motivo fondamentale che sottostà a tutta l'opera di Pirandello e le dà una ferrea unità e organicità di visione. [...] Tutta la storia della filosofia moderna non è che la storia dell'approfondirsi del conquistarsi del chiarificarsi a se medesima di questa intuizione fondamentale."
- 2 R. Barilli, *La poetica di Pirandello* und *Le novelle di Pirandello*, in R. B., *La barriera del naturalismo*, Milano <sup>2</sup> 1970, S. 9–31 und 32–61.
- 3 Vgl. dazu W. Labov/J. Waletzky, *Erzählanalyse: Mündliche Versionen persönlicher Erfahrung*, in J. Ihwe, Hrsg., *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 2, Frankfurt 1971, S. 78–126 (FAT 2015); ebd. S. 79: "Erzählen wird als *eine* verbale Technik der Erfahrungsrekapitulation aufgefaßt, im besonderen als die Technik der Konstruktion narrativer Einheiten, die der temporalen Abfolge der entsprechenden Erfahrung entsprechen. Wir werden weiter sehen, daß die Erzählung, die nur dieser Funktion genügt, abnorm ist: sie kann als leere bzw. zwecklose Erzählung aufgefaßt werden. Im Normalfall dient die Erzählung einer weiteren Funktion von persönlichem Interesse, die durch einen Stimulus des sozialen Kontextes, in dem die Erzählung sich ereignet, bedingt ist. Wir unterscheiden daher zwei Funktionen des Erzählens: (1) die referentielle und (2) die evaluative." Und S. 114: "[...] klarstellen, daß eine Erzählung, die Orientierung, Komplikationshandlung und Resultat enthält, keine vollständige Erzählung ist. Sie mag ihre referentielle Funktion vollkommen erfüllen und dennoch schwer verständlich sein. Einer solchen Erzählung geht Signifikanz ab: sie hat kein Ziel." Danach gibt es das "Erzählen um des Erzählens willen", von dem sich Pirandello im eingangs wiedergegebenen Zitat absetzen zu müssen glaubt, in Wirklichkeit gar nicht; zumindest wäre es eine seltene Ausnahmeerscheinung.
- 4 Vgl. zu diesen Begriffen R. Kloepper, *Narrativik*, Preprint, Mannheim 1977.
- 5 G. Genette, *Vraisemblance et motivation*, in *Communications* 11, 1969, S. 5–21; hier S. 19.

