

Michael Rössner:

PIRANDELLO MYTHENSTÜRZER

Fort vom Mythos
Mit Hilfe des Mythos
Hin zum Mythos



1980

HERMANN BÖHLAUS NACHF. WIEN—KÖLN—GRAZ

Universitäts-
Bibliothek
München

K81/1557

2.6.80

ISBN 3-205-06035-0

Copyright © 1980 by Hermann Böhlau Nachf. Ges.m.b.H., Graz

Alle Rechte vorbehalten

Herstellung: Hain-Druck, Meisenheim

ZUM GELEIT

Mit dieser Reihe soll jungen österreichischen Romanisten die Möglichkeit geboten werden, erstmals über den Kreis der eigenen Universität hinaus repräsentative Arbeiten und Forschungsergebnisse vorzustellen. Es besteht in Österreich kein Druckzwang für Dissertationen, so daß in den letzten Jahrzehnten wirklich gute Arbeiten nur in wenigen Manuskripten vorhanden und schwer beziehbar geblieben sind. Dem soll mit der neuen Reihe abgeholfen werden. Fürs erste ist ein Rhythmus von zwei Titeln im Jahre geplant. Dem traditionellen Umfang der Romanistik im deutschsprachigen Raum entsprechend werden Untersuchungen über den französischen, italienischen, spanischen und hispanoamerikanischen Kulturbereich miteinander abwechseln, vermutlich bei einem leichten Uebergewicht des französischen.

So scheint gewährleistet, daß das Licht unserer nicht wenigen und erfreulichen Talente nicht länger unter dem sprichwörtlichen Scheffel stehen wird; daß auch wir mit unseren Arbeiten uns in den Fortgang unserer Disziplin einstimmen können.

Wien, im Februar 1980

Hans Hinterhäuser

MEINEM VATER
MEINER MUTTER

I N H A L T

| | Seite |
|--|---------|
| Vorwort zur Aufgabenstellung | XI |
| I. DAS MYTHISCHE ELEMENT IN DER MODERNE | 1 |
| 1.1. Der vielfältige Begriff. Historischer Ueberblick | 6 |
| 1.2. Das mythische Bewußtsein | 21 |
| 1.3. Das neue mythische Zeitalter | 32 |
| 1.4. Die Notwendigkeit des Mythos oder der mythische Charakter des Logos | 40 |
| II. PIRANDELLO MYTHENSTUERZER – FORT VOM MYTHOS ✕ | 53 |
| 2.1. Pirandello fällt die weißen Statuen | 59 |
| 2.1.1. Die hohlen Ideale (Die weißen Statuen) | 62 |
| 2.1.2. Die doppelzüngige Wahrheit | 95 |
| 2.1.3. Die Auflehnung von Pirandellos Figuren gegen die ihnen aufgezwungenen Mythen - die Zersplitterung des Ich | 116 |
| 2.2. Was bleibt nach dem Mythenstürzen? | 135 |
| 2.2.1. Vorübergehende Schneckenhäuser-Unterschlüpfе | 137 |
| ✕ 2.2.1.1. Die „höhere Wirklichkeit“ der Kunst | 140 |
| 2.2.1.2. L'amore | 145 |
| 2.2.1.3. Die höhere Wirklichkeit der „pazzia“ (des Wahns) | 150 |
| ✕ 2.2.2. Die totale Desillusion (L'abisso nero) | 157 |
| III. PIRANDELLO MYTHENSTUERZER – MIT HILFE DES MYTHOS | 167 |
| 3.1. Mythen im frühen Pirandello | 170 |
| 3.2. Mythen im späten Pirandello | 196 |
| 3.3. Der mythenstürzerische Mythos (Die Miti Pirandellos als mythische Erzählungen und ihr Bestand an mythischen Traditionen) | 211 |
| 3.3.1. Il mito sociale: „La nuova colonia“ | 220 |
| 3.3.2. Il mito religioso: „Lazzaro“ | 235 |
| 3.3.3. Il mito dell'arte: „I giganti della montagna“ | 250 |
| 3.3.3.1. Der Mythos vom vertauschten Sohn | 253 |
| ✕ 3.3.3.2. La Scalogna - Der Konflikt zwischen Poesie und Riesen - Eine Abrechnung mit dem Denken der Neuzeit | 259 |

| | |
|---|-----|
| IV. PIRANDELLO MYTHENSTUERZER – HIN ZUM MYTHOS | 274 |
| 4.1. Bleibende Mythen in den Miti - trotz der Miti | 277 |
| 4.2. La Scalogna als antirationale Gegenwelt | 296 |
| 4.3. La Scalogna als dauernde Epiphanie. Das Theater als ritueller Ausdruck des Mythos | 306 |
| V. CONCLUSIO. PIRANDELLOS LIEBENSWERTE INKONSEQUENZ. FUER EINE NEUWERTUNG DER MITI | 324 |
| Bibliographie | 333 |

VORWORT ZUR AUFGABENSTELLUNG

"Pa-gliac-cia-te" (Hanswurstiaden),

hat Pirandello unermüdlich mit einem Finger auf ein leeres Blatt getippt, während er als frischgebackener Nobelpreisträger für die Journalisten in seinem Arbeitszimmer in der römischen Via Antonio Bosio posierte. Ich könnte mir, trotz der Fülle weiser, ergreifender, avantgardistischer oder provokanter Pirandello-Zitate keinen besseren Beginn für eine Untersuchung über den großen italienischen Autor vorstellen. Man könnte jetzt zu einer umfassenden Erklärung der pirandellianischen Gemütsverfassung im Augenblick des Niederschreibens besagten Wortes ansetzen, würde aber vom "Maestro" höchstens wiederum dasselbe Wort als Kommentar aus der Schattenwelt der großen Toten zu hören bekommen. Oder einen ähnlichen Kommentar, den der 19jährige an seine Schwester Lina schrieb: "Oh come tutto è sciocchezza! E com'è sciocchezza dire che tutto è sciocchezza!"

Aber genug des anfänglichen Ausrittes in allzu pirandellianische vanitas-Gefühle; er erklärt sich vielleicht aus der Überdrüssigkeit, die den Pirandello-Forscher nach der Lektüre von etwa dreißigtausend Seiten Sekundärliteratur wohl zwangsläufig überfällt, und die er besser im Vorwort ablädt als in Form von seitenfüllenden Fußnoten im Verlauf der eigentlichen Untersuchung.

Warum aber, stellt sich nun die berechtigte Frage, ein weiterer Beitrag zu dieser Sekundärliteraturlawine, wenn schon der bisherige Bestand kaum mehr überschaubar geworden ist? Nun, es war mir ein Bedürfnis, das Urteil der Kritik in einem der wenigen Punkte, in dem sich die meisten Autoren, Crocianer wie Marxisten, Progressive, Liberale oder Katholiken, einig sind, zu erschüttern. Es ist dieser Punkt die einhellige Verurteilung der drei "Miti" genannten Stücke Pirandellos, in denen man entweder den vergeblichen, ein wenig lächerlich-pathetischen Versuch des alternden nihilistischen Skeptikers sieht, sich doch noch rasch ein Schneckenhaus positiver Werte unter dem nacht-

schwarzen Himmel zu schaffen, oder gar, in allzu kleinlicher Zeitbezogenheit, teils eine Glorifizierung der Werte des Faschismus (Muttermythos, Übermenschentum), teils eine Auseinandersetzung mit diesen ("Die Riesen vom Berge") zu erkennen vermeint. Sicherlich, es gibt, vor allem auf das letztgenannte Stück bezogen, auch jene Autoren, die pathetisch vom Untergang der Poesie sprechen, oder die katholische Kritik, angeführt von Mignosi, die seit dem "Lazzaro" Pirandello für die katholische Sache reklamiert; aber meines Wissens hat bislang niemand versucht, Pirandellos "Mythen" als einen Beitrag zur Entwicklung des europäischen Denkens im Gesamtkontext des 20. Jahrhunderts zu sehen. (Der bisher einzige Ansatz zu einer Neuwertung des Mythischen bei Pirandello stammt von Roberto Alonge und versucht lediglich mythische Archetypen, wie sie Eliade beschreibt, in Pirandellos Werk ausfindig zu machen.)

Diese gesamteuropäische Bedeutung gerade der letzten Dramen, diese Vorwegnahme eines sich ständig, wenn auch langsam, vollziehenden Wandels im europäischen Denken des 20. Jahrhunderts will die vorliegende Untersuchung, sozusagen als Hintergrund für die Lektüre der Werke Luigi Pirandellos, aufzuzeichnen versuchen. Und damit stellt sich gleich die Frage nach der Methode, die aber wohl untrennbar verbunden ist mit der Zweckbestimmung literaturwissenschaftlichen Arbeitens. Man kann diese Zweckbestimmung darin sehen, wissenschaftlich zu erforschen, wie "es wirklich gewesen ist", das heißt, wie der Dichter es "wirklich gemeint hat", etwa durch Gespräche mit seinen noch lebenden Bekannten, durch Lektüre von Tagebüchern, Briefen, autobiographischen Stellen in den Werken und dergleichen mehr; abgesehen freilich von der Unmöglichkeit, mit letzter Sicherheit die "historische Wahrheit" zu erforschen, abgesehen davon, daß eine solche Vorgangsweise bei einem Dichter wie Pirandello im Vorhinein zum Scheitern verurteilt sein muß (man denke nur an den Brief an Crémieux, in dem der Autor meint, er müsse erst die Personen seiner Werke fragen,

wie denn das alles gemeint sei, was sie täten), stellt sich die Frage nach dem Wert eines solchen Vorgehens. Analog zum Mythos nämlich, den man auch nur wirklich erfassen kann, wenn man ihn lebend, im Ritus oder einer anderen Form, unmittelbar nachvollzieht, kann wohl auch das literarische Kunstwerk nur im Nachvollziehen des Lesers oder Zuschauers Leben erlangen (was im übrigen auch schon bei Pirandello steht). Gibt es aber nur eine einzige, autorisierte Sinndeutung (durch den Dichter selbst), so verliert das Kunstwerk jeden Sinn, verliert seine potentielle Lebensenergie und erstarrt zur reinen Form (um bei dem Tilgherschen Pirandello-Vokabular zu bleiben).

Man könnte daher auf die Erforschung der dichterischen Sinngebung verzichten und stattdessen eine eigene Analyse mit den Methoden der modernen Literaturwissenschaft versuchen, das Werk bis ins Detail in seiner Sinngebung festlegend und interpretierend. Aber auch das ist nicht der Zweck der vorliegenden Untersuchung; es käme dem ersten Fehler gleich, auch hier würde dem Mythos die Nachvollziehbarkeit für jeden anderen genommen, mit dem einzigen Unterschied, daß man hiefür nicht einmal die Autorität des Mythen- bzw. Kunstschöpfers selbst in Anspruch nehmen dürfte.

Deshalb kann hier lediglich, wie schon zu Beginn angedeutet der Versuch gemacht werden, die "Mythen" Pirandellos vor einen breiteren Assoziationshorizont zu stellen; und zudem will ich versuchen, die These zu widerlegen, Pirandellos Spätwerk stelle einen Bruch mit allen früheren Schaffensprinzipien dar - indem die mythische Entwicklung von den ersten Gedichtbänden an bis zu den letzten auf dem Totenbett diktierten Sätzen verfolgt wird. Die Bezeichnungen für die drei Positionen des Autors zum Mythos (fort vom Mythos - mit Hilfe des Mythos - hin zum Mythos) sind Umschreibungen, die in einer Flexionssprache wie dem Lateinischen bedeutend weniger unbeholfen klingen (etwa Teil II und III: MYTHO MYTHUM); wir müssen uns mangels besserer Möglichkeiten im Deutschen mit ihnen behelfen.

Für das Zustandekommen der vorliegenden Arbeit bin ich zu Dank verpflichtet :

Meinen Eltern, die mich in die Welt gesetzt, mir mein Studium ermöglicht und stets Verständnis für meine Arbeit aufgebracht haben;

Meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Hans Hinterhäuser, Wien;

Frau Marta Abba, Fauglia (Pisa), für Ihre freundlichen Informationen und die lebenswürdige Aufnahme im Pirandello-Zentrum;

Herrn Professor Alfredo Barbina, Rom, für die freundliche Betreuung im Pirandello-Zentrum Rom;

Avv. Pier Luigi Pirandello für seine wertvollen Informationen, vor allem aber für seine persönliche Freundschaft;

Herrn Professor Nicola Ciarletta für ein aufschlussreiches Gespräch;

Herrn Prof. Enzo Lauretta, Agrigento, für die Förderung meiner Arbeit im Rahmen des Centro Nazionale di Studi Pirandelliani und dessen Conzgni;

Herrn Prof. Ernesto Grassi, München, für seine wertvollen Anregungen;

Herrn Hans Weigel, Wien, für seine freundliche Hilfe;

Herrn Dr. Peter Warta und Interlingua Translations für die Möglichkeit, die Arbeit abzuschreiben und zu vervielfältigen;

Fräulein Birgit Amlinger und Herrn Joseph J. Dengler für die Hilfe bei der Niederschrift, beim Kopieren und bei der Durchsicht des Manuskriptes;

Herrn Charles Ling, Wien, für seine Hilfe beim Auffinden eines englischen Titels;

Sowie all den anderen Bibliothekaren, Professoren, Studiosi etc., die ich aus Gedächtnisschwäche und Platzmangel hier nicht namentlich erwähnen kann.

I. DAS MYTHISCHE ELEMENT IN DER MODERNE

"Les mythes nous pressent de toutes parts, ils servent à tout, ils expliquent tout." (Balzac, La vieille fille)

Les mythes (...) attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel et ils nous offrent leur rêve intacte." (Camus, L'été)

In voller Absicht habe ich die beiden dieser Arbeit vorangestellten Zitate aus dem Buch von Pierre Albouy¹⁾ sozusagen "entwendet": Sie zeugen nämlich besser als so manche theoretische Abhandlung von der Tatsache, daß seit dem 19. Jahrhundert eine Neubewertung des Mythischen, wenigstens in der Literatur, im Gange ist; und daß diese Neubewertung, die im vergangenen Jahrhundert ihren Ausgang nimmt, sich in den unsrigen nicht etwa totgelaufen hat, wie manche Autoren²⁾ meinen, sondern daß sie wenigstens noch ebenso stark, wenn auch anders geartet ist als zur Zeit des Aufkommens von Romantik, Décadence und Symbolismus. Ja, sie greift in unserer Zeit sogar erstmals über die Grenzen der Kunst hinaus und erfaßt auch das ursprünglich streng logisch organisierte Gebiet der Wissenschaft, wie wir später sehen werden. Eine überblicksweise Einführung in den Bereich des Mythischen an sich und speziell in die Manifestationen des Mythischen in den letzten beiden Jahrhunderten diesen Ausführungen über "Pirandello Mythenstürzer" voranzustellen, scheint mir im Sinne der im Vorwort umrissenen Zweckbestimmung der Arbeit unerläßlich. Hier sollen eben nicht Definitionen vorgegeben und apodiktische Feststellungen getroffen werden, hier soll lediglich der Versuch gemacht werden, den Assoziationshorizont zu Pirandello um den Bereich des Mythischen zu erweitern. Wir wollen uns daher auch nicht mit einer vorgegebenen Mythos-Definition zufriedengeben, sondern uns lieber allmählich an den vielfältigen Begriff herantasten.

1) - Pierre ALBOUY, Mythes et Mythologies dans la littérature française, Paris 1969, p.5

2) - so etwa Jan KÓTT, Mitologia i realizm, Warschau

Daß eine Neubewertung des Mythischen schon seit der deutschen Romantik im Gange ist, darf als unbestritten gelten.³⁾

"Mythos" ist zu einem der meistgebrauchten Topoi unserer Zeit geworden, bisweilen mit pejorativem Beigeschmack als Synonym für Fiktion oder gar Volksverdummung verwendet,⁴⁾ bisweilen als Basis für die neue Kunst und Wissenschaft gepriesen⁵⁾, einmal sogar als lächerlich-grauenhafte Rechtfertigung des Rassenkultes mißbraucht.⁶⁾ Selbstverständlich wurden durch eine so häufige und verschiedenartige Verwendung Begriff und Begriffsinhalt problematisch; sie verschwimmen immer mehr, was deutlich in Mircea Eliades Feststellung zum Ausdruck kommt:

"Ce mot est utilisé aujourd'hui aussi bien dans le sens de "fiction" ou d'"illusion" que dans le sens, familier surtout aux ethnologues, aux sociologues et aux historiens des religions, de "tradition sacrée, révélation primordiale, modèle exemplaire".⁷⁾

Ein noch anschaulicheres Bild der Begriffszersplitterung und -verwirrung gibt uns der Stoßseufzer, mit dem Anton Anwander seine Betrachtungen "Zum Problem des Mythos" beginnt:

3) - siehe dazu u.a.: Beda ALLEMANN, Rilke und der Mythos, in: Rilke heute 2, Frankfurt (suhrkamp taschenbücher 355) 1976, pp. 7-26; Ernst CASSIRER, Vom Mythos des Staates, Zürich 1949; Georges GUSDORF, Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie, Paris 1953; Michael HOCHGESANG, Mythos und Logik im 20. Jahrhundert. Eine Auseinandersetzung mit der neuen Naturwissenschaft, Literatur, Kunst, Philosophie. München 1965; Leszek KOLAKOWSKI, Die Gegenwärtigkeit des Mythos, München 1973; Walter F. OTTO, Mythos und Welt, Stuttgart 1962; die Neubewertung gibt sogar Emmanuele GENNARO, Culto dei miti e realtà dell'uomo (Mitopoiési e filosofia), Genova 1962, zu, der diese Entwicklung freilich verurteilt; ferner Jean GEBSER, Ursprung und Gegenwart, Band 1: Die Fundamente der aperspektivischen Welt, München (dtv) 1973, der allerdings in dieser Entwicklung die Ausformung eines neuen, "integral" genannten Bewußtseins sieht.

4) - so bei Carl EINSTEIN, Die Fabrikation der Fiktionen. Eine Verteidigung des Wirklichen, ed. Sibylle PENKERT, Hamburg (Rowohlt), 1973.

5) - z.B. bei HOCHGESANG, l.c.

6) - bei dem NS-Ideologen Alfred ROSENBERG, "Der Mythos des 20. Jahrhunderts", Berlin, 1930 (1.Auflage)

7) - Mircea ELIADE, Aspects du mythe, Paris 1963, p.9.

"Unmögliches Unterfangen, die Arbeit mit einer Definition des Mythos zu beginnen. Jeder versteht unter Mythos etwas anderes oder doch zum Teil anderes, seien es Philosophen oder Theologen, Ethnologen oder Psychologen, Literaten oder Propheten. Eben das offenbart schon die Proteusnatur und Sphinxgestalt des Mythos."⁸⁾

Eine Bestätigung dieser Feststellung finden wir, wenn wir ein Lexikon unter dem Stichwort "mito" aufschlagen:

"1. Narrazione fantastica tradizionale di particolari gesta compiute da figure divine o antenati (ragione sacrale di fenomeni naturali ecc.)

2. a) Idealizzazione d'un evento o personaggio storico (Cesare, Roma, idee o formule che nella coscienza di un popolo, di una società, delle masse, assumono un valore quasi religioso di simbolo e guida, traducendosi in aspirazione costante, in ideale d'azione, in un'idea-forza. - p.e.: ragione /sic!/, uguaglianza sociale, dittatura del proletariato, razza ecc.
- b) Idoleggiamento d'una persona o d'un momento storico in cui si riflettono il gusto e la sensibilità di un'epoca (Medio Evo nel Romanticismo).
3. a) Qualunque cosa nella quale si creda o della quale si parli come veramente esistente ma che nella realtà non esiste o è molto diversa;
- b) Desiderio o speranza ritenuta irrealizzabile; sogno, utopia. Soggettivamente e polemicamente possono essere definite come mito in questo senso alcune di quelle idee o formule che per altri hanno un valore simbolico-religioso, in quanto si neghi ad esse carattere razionale e pratico.
- c) Più genericamente, prodotto della fantasia, alterazione più o meno involontaria della realtà per opera d'immaginazione, anche come fatto patologico."⁹⁾

8) - Anton ANWANDER, Zum Problem des Mythos, Würzburg 1964, p. 11.

9) - LESSICO UNIVERSALE ITALIANO di lingua lettere arti scienze e tecnica, Roma 1974. Hier wurde bewußt der italienische Begriff "mito" statt Mythos oder Mythos gewählt, da wir die feinen, doch sicherlich vorhandenen Unterschiede zwischen "mito" in Pirandellos Idiom und dem deutschen Begriff nicht außer Acht lassen dürfen; so kann etwa "Lui è un mito" im Italienischen "Er ist unverläßlich" heißen - eine Degradierung des Mythos-Begriffes zum Synonym für Unwahrheit, wie sie im Deutschen in diesem Ausmaß noch nicht vollzogen wurde.

Von Göttersagen über die modernen Mythen (man beachte die Anführung der "ragione" als Mythos - ein Hinweis auf die Aufklärung) bis zu Halluzinationen¹⁰⁾ spannt sich also der Mythos-Begriff, wenigstens im italienischen Sprachraum. Es scheint daher notwendig, daß wir in der Folge den Versuch unternehmen, diesen Begriff zumindest ein wenig einzugrenzen. Wir wollen daher zunächst einmal in der Literatur zum Mythos und in der geschichtlichen Entwicklung des Begriffes nach Anhaltspunkten dafür suchen.

10) - Beinahe zwangsläufig drängt sich hier der Gedanke an Pirandellos Novelle "Effetti di un sogno interrotto" auf (in dem posthum erschienenen Band "Una giornata", 1937), die bekanntlich mit der Feststellung schließt:

"Quanto sono cari questi uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una parola che non dice nulla e in cui facilmente s'acquetano.

- Allucinazioni."

(PIRANDELLO, NA II, p. 823.)

1.1. DER VIELFÄLTIGE BEGRIFF. HISTORISCHER ÜBERBLICK.

Vor ähnlichen Schwierigkeiten der Begriffsbestimmung stehend, stellt Beda Allemann in seinem Artikel "Rilke und der Mythos" zu Beginn gleichfalls fest:

"Der Begriff des Mythos ist ziemlich ungeklärt im deutschen Sprachraum."

Und er bekennt schließlich ein:

"Ich selber muß wohl darauf verzichten, einleitend den Begriff des Mythos absolut dingfest machen zu wollen."¹¹⁾

Wenngleich mir nun für ein solches Unterfangen mehr Raum zur Verfügung stünde (Allemanns genannter Aufsatz umfaßt insgesamt nur zwanzig Seiten), muß auch ich ein ähnliches Geständnis ablegen: Auch im Rahmen unseres Überblicks über die Entwicklung des mythischen Elementes in der Moderne wird es uns nicht gelingen, den Begriff selbst "absolut dingfest zu machen". Dieses "Absolut-Dingfest-Machen-Wollen" von Begriffen wie dem unsrigen wäre heutzutage auch eine Vermessenheit und überdies von vornherein zum Scheitern verurteilt - aber das ist wahrscheinlich bereits die erste Auswirkung jener neuen Stellung des Mythischen, auf die wir später noch zu sprechen kommen wollen. Gleich, wie man zu Walter F. Ottos Behauptung steht, die Sprache wäre grundsätzlich mythisch¹²⁾, es wird mehr und mehr klar, daß die Begriffe selbst, das Fundament unser logischen Überlegungen, fahnenflüchtig werden, sich nicht länger brav am Gängelband der jeweiligen Definition führen lassen, sondern als Wort Eigeninhalt gewinnen; sie wirken mehr durch den Namen¹³⁾ als durch den - variabel gewordenen - Inhalt; mehr durch das Connotatum als durch das Denotatum, vor allem dann, wenn es sich - wie beim Mythos - um ideologisch und/oder wissenschaftlich umkämpfte Begriffe handelt. Es wird

11) - ALLEMANN, l.c., p. 7.

12) - OTTO, l.c., pp.231ss. meint, es gäbe gar kein Denken ohne den Mythos; denn Denken wäre Sprechen und die Sprache selbst wäre Mythos.

13) - daß das Wort als Name mythischen Charakter trägt, ist wohl unbestritten -
- siehe Ernst CASSIRER, Language and Myth, New York 1946, OTTO, l.c., etc. etc.

daher auch unsere Begriffsumschreibung - vermeiden wir das Wort Definition, das zuviel vom Dingfest-Machen an sich hat - ähnlich vage aussehen müssen wie jene, die Beda Allemann schließlich doch noch seinen Lesern mitgibt:

"Das Mythische hat es mit dem Heiligen, mit dem Göttlichen zu tun. Nüchterner ausgedrückt: mit den Instanzen, die das Menschliche und Nur-Menschliche und Allzu-Menschliche übersteigen. (...) Alles Mythische gehört in den Ursprung, führt zu ihm zurück, in eine Tiefendimension, die vor der Entfaltung des logischen und historischen Denkens im modernen Sinne liegt. Aus neuzeitlicher Sicht ist deshalb immer der Gegensatz von *Mythos* und *Logos* betont worden."14)

Und tatsächlich haben wir mit dieser Feststellung Allemanns einen der wesentlichsten Punkte für den Versuch einer rationalen Umfassung des Begriffes gewonnen: den Gegensatz, den Allemann *Logos* nennt. Wenn wir also zwar noch immer nicht sagen können, was der *Mythos* eigentlich ist, so wissen wir doch immerhin, was er nicht ist: nämlich all das, was wir der Sphäre des *Logos* zuordnen. Dieses Gegensatzpaar ist in der Tat uralt. Ernst Cassirer meint in seiner "Philosophie der symbolischen Formen", beide wären in einem fernen Ursprung, in der *ἀρχή*, vereinigt gewesen. Durch die Ausbildung und die vermehrte Anwendung kritischer Fähigkeiten habe sich dann die Welt des *Logos* von der Welt des *Mythos* geschieden.¹⁵⁾

Tatsächlich hat der Konflikt *Mythos* - *Logos* bereits in der Antike die Denker beschäftigt. Die Sophisten, von David Bidney in diesem Zusammenhang treffend als "Greek Enlightenment" bezeichnet,¹⁶⁾ distanzieren sich als erste vom *Mythos*, der ihrer Ansicht nach keine wahre Geschichte erzählte, sondern nur allegorisch interpretiert werden durfte. *Plato* hat diese Auffassung selbst zwar nicht geteilt, wohl aber viele der Neoplatoniker

14) - ALLEMANN, l.c., p. 7.

15) - Ernst CASSIRER, Die Philosophie der symbolischen Formen, Band II: Das mythische Denken, Berlin 1925, p. 4.

16) - David BIDNEY, Myth, Symbolism and Truth, in: Myth. A Symposium. ed. Thomas A. SEBEOK, Bloomington 1958, p. 1.

und Stoiker. Hier entspringt also die große Linie der allegorischen Mytheninterpretation, die in der Mythenforschung bis zur Gegenwart immer wieder vertreten wurde. Eine zweite Richtung - noch heute als Euhemerismus bezeichnet - beginnt mit Euhemerus im 3. Jahrhundert vor Christus, der als erster die Behauptung aufstellte, Mythen wären

"...fabrications which concealed purely naturalistic and historical events at best, but were introduced primarily to bolster the authority of the priests and the rulers."¹⁷⁾

Für Plato selbst war der Mythos hingegen eine Form und Stufe des Wissens, und zwar "diejenige Begriffssprache, in der sich die Welt des Werdens aussprechen läßt"¹⁸⁾. Plato hat ja auch selbst ganz bewußt Mythen geschaffen - wobei die Frage, ob die bewußte Schöpfung einer Einzelperson überhaupt einen Mythos darstellen kann, bis zu einer weiteren Klärung unseres Mythos-Begriffes dahingestellt bleiben muß. Das aufkommende Christentum jedenfalls übernahm die euhemeristischen Vorwürfe gegen die heidnischen Mythen, ohne sie freilich auf den mythischen Charakter mancher Teile der Bibel zu beziehen; man unterschied eben deutlich zwischen (heidnischer) Mythologie und Religion. Bei den Erzählungen des Alten Testaments neigte der Heilige Augustinus freilich bisweilen doch zur allegorischen Interpretation. Im Mittelalter beschäftigte man sich an und für sich nicht mit den Mythen als Erzählungen; dennoch blühte das mythische Bewußtsein, das in einer auf mythischen Einrichtungen fußenden Gesellschaftsordnung (Lebenswesen), in der vollständigen Abhängigkeit des mittelalterlichen Menschen von Gott, in der vorbehaltlosen Hingabe an ein nicht selbst bestimmtes Schicksal, in dem unperspektivischen Erleben eines unkritisch akzeptierten Geschehnisablaufes zum Ausdruck

17) - BIDNEY, l.c., p.1 - siehe dazu in unserem Jahrhundert Carl EINSTEINS "Fabrikation der Fiktionen"(l.c.), von der noch die Rede sein wird.

18) - CASSIRER, Symbolische Formen, l.c., p. 5.

kommt.¹⁹⁾

Zu Beginn der Neuzeit, mit dem Erwachen des Rationalismus, beginnt wieder die Distanz zum Mythos. Für diese Zeit gilt, ebenso wie für die Antike, Cassirers Satz:

"Die Philosophie sieht sich überall, wo sie sich als theoretische Weltbetrachtung und Welterklärung zu konstituieren sucht, nicht sowohl der unmittelbaren Erscheinungswirklichkeit selbst als vielmehr der mythischen Auffassung und Umprägung dieser Welt gegenübergestellt."²⁰⁾

Als einer der ersten beschäftigte sich Francis Bacon wieder mit der - antiken - Mythologie. In seinem Buch "The Wisdom of the Ancients" spricht er sich für eine rein allegorische Mythenerklärung aus. Die nun einsetzende Aufklärung huldigt weitestgehend dem Euhemerismus, indem sie die Mythen als Geschichten abtut, die die Autorität von Priestern und Schamanen festigen sollten und die Unwissenheit des Volkes ausnützten.²¹⁾ Als einzige Stimme erhob sich dagegen die Giambattista Vicos, dessen "Scienza nuova" vielleicht den vollständigsten Versuch seiner Zeit zur Erfassung des Phänomenes Mythos darstellt. Vico, der Mythenschöpfung mit Poesie gleichsetzt, lehnt sowohl die allegorische als auch die historisch-euhemeristische Deutungsweise ab, wenn er schreibt:

"I primi uomini delle nazioni gentili, come fanciulli del nascente gener umano, (....) dalla lor idea criavan essi le cose, ma con

19) - siehe zu diesem mittelalterlichen Bewußtsein und seinem Wandel an der Schwelle zur Neuzeit GEBSER, l.c., sowie José ORTEGA Y GASSET, En torno a Galileo. Esquema de las crisis. Madrid, 1959. Zudem findet sich bei ELIADE, Aspