



# **ABHANDLUNGEN ZUR SPRACHE UND LITERATUR**

**Herausgegeben von Richard Baum und Frank-Rutger Hausmann  
unter Mitwirkung von Jürgen Grimm**

Pirandello  
und die europäische Erzählliteratur  
des 19. und 20. Jahrhunderts

Akten des 4. Pirandello-Kolloquiums  
in Aachen vom 7. bis 9. Oktober 1988  
Herausgeben von  
Michael Rössner und Frank-Rutger Hausmann

Romanistischer Verlag  
Bonn 1990

**CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek**

**Pirandello und die europäische Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts** : Akten des 4. Pirandello-Kolloquiums in Aachen vom 7. bis 9. Oktober 1988 / hrsg. von Michael Rössner und Frank-Rutger Hausmann. — Bonn : Romanist. Verl., 1990  
(Abhandlungen zur Sprache und Literatur ; 30)  
ISBN 3-924888-60-4

NE: Rössner, Michael [Hrsg.]; Pirandello-Kolloquium <04, 1988, Aachen>; GT

**Romanistischer Verlag Jakob Hillen  
Hochkreuzallee 46, 5300 Bonn 2**

**Copyright by Michael Rössner and Frank-Rutger Hausmann 1990  
Alle Rechte vorbehalten**

**Typographie und Satz: Joachim Schwarz & Peter Zingraf, Aachen  
Druck: Richard Schwarzbald, Witterschlick**

**ISBN 3-924888-60-4  
ISSN 0178-8515**

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	7
GERMANA SILINGARDI Pirandello: Poetica dell'umorismo e narrativa .....	9
MICHAEL RÖSSNER Pirandellos Erzählwerk im Rahmen des Europäischen Regionalismus .....	36
WALTER GEERTS I vecchi e i giovani: la portata del romanzo storico .....	50
MARIANNE KESTING Pirandello und der „Nouveau Roman“ .....	58
ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS Sozialkritik und Rationalitätskritik bei Pirandello – Das Beispiel der Novelle „Quand'ero matto“ .....	77
HELMUT METER Erzählabschluß und genregeschichtliche Zäsur Zur novellistischen Pointe bei Maupassant und bei Pirandello ...	94
WERNER SCHABOUK Relativismus und Perspektivismus Zum Standort des Erzählers bei Pirandello, Kafka und V. Woolf .	119
ELISABETH AREND-SCHWARZ La Rallegrata: Freudensprung angesichts des Todes Überlegungen zur Architektur einer Sammlung aus den „Novelle per un anno“ anhand des Themas Tod .....	141
UWE JECZORSKI Interpretation und Fiktion bei Pirandello und Nietzsche .....	160
MONIKA SCHMITZ-EMANS Erzählen als Kunst der Selbsterfindung – Pirandellos „Mattia Pascal“ und einige seiner deutschen Verwandten .....	173
BIRGIT WAGNER Bontempellis „Vita intensa“: Auf den Spuren Pirandellos und der Futuristen .....	191

MICHAEL RÖSSNER

## Pirandellos Erzählwerk im Rahmen des Europäischen Regionalismus

Das Thema mag befremden: gibt es überhaupt so etwas wie einen „europäischen Regionalismus“? Und wenn ja, was hat gerade der „eher philosophisch geartete“ Autor Pirandello damit zu tun, der auf den Bühnen der ganzen Welt zu Hause ist und die Theaterbesucher – wie man hört – nicht die Schönheit Siziliens, wohl aber die Unmöglichkeit des Dramas gelehrt hat?

Schon der Begriff „Regionalismus“ ist strittig. Einige Literaturwissenschaftler verwenden ihn für historisch definierte Strömungen, so etwa Eduard von Jan in seiner *Französischen Literaturgeschichte* für eine Richtung der 30er Jahre um Ramuz und Giono;<sup>1</sup> andere gebrauchen ihn überzeitlich, bald für räumlich klar umgrenzte, von den Moden der Metropole abgekoppelte Erscheinungen, bald für Literatur, die sich die – mehr oder weniger idealisierte – Darstellung bestimmter, meist bäuerlicher Kleingesellschaften zum Ziel gesetzt hat, wieder andere verschweigen ihn oder setzen ihn mit dem stark ideologisch aufgeladenen Begriff „Heimatkunst“ gleich, wie Gero von Wilpert in seinem *Sachwörterbuch der Literatur* aus den 50er Jahren. Regionalismus – siehe Heimatkunst, heißt es da, und der Heimatkunst wird folgendes Zeugnis ausgestellt: „Für die Gegenwartsliteratur ist die Heimatkunst bedeutungslos, da sie zum Großteil literarisch unbedeutend ist, auf den überkommenen Positionen stagniert, nach Erschöpfung der vorhandenen positiven wie negativen Möglichkeiten sich nur noch in sprachlicher Hinsicht vervollkommen kann und eine sinnvolle Weiterentwicklung der Richtung sich nicht

1 Vgl. Eduard v. Jan, *Französische Literaturgeschichte*, Heidelberg (5)1962, S. 305ff.

abzeichnet.<sup>2</sup> Eine Wertung, die noch die Abscheu vor *Blut und Boden* verrät, der man aber heute, im „Europa der Regionen“, in dem der (politische) Regionalismus dem Nationalismus entgegengestellt wird, wohl kaum mehr zustimmen wird. Und selbst Hess-Frauenrath-Siebenmanns *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten* verweist bei Regionalismus weiter, freilich gleich auf zwei Dinge: auf Heimatdichtung wie Wilpert und auf den Realismus, in dessen Umfeld der „Regionalist“ Verga seinen Platz hat.<sup>3</sup> Diese Zweiteilung wollen wir uns zunutze machen, wenngleich erwähnt werden muß, daß – wie in einem „romanistischen“ Wörterbuch eigentlich zu erwarten – der Verweis auf die Heimatliteratur in sich widersprüchlich ist. Bei der Heimatdichtung heißt es nämlich zunächst, diese schildere naturverbundene Menschen in landschaftlich spezifischer Umgebung, dann aber: „In der Romania fehlt oft der für die Germania typische Bezug zur Heimat.“ Das mag daran liegen, daß es in den romanischen Sprachen kein Wort für (engere) „Heimat“ gibt, das nicht eher Vaterland bedeutete, und das wiederum läßt die Frage aufkommen, weshalb man dann überhaupt auf dieses Stichwort verwiesen hat.

Am eindeutigsten liegt der Fall wohl in der französischen Literatur, wo der „Regionalismus“, wie erwähnt, in manchen Literaturgeschichten (zu Recht) als eine wesentliche Strömung der Zwischenkriegszeit dargestellt wird. Diese Bewegung, die man zu Beginn mit Maurice Barrès' Ruf nach einem „enracinement“ der *Déracinés* verbinden kann, stellt sicherlich zunächst eine Reaktion auf die Naturfeindlichkeit der *Décadence* und des *Fin-de-siècle*-Ästhetizismus sowie auf die Großstadtliteratur der Jahrhundertwende im allgemeinen dar (worunter vor allem der französische Naturalismus zu verstehen wäre). Dem künstlichen Nervenkitzel eines *Des Esseintes* wird nun etwa in den Romanen des Welschschweizers Charles-Ferdinand Ramuz das „Elementare“ entgegengestellt, die Urkraft der Natur und die in Gemeinschaft und Kampf mit ihr lebenden Bergbauern, die durch diese Lebensweise ihrerseits als „élémentaire“, ja „primitif“ erscheinen, wobei letzteres Wort eine absolut positive Konnotation erhält, wenngleich Ramuz in seinem *Journal* vermittelt: „...il faut être un sauvage et un civilisé; il ne faut pas être seulement un primitif,

2 Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart (5)1969, S. 316.

3 Hess-Frauenrath-Siebenmann, *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*, Frankf. a. M. 1972, S. 171; vgl. aber jetzt den ausführlichen Beitrag „Regional-literatur“ in der 3. Ausg. Tübingen 1989, S. 352-355.

mais aussi un primitif.“<sup>4</sup> Trotz aller Vermittlung ist der Regionalismus hier aber bereits auf dem Weg zu einer positiven Mythisierung des „natürlichen Menschen“ bestimmter „Regionen“. In einer 1988 erschienenen Studie habe ich gezeigt, wie das mit der gesamteuropäischen Wert- und Sprachkrise der Jahrhundertwende und dem dominierenden Thema der Suche nach einem verlorenen Paradies des Bewußtseins zusammenhängt.<sup>5</sup> In einem so sehr von Ideologien beherrschten Jahrzehnt wie den 30er Jahren konnte diese Strömung – vor allem bei dem Provençal Jean Giono – tatsächlich in eine Art von säkularisierter Heilslehre einmünden. Giono (der freilich auch die Bauern der Provence selbst wieder auf den richtigen Weg führen will) springt aus der Literatur in den Essay, vom Essay ins Pamphlet und schließlich in die Aktion: er gründet eine Art Aussteiger-Sekte auf dem Hochplateau des Contadour und stilisiert sich selbst zum Heiland einer Religion der Ökologie, des Pazifismus und der radikalen Ablehnung der technischen Zivilisation und der Großstadt: „Je dois vous dire que la réponse c’est moi-même. Vous avez bien compris qu’il suffisait de me connaître pour que pas mal de choses soient expliquées.“ Gleichzeitig verkündet er den Untergang von Paris unter dem Ansturm der „civilisation naturelle de la sève et du sang“, in dem die Pflanzentriebe den Asphalt von unten sprengen und ein Urwald Louvre, Kathedralen und Eiffelturm zum Einsturz bringt.<sup>6</sup>

Nun wird der Leser zu Recht fragen, wo denn da eigentlich noch der Unterschied zu „Blut und Boden“ liegt: „sève“ und „sang“, diese beiden mythisierten Flüssigkeiten als Sinnbilder natürlicher, jugendlicher Kraft, scheinen eine vergleichbare Formel abzugeben. Wenn man davon absieht, daß das ideologisch beladenen Wort „sève“ nicht nur bei Giono, sondern auch bei den Surrealisten (und etwa bei den magischen Realisten Lateinamerikas in den 50er Jahren) einen Schlüsselbegriff darstellt, dann ist das wohl in der Tat so. Man darf freilich nicht übersehen, daß in dieser Grün-Ideologie zugleich auch der Begriff des Regionalismus überspannt und ausgehöhlt, ja im Grunde aufgegeben worden ist („Il n’y a pas de Provence. Qui l’aime aime le monde ou n’aime rien“<sup>7</sup>, schreibt Giono in dem Text *Provence aus L’Eau vive*), und daß die aggressiv-nationalist-

4 Charles-Ferdinand Ramuz in seinem *Journal*, Paris 1945, S. 331.

5 M. Rössner, *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt 1988.

6 Jean Giono, *Les vraies richesses*, Paris 1937, S. 12 bzw. S. 187.

7 Jean Giono, *Oeuvres romanesques complètes*, Paris 1971-1983, Bd. III, S. 234.

ische Inbesitznahme dieser Texte eben durch diesen „Universalismus“ erschwert wird.

Deutlicher erscheint der Unterschied zur „Blut-und-Boden“-Heimatlidung im Jugendwerk des zweiten bedeutenden provençalischen Regionalisten, Henri Bosco: Er versucht in seinem Erstlingsroman *Pierre Lampédouze* den Gegensatz Paris-Provence am Beispiel der Psyche des ein wenig konstruierten Titelhelden in Szene zu setzen: Lampédouze, „homme de lettres“ provençalischer Abstammung in einer oberflächlichen, durch Futurismus, Dadaismus und Kubismus geprägten Pariser Literatenwelt, ist durch eine Erbschaft gezwungen, für kurze Zeit in die heimatliche Provence zu reisen. Schon in Avignon, das ihm „pleine de dieux et de déesses“<sup>8</sup> erscheint, wird sein bei der Abfahrt schriftlich festgelegtes futuristisches Glaubensbekenntnis („Je crois, pas en Dieu, naturellement. Dieu est dépassé. Je crois au dynamisme esthétique de la civilisation contemporaine...“<sup>9</sup>) gewaltig erschüttert: der Abbé Pergoulette, der erste Vertreter der bei Bosco so häufigen toleranten und weisen alten Landpfarrer, der Kellner Baptistin und andere Provençalen erwecken in dem Verehrer des „dynamisme esthétique“ die Sehnsucht nach dem im weitesten Sinne sakralen Bereich, die er am besten im Wachtraum zu stillen vermag:

C'est alors que les Dieux travaillent, les Dieux que nous portons en nous, ceux qui, pareils à Triptolème ou à Cérès, labourent les champs inconnus et y sèment le blé mystique. (*P.L.*, S. 182)

Zum Unterschied von Giono setzt die Suche nach dem verlorenen Paradies also nicht in einer ahistorischen Situation, sondern in einem genau definierten geistesgeschichtlichen Augenblick ein; zudem schließt sie schon in *Pierre Lampédouze* an historische Gegebenheiten der Provence an, die als bevorzugter Ort der Vermischung griechischer, lateinischer und christlicher Traditionen gesehen wird, und als deren Exponent sich der „entwurzelte“ Intellektuelle Lampédouze in Barrès'scher Tradition plötzlich zu fühlen beginnt, wenn er im Haus des Abbé den Gedanken faßt: „Notre race est la plus ancienne de la terre.“ (*P.L.*, S. 173). So wird für ihn die ganze Provence zu einem heiligen Ort in Art von Barrès' *colline inspirée*: „La Provence entière est divine. Il n'y a pas de solitude quand la terre est pleine de dieux.“ (*P.L.*, S. 246).

8 Henri Bosco, *Pierre Lampédouze*, Paris 1937, S. 107.

9 ebda., S. 37; weitere Zitate aus diesem Buch in der Folge einfach als *P.L.* und Seitenzahl im Text.



Mit der dadurch ausgelösten, wie vieles andere im Innenleben des Helden exaltiert wirkenden Erschütterung schließt der Roman, in dem die Region Provence als „Verlorenes Paradies“ erscheint, als ein Ort, an dem die – nach Peter Zima durch die fortschreitende Dominanz des Tauscherts hervorgerufene<sup>10</sup> – Ambivalenz, ja Indifferenz der Werte aufgehoben, also „die Welt noch in Ordnung ist“. Nicht von ungefähr ist es eben Lampédouzes Glaube, der sich zunächst nur noch auf die Technik und Veränderung („dynamisme“) bezog und nun angesichts der subjektiv verlorenen Heimat Provence wieder erwacht: als christlicher, ja synkretistischer Glaube, ruhend in der „Anciennität“ der eigenen Kultur. So stellt die Reise in die Region auch bei dem weniger stark ideologisierenden Bosco eine Reise ins Paradies dar, und der vorangehende Verlust dieses Paradieses ist auch bei ihm auf den Drang zur logischen Erkenntnis zurückzuführen:

Et l'on arrive ainsi, sous le choc de ses émotions, au point même où vient aboutir, par la marche de sa logique, l'intelligence la plus haute. Le fruit du Jardin nous déçoit et prouve notre nullité. Si l'homme avait raison de vouloir y goûter, Iaveh avait raison de le défendre à l'homme.“ (*P.L.*, S. 231).

Von daher läßt sich der französische Regionalismus, wie ich in der zitierten Arbeit nachzuweisen versucht habe, als eine Spielart der Paradiessuche dieser Epoche definieren, die sich zur gleichen Zeit auch in einem Exotismus und in den verschiedenen Avantgardeströmungen, allem voran dem Surrealismus, manifestiert. Solcherart zeigt sich, daß dieser Regionalismus im Grunde gar nicht an den vorgeführten Regionen interessiert ist, deren Erscheinungsbild ja auch tatsächlich bisweilen verfälscht und vieler individueller Charakteristika beraubt wird, damit es um so eher als Chiffre für den gesuchten vorerbsündlichen Paradiesraum stehen kann. Die Region wird somit in dieser Spielart des Regionalismus nicht Objekt schlechten Gewissens wie etwa noch im italienischen Verismo, sondern paradoxerweise vom allzu bestimmten zum absolut unbestimmten Ort, zur U-topie, darin vergleichbar jenen überseeischen Paradiesen, die in der Nachfolge der Gauguin- und Loti-Begeisterung noch einmal die „Fable de Tahiti“ des 18. Jahrhunderts beleben.<sup>11</sup> Diese Verschmelzung

<sup>10</sup> vgl. das Einleitungskapitel von Peter V. Zima, *Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans*, München, 1986.

<sup>11</sup> Ich betone nochmals, daß hier von einer historisch klar umgrenzten Erscheinung, dem Regionalismus der 30er Jahre in Frankreich und (mit Lorca) in Spanien, die Rede ist. Natürlich lassen sich die hier getroffenen Feststellungen nicht auf

von Regionalismus und Utopie zeigt sich besonders deutlich, wo sich in ein und demselben Autor Tendenzen des Regionalismus und der surrealistisch bestimmten Avantgarde verschränken, wie etwa in Spanien bei Federico García Lorca – wenngleich wir damit den Bereich der Erzählliteratur verlassen. Die Menschen seiner bäuerlichen Tragödien wie die Gitanos der *Zigeunerromanzen* stellen bei allen Negativaspekten (Gewalt, Tod, starre soziale Verhaltensmuster) doch einen positiv konnotierten Gegenpol zur entfremdeten technisierten Zivilisation dar, die bei Lorca den in *Poeta en Nueva York* so anschaulich beschriebenen Ekel auslöst. Dazu tritt noch ein bei Lorca auch programmatisch geäußelter Regionalismus (indem er etwa Andalusien und Katalonien als Regionen der Zukunft gegen das Kernland Kastilien ausspielt). Lorca ließe sich Pirandello auch darin vergleichen, daß in den bäuerlichen Tragödien eine Differenzierung der Naturmenschen in „freie Geister“ (etwa die *1. Alte* in *Yerma*) einerseits und Gefangene sozialer Konventionen und stereotyper Verhaltensmuster (Blutrache, Schein der Ehrbarkeit, sexuelle Repression) andererseits erfolgt, wie sie auch für Pirandellos Sizilienbild charakteristisch ist. Nur wäre bei Pirandello die Tragödie im Lorca'schen Sinne angesichts seiner Umorismo-Ästhetik nicht mehr möglich – und tatsächlich ist das einzige im Ton den bäuerlichen Tragödien vergleichbare Stück, *Liola*, eine Komödie.

Aber im Bereich der italienischen Literatur ist die Definition des Regionalismus überhaupt ein komplizierteres Unterfangen, weil Italien anders als Spanien und Frankreich keine zentralistische Tradition aufweist, gegen die ein Regionalismus opponieren könnte, sondern zu Pirandellos Lebzeiten eben erst zum Nationalstaat geworden ist. Daraus ergibt sich, daß hier der andere von Hess-Frauenrath-Siebenmann angesprochene, der „realistische“ Strang wesentlich bedeutender ist: Während nämlich der europäische, vor allem französische Naturalismus zentralistisch nur von der Großstadt und einem eher anonymen „Land“, nicht aber von Regionen spricht, ist seine italienische Spielart, der Verismo,<sup>12</sup>

frühere Erscheinungen der Regionalliteratur (etwa im 19. Jahrhundert den spanischen *Costumbrismo* oder die deutsche Regionalliteratur im Gefolge des Poetischen Realismus) übertragen.

12 Der Verismo steht natürlich zeitlich zwischen den beiden in Anm.11 angesprochenen Traditionen, ist aber, wie später dargestellt, für Pirandello und andere zu seiner Zeit schreibende „Regionalisten“ (etwa Tozzi) als Orientierungspunkt bestimmend, so daß er hier mit der oben genannten Strömung der 30er Jahre in den übrigen Ländern der Romania verglichen werden muß. Dort entbehren ja die im Rah-

von allem Anfang an regionalistisch orientiert. Das liegt freilich in den sozioökonomischen Bedingungen dieses frischgebackenen Einheitsstaates Italien begründet: Während etwa in Frankreich die Naturalisten es sich zur Aufgabe machten, den lesenden *Klassen* das Elend der nicht lesenden *Klassen* vor Augen zu führen, ging es den italienischen Veristen zunächst vor allem darum, den lesenden *Regionen* das Elend der nichtlesenden *Regionen* anschaulich zu machen; bekanntlich sind das im *Verismo* vor allem Sizilien und die südlichen Regionen im allgemeinen, also der *Mezzogiorno*, der damals wie heute wirtschaftlich und sozial hinter dem Norden zurückgeblieben war. In dem eben erst gegründeten neuen Einheitsstaat galt es für die Veristen, dem großbürgerlich-aristokratischen Lesepublikum Norditaliens diese Kluft anschaulich zu machen, indem man mit „naturalistischen“ Methoden das Elend der Leute im Süden schilderte. Wie jeder geographische Ausflug war freilich auch dieser nicht frei von Exotismus und touristischem Genuß, wie Vergas programmatische Novelle *Fantasticheria* zeigt, in der er einer „idealen Leserin“ aus den Mailänder Salons, die einmal zwei Tage in dem „pittoresken“ Aci-Trezza verbracht hat, ebendiese Konsumhaltung vorhält und im Gegenzug – fast zu der mit der Heimatdichtung assoziierten Spielart überleitend – die von ihr als „Ideal der Auster“ bezeichnete natürliche-einfache Lebensweise der sizilianischen Fischer lobt:

Per altro (...) questa rassegnazione coraggiosa a una vita di stenti, questa religione della famiglia (...) mi sembrano – forse pel quarto d'ora – cose serissime e rispettabilissime anch'esse. Parmi che le irrequietudini del pensiero vagabondo s'addormenterebbero dolcemente nella pace serena di quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione.<sup>13</sup>

Aber solche eindeutigen Sympathiekundgebungen des Autors Verga bleiben Episode; schließlich haben ja auch die Veristen ihre naturalistische Lektion von der absoluten Objektivität gelernt, ja, Verga hat sie in seiner berühmten Stelle aus *L'amante di Gramigna* sogar bis zu dem Lob des Autors gesteigert, der den „coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale“ aufbrächte. (TN, S. 203)

Was den „veristischen Regionalismus“ betrifft, so sind die engen Beziehungen dieser Strömung zu Pirandellos Werk allgemein anerkannt und

men des Naturalismus entstandenen Werke einer ausgeprägt regionalen Orientierung.

13 Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Mailand 1979, S. 135f.; weitere Zitate im Text als TN mit Seitenzahl.

waren auch bereits Gegenstand eines Pirandello-Symposiums.<sup>14</sup> Unbestritten ist freilich, daß (mit Ausnahme der futuristischen Experimente) fast alle Ansätze zu einer Erneuerung der italienischen Erzählliteratur in der frühen Moderne (von D'Annunzio über Tozzi bis Svevo) zunächst von einem regional genau lokalisierbaren Verismus (Abruzzen, Siena, Triest) ausgehen, und daß gerade die Anfänge des Erzählers Pirandello untrennbar mit der veristischen Lektion Capuanas und mit der Darstellung der ländlich-kleinstädtischen Gesellschaft Siziliens verbunden sind. Dabei ist Pirandello zwar wie Lorca kritisch gegenüber den erstarrten Regeln sozialen Rollenspiels, andererseits darf man aber nicht übersehen, daß schon für den jungen Pirandello, der im „ewig nebelverhüllten“ Bonn den skeptischen Gedanken über den Verfall aller Werte nachhängt, wie sie in seinen Briefen und in den frühen Gedichten und Essays zum Ausdruck kommt, die heimatliche „Sonneninsel“ als paradiesischer Ort mit unbeschwert glücklichen Menschen erscheint, an dem Dichtung Wirklichkeit werden könnte, wie die folgenden Verse aus 1890 zeigen:

Oh io folle! e perchè l'isola  
sacra al sole ho io lasciata,  
e la gente felicissima  
sotto il sol mezzo assonnata?

La mia gente! L'onda torrida  
de la luce, come in sogno  
la fa ognor parlare e muovere!...  
È per lei quasi un bisogno  
nei meriggi e l'ore d'ozio  
gonfiar bolle di sapone,  
o tagliare i panni al prossimo,  
o mentir senza ragione...

(... .)

Folle! Folle! Ivi la favola  
gonfiar bene si potea  
come vecchia cioppa, al soffio  
animante d'un'idea.<sup>15</sup>

Freilich: So einfach, wie es die vom Heimweh diktierten Verse erscheinen lassen mögen, ist das Sizilienbild Pirandellos wohl doch nicht zu

14 Vgl. hrsg. Johannes Thomas, *Pirandello und die Naturalismus-Diskussion*, Akten des 2. Paderborner Pirandello-Symposiums, Paderborn 1986.

15 aus „Belfagor III“, in einem Brief vom 1.9.1890 aus Bonn an die Eltern; in: hrsg. Elio Proventi, L.P., *Lettere da Bonn 1889-1891*, Rom 1984, S. 140.

fassen. Das Idyll ist nicht ungetrübt, selbst dann, wenn man die Kleinstadt meidet und auf dem Lande bleibt: So führt einer von Pirandellos „Dauerbrennern“, die als Erzählgedicht und als Novelle ausgestaltete, schließlich auch noch im *Mito Lazzaro* wieder verwendete Geschichte eines alten Bettlers und Vagabunden mit dem Spitznamen Giudè, den die Sehnsucht nach einem eigenen Stück Land packt, die für Südeuropa (und Lateinamerika) archetypische Problematik des Gegensatzes landloser Kleinbauern und ihr Land brach liegen lassender Großgrundbesitzer vor. Als er auf herrenlosem Land mit erbetteltem Saatgut aussät, kehrt der Besitzer zurück, sobald er an Stelle des Unkrauts Weizen sprießen sieht, und sperrt Giudè durch einen Zaun aus. So sehr Pirandello einerseits, wie Roberto Alonge gezeigt hat,<sup>16</sup> in den sizilianischen Erzählungen den *Terra Madre*-Mythos aktualisiert, der im Zentrum von Gionos Texten stand, so sehr wird doch auch fühlbar, daß durch das Eigentum an Grund und Boden dieser Mythos gebrochen und zerstört wurde. Nur momentan können Freigeister wie Liolà oder Hoffende wie Giudè darüber hinwegtäuschen: „La terra forse sa a chi appartiene?“ Am Ende triumphieren aber doch reale Macht und die eingetragenen Besitzverhältnisse: Wie Giudè's Traum vom eigenen Korn bricht auch das (ebenfalls in Sizilien angesiedelte) Experiment der *Nuova colonia* zusammen; und angesichts solcher Zusammenbrüche werden die Idealisten zu ebendiese Erde zerstörenden Rächern: La Spera in der *Nuova colonia* läßt die Erde beben und die glückliche Erde untergehen, Mattia Scala in der Novelle *Il fumo* überantwortet sein geliebtes, fruchtbares Land der Zerstörung durch den Schwefelabbau.

Noch weniger ist von dem „Idyll“ Sizilien in Pirandellos Romanen zu spüren: Von *L'Esclusa* (1893) über *I vecchi e i giovani* (1913) bis zu den zahlreichen sizilianischen Novellen ist Pirandellos Darstellung der Realität Siziliens durch die Demaskierung von gesellschaftlicher Repression und Heuchelei geprägt.

Daneben gibt es freilich auch den Sizilianer in der Rolle des Vertreters einer ursprünglichen, besseren Lebensordnung, als eine Art *Bon Sauvage* innerhalb der italienischen, heterogenen Gesellschaft; aber es gibt ihn – wie jede Ausformung des *Bon Sauvage* – nur als Gegenbild im Rahmen einer Zivilisationskritik. In geringerem Umfang findet man eine solche Bipolarität schon in einer angedeuteten Dialektik Land / Kleinstadt in den sizilianischen Novellen. Besonders deutlich wird diese

16 vgl. Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli 1972.

Rolle aber, wenn der Sizilianer einer städtischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts begegnet wie in Rom oder in den Städten Norditaliens: so etwa in den Novellen *La balla* und *Lumie di Sicilia*, letztere von Arcangelo Leone de Castris poetisch „il canto commosso dell'ingenuità campanola tradita in un mondo di vanità e di corruzione cittadina“ genannt:<sup>17</sup>

Der sizilianische Musiker Miccuccio, der nach Mailand kommt, um seine (ehemalige) Braut Teresina heimzuführen, aus der mittlerweile die gefeierte Primadonna Sina Marnis geworden ist, wirkt in der käuflichen, sittenlosen Theaterwelt der Großstadt tatsächlich wie ein exotischer Wilder, der alle unsere Sympathien besitzt. Freilich ist, wenn man genauer hinsieht, auch Miccuccio ein Gefangener seines Denksystems: das Pochen auf das Eheversprechen, das Entsetzen über den zu weiten Ausschnitt seiner Braut, das alles wirkt nur liebenswürdig-komisch, weil ihm hier keine Macht Durchsetzbarkeit verleiht; dieselben Prinzipien führen in anderen Erzählungen, deren Ambiente sich auf die kleinstädtische Gesellschaft Siziliens beschränkt, zu erzwungenen Ehen, Prüderie, Heuchelei und Unterdrückung der Frau. Und obwohl Miccuccio in der Art antiker Vertreter Goldener Zeitalter auch als Anwalt einer intakten Moral gegenüber der zeitgenössischen Sittenlosigkeit auftritt, kann das nicht die Tatsache beseitigen, daß er selbst, in seinem Ehrgeiz die geliebte Teresina zu einer großen Sängerin zu machen, den Ausgang mitverschuldet hat: „Se mi aveste dato ascolto ...“, klagt Teresinas Mutter die beiden an, die trotz ihrer Warnungen von der großen Karriere geträumt und damit ein mögliches idyllisches Glück im sizilianischen „Arkadien“ vertan haben. Daraus ließe sich eine ähnliche Botschaft ableiten wie aus Gionos Werk: Wer die heile Welt des Landes verläßt und in die Stadt geht, wird unweigerlich korrumpiert, also liegt das Heil umgekehrt in der Evasion aus der modernen Gesellschaft und der Rückkehr zur Natur. Aber eine solche Botschaft der Zivilisationsflucht wird an anderer Stelle in Pirandellos Werk geradezu als lächerlich hingestellt, wenn etwa in den *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* die Hauptfigur über den Modetrend zur Evasion spottet:

Evadere, signor Fabrizio, evadere; sfuggire al dramma! (...)E-va-po-rar-si in dilatazioni, diciamo così, liriche, sopra le necessità brutali della vita, a contrattempo e fuori di luogo e senza logica; (...) appena le cose si mettono male; (...) guardare in sù, che tempo fa, le rondini che volano, o magari i pipistrelli,

17 Arcangelo Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Bari (4)1975, S. 58.

se qualche nuvola passa; (...). Si passa per originali e si fa la figura di comprendere più vastamente la vita. (TR II, S. 720f.)<sup>18</sup>

Der Widerspruch bleibt unaufgelöst. Der idyllische Typus des Sizilianers tritt in Pirandellos Werk noch in einer weiteren, sozusagen „risorgimentalen“ Variante auf: Ähnlich wie in *Lumie* wird auch in dem Poemetto *Pier Gudrò* die Titelfigur als idealisierter Sizilianer dargestellt: Gudrò ist das liebevoll-ironische Porträt eines rauhen, gutherzigen alten Bauern, der in seiner Jugend mit Begeisterung Garibaldi nachgefolgt ist und noch voll der Ideale dieser Zeit steckt, auf die Pfaffen schimpft und von einer großen Zukunft Italiens träumt. Die eher deprimierende Gegenwart hat Pirandello schon in einigen Gedichten der Sammlung *Mal giocondo* (1889) anklingen lassen; in dem Roman *I vecchi e i giovani* wird dann ein weiter entwickelter Pier Gudrò namens Mauro Mortara auch mit dieser Wirklichkeit konfrontiert, was zu ähnlichen Konsequenzen führt wie in *Lumie di Sicilia*: Zwar lachen die Passanten über den Alten mit dem glücklichen Gesicht und der ordenbehangenen Brust, zwar bricht zuletzt auch für Mauro Mortara die Illusion in Stücke, aber nichtsdestoweniger bleibt der „Wilde“ („orso“ nennt ihn Pirandello liebevoll) eine der wenigen positiven Figuren in dem als Sittengemälde angelegten Roman. „Sentirsi in petto per un momento quel cuore!“ (TR II, S. 304), läßt der Autor Lando Laurentano, eine der Hauptfiguren, „con tenerezza e con invidia“ sagen; es ist die Sehnsucht eines Intellektuellen in der total korrumpierten Großstadtwelt nach den Idealen des Goldenen Zeitalters. Auf der anderen Seite repräsentiert der *Bon Sauvage* Gudrò/Mortara die nationale Kriegsbegeisterung, wie die ersten vier Verse des „Poemetto“ zeigen:

Pier Gudrò vuole la guerra,  
Lui risponde della sorte.  
Noi, per lui, siam la piú forte  
nazione della terra. (SPSV, S. 705)

Von dieser Kriegsbegeisterung hat sich Pirandello ~~aber in einigen~~ während des ersten Weltkriegs entstandenen Novellen eindeutig distanziert,

<sup>18</sup> Pirandello-Zitate mit den Kürzeln SPSV und TR nach: *Saggi Poesie Scritti vari*, hrsg. Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano (3)1973 (SPSV) bzw. *Tutti i romanzi*, hrsg. Giovanni Macchia, Milano (2)1975, Bd.2 (TR II).

so etwa in *Un Goj* oder in *Quando si comprende*. Zudem ist Gudrò/Mortara natürlich bei aller Naturhaftigkeit zu sehr in der historischen Situation des Post-Risorgimento lokalisiert, als daß er Träger eines paradiesisch-ursprünglichen Denkens in Gionos Sinn sein könnte. Er repräsentiert eher die „gute alte Zeit“ des vergangenen Jahrhunderts als das Paradies des Ursprungs. Seine Werte (Vaterland, nationale Größe) sind bereits historisierte Konstrukte einer bestimmten Stufe der Gesellschaftsentwicklung, die in Laurentanos Gegenwart längst ihre Hohlheit erwiesen haben, und selbst sein „Naturmenschentum“ ist nicht ganz echt: Er betrachtet andererseits voller Begeisterung die technischen Errungenschaften der neuen Zeit wie Telegraphenmasten und Eisenbahntunnels als „frutti della rivoluzione“, die Italiens Größe ausmachen (TR II, S. 152).

Man sieht, Pirandellos Variante „regionalistischer“ Zivilisationskritik und der *Bon Sauvage*-Figur ist ungleich facettenreicher: Sein Werk ist keineswegs in sich widerspruchsfrei, und wie in Musils *Mann ohne Eigenschaften* finden wir auch hier den Abscheu vor einer „Schleudermystik“ der Natur neben dem Entwurf einer Form „utopischen Glücks“ in einer gesellschaftsfreien, naturnahen Sphäre – etwa in dem (in Sizilien anzusiedelnden) Bettlerhospiz des weitgehend theoretischen Romans *Uno, nessuno e centomila*, dessen Schlußidyll Johannes Thomas deshalb auch in die Nähe surrealistischer Vorstellungen von einem Glückszustand der *coincidentia oppositorum* gerückt hat.<sup>19</sup> Ähnlich wie bei Musil stets gefährdet durch und in dialektischem Wechselspiel mit der rationalen Kritik des eigenen Autors, kommt einem solchen utopischen Paradiesbild im Werk Pirandellos größte Bedeutung zu; es hat sich freilich so weitgehend aus regionalen Konnotationen gelöst, daß es nicht einmal mehr im Giono'schen Sinne als durch die Region (sprich: Sizilien) vermittelt angesehen werden kann.

Bei aller Bedeutung, die Sizilien also im Werk (und vor allem im Erzählwerk) Pirandellos einnimmt, bei allen Ansätzen zur Zivilisationskritik vom Standpunkt der „natürlicheren“ Region aus, bleibt der Regionalismus unseres Autors doch stets ambivalent, viel eher jedenfalls als jener der französischen Regionalisten oder Lorcás. Wie der Gegensatz der Offiziere in *Questa sera si recita a soggetto* – frivole, oberflächliche Schürzenjäger als Vertreter des „continente“, der vom Eifersuchtwahn geplagte, gewalttätige Verri als Vertreter Siziliens – ist die wahre Polarität Region-Metropole in Pirandello nicht als binär-ideologisches Sche-

19 vgl. Johannes Thomas, „Dialektik der Dekadenz. Faschismus und utopische Rettung bei Luigi Pirandello“, in: *Italienische Studien* 6/1983, S. 73-93, v.a. S. 91.



ma brauchbar: zwei gleichermaßen absurde, gleichermaßen unakzeptable Sozialsysteme stehen einander da gegenüber, zwei Rollenangebote, die gerade in ihrer Gegensätzlichkeit die Ausweglosigkeit des Menschen deutlich machen: Vor die Wahl zwischen solchen Rollenangeboten gestellt, bleibt ihm nur das „dimettersi“ der Novelle *Niente*, der Verzicht auf jede Rolle, die vielzitierte „Nackte Maske“. Es wäre freilich nicht Pirandello, wenn er konsequent geblieben wäre, sei es auch in dieser skeptischen Verneinung von regionalistischem Idyll und von positivistischer Fortschrittsideologie. In einer kürzlich erschienenen Arbeit<sup>20</sup> habe ich gezeigt, was auch aus meinen heutigen Ausführungen deutlich geworden sein dürfte: Es gibt in Pirandellos Werk Spuren nicht nur des veristisch-realistischen, sondern auch des idyllisch-zivilisationsfeindlichen Regionalismus, wie er bei Giono in Frankreich auftaucht. Aber es gibt sie eben nur gebrochen, nur ambivalent, nur sich selbst aufhebend. Das mag immerhin an der skeptischen und selbstkritischen Reflexionsweise unseres Autors liegen. Interessant scheint mir jedoch, daß ein solcher positiv-mythisierender Regionalismus in der Epoche, in der er anderswo in Blüte erscheint, der italienischen Literatur überhaupt fremd ist: so regionalistisch die Stoffe einer Grazia Deledda, eines Federigo Tozzi und anderer auch sein mögen, so wenig idyllisch ist ihre Behandlung. Das liegt, wie ich meine, nicht zuletzt an den politisch-sozialen Bedingungen: vor allem an dem bereits angedeuteten Fehlen eines historisch motivierten Gegensatzes zwischen Regionen und Metropole (vielleicht mit Ausnahme des Gegensatzes Insele Sardinien-Piemont), dann auch mit der sehr viel früheren Inanspruchnahme der ideologischen „Religion des Bodens“ durch den Faschismus. So ergibt sich der paradoxe Fall, daß in Italien ein regionalistisches Idyll, bezogen auf Sizilien und den Mezzogiorno, erstens wesentlich später und zweitens in der politischen Linken auftaucht: Beginnend mit Vittorinis *Conversazione in Sicilia* über das Werk Cesare Paveses bis hin zu Carlo Levis *Cristo si è fermato a Eboli* spielt die Region, das „unschuldige“, weil bis dato „außerhalb der Geschichte“ stehende Italien des armen, rückständigen Südens eine wesentliche Rolle für die Ideologie der Stunde Null, des totalen Neubeginns nach dem 2. Weltkrieg; bei Levi wird diese Darstellung schließlich sogar – nach dem Muster Gionos – zur Grundlage eines politischen Programms, in dem er die Gesellschaft artifiziell in produktive, unterdrückte „contadini“ (zu denen

20 vgl. M. Rössner, „Il siciliano nel ruolo di *Bon Sauvage* nell'opera di Luigi Pirandello“, in: hrsg. H. Harth-T. Heydenreich, *Sizilien. Geschichte – Kultur – Aktualität*, Tübingen 1987, S. 151-163.

auch Industrielle und Intellektuelle zählen) und parasitäre, unterdrückende „luigini“ (im wesentlichen die Bürokraten) aufteilt.<sup>21</sup>

Somit hat auch Italien (wenngleich verspätet) seine Variante des der Heimatkunst assoziierbaren Regionalismus erlebt; vor diesem Hintergrund wird man Pirandellos Vorsicht im Umgang mit demselben umso mehr zu schätzen wissen.

21 vgl. M. Rössner, „Die Krise kam nur bis Eboli. Bemerkungen zu Ethno-Literatur und Mythisierung des Mezzogiorno bei Carlo Levi“, in *Italienische Studien* 11/1988, S. 51-60.