- 6 Labov/Waletzky, *Erzählanalyse*, S. 115; der "Evaluationsteil" besteht in der Terminologie von Labov/Waletzky vorwiegend aus "beigeordneten" Teilsätzen (Teilsätze, die ohne jede Veränderung der temporalen Abfolge frei füreinander eingesetzt werden können) oder Gruppen "freier" oder "eingeschränkter" Teilsätze (im Gegensatz zu den "narrativen" Teilsätzen, deren Ordnung nicht ohne eine Veränderung der daraus abzuleitenden Ereignisfolge verändert werden kann, können die freien sich innerhalb der gesamten Erzählabfolge frei bzw. eingeschränkt frei bewegen; sie sind, in traditioneller Terminologie, als beschreibende Elemente in ihrer Geltung gar nicht oder nur auf einen gewissen Zeitraum temporal in der Erzählabfolge begrenzt).
- 7 R. Barthes (*Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Communications* 8, 1966, S. 1–27) nennt sie "fonctions cardinaux" bzw. "noyaux"; sie entsprechen in etwa den "narrativen Teilsätzen" bei Labov/Waletzky.
- 8 In der Terminologie R. Barthes: "indices"; zur Terminologie Labov/Waletzky's vgl. Anm. 6.
- 9 Zitiert v. V. Erlich, *Russian Formalism*, Den Haag <sup>2</sup>1965, S. 194.
- 10 T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, S. 29. Vgl. dazu die Ausführungen J. Decottignies' (*Préludes à Maldoror*, Paris 1973, bes. S. 10ff.) über Ch. Nodiers "fantastique vraisemblable".
- 11 Diese und alle folgenden Novellen zitiert nach L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, <sup>10</sup>1975 (*Opere*, Bd. I, II; I Classici Contemporanei Italiani).
- 12 Weitere Beispiele für einen solchen Einsatz, für den sich besonders Kriminalfälle eignen: *Se . . . Il chiodo*.
- 13 A. Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen <sup>4</sup>1968, S. 171–199.
- 14 Ebd., S. 179: "Das, was in diesem Ganzen der widersprechenden Teile vor uns liegt, zeigt den eigentlichen Sinn des Kasus: in der Geistesbeschäftigung, die sich die Welt nach Normen Beurteilbares und Wertbares vorstellt, werden nicht nur Handlungen an Normen gemessen, sondern darüberhinaus wird Norm gegen Norm steigend gewertet. Wo sich aus dieser Geistesbeschäftigung eine Einfache Form ergibt, da verwirklicht sich ein Messen von Maßstab an Maßstab. Bleiben wir bei dem Bilde der Waage, so liegt letzten Endes auf jeder Schale ein Gewicht, und diese Gewichte werden gegeneinander gewogen."
- 15 J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig 1775–1778, Faks. Nachdruck Zürich 1968, 4 Bde; Bd. 2, S. 129–130: "Ich glaube bemerkt zu haben, daß die Stutznasen leichten sinnlichen Eindruck, Sorglosigkeit [. . .] bezeichnen."; Bd. 4, S. 258: "Kleine Nasenlöcher beinahe ein sicheres Zeichen ununternehmender Furchtsamkeit. Sichtbar athmende, offene Nasenflügel ein sicheres Zeichen feiner Empfindung, die leicht in Sinnlichkeit und Wollust ausarten kann."
- 16 Gleichzeitig ist es wohl ein Seitenhieb auf die naturalistische Masche der Charakterisierung von Menschen mit Hilfe der Tiermetaphorik: man beurteilt bekanntlich eher Rassepferde als Frauen nach ihren Nüstern.
- 17 L. Pirandello, *L'umorismo* (1908), in: L. P., *Saggi, poesie, scritti vari* a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, <sup>4</sup>1977 (*Opere* Bd. VI), S. 17–160. Vgl. dazu auch L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in L. P., *Tutti i romanzi* a cura di Giov. Macchia, 2 Bde, Milano, Mondadori, 1973 (I Meridiani), Bd. I, S. 580: "Perché la vita, per tutte le sfacciate assurdità, piccole e grandi, di cui beatamente è piena, ha l'inestimabile privilegio di poter fare a meno di quella stupidissima verosimiglianza, a cui l'arte crede suo dovere obbedire."

Le assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere. All'opposto di quelle d'arte che, per parer vere, hanno bisogno d'esser verosimili. E allora, verosimili, non sono più assurdità.

Un caso della vita può essere assurdo; un'opera d'arte, se è opera d'arte, no. Ne segue che tacciare d'assurdità e d'inverosimiglianza, in nome della vita, un'opera d'arte è balordaggine.

In nome dell'arte, sì; in nome della vita, no."

- 18 L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Bd. II, S. 806–812 (Erstveröffentlichung 1932).
- 19 Die Novelle gilt als literarische Umsetzung der Theorien des französischen Psychologen Binet; vgl. A. Janner, *Luigi Pirandello*, Firenze, <sup>3</sup> 1964, S. 14–15; hier S. 15: "Qui si può affermare che senza gli esempi citati dal Binet sullo sdoppiamento della personalità, di cui una personalità magari timida e moralissima, l'altra insolente e senza scrupoli, i racconti e i drammi del Pirandello non sarebbero forse [!] stati immaginati."
- 20 L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Bd. II, S. 886–890 (Erstveröffentlichung 1936).
- 21 L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Bd. II, S. 899–904 (Erstveröffentlichung 1937).
- 22 S. 900; vgl. außerdem die Häufigkeit der Formeln wie: (S. 899) Non riesco a riavermi . . . ; non so . . . ; m'accorgo di non aver più idea d'essermi . . . ; Non ricordo più . . . ; non riesco a discernere . . . ; non posso più esser certo . . . ; (S. 900) Il torto è mio, il torto è mio, se non capisco nulla, se non riesco ancora a raccapezzarmi; außerdem fallen die Einschränkungen mit "forse", "mi sembra" u.ä. auf.
- 23 R. Barilli (*Le novelle*) ist zwar mit einer gewissen Berechtigung der Meinung, es lasse sich schwerlich eine 'Entwicklung' zum Umorismo hin zeigen, die Möglichkeiten seien von Anfang an synchron vorhanden; es läßt sich jedoch nicht leugnen, daß sich die Tendenz zur Motivationsstörung und Motivationsverweigerung in den späten Novellen (bes. in der letzten Sammlung von 1937 *Una giornata*) signifikant verstärkt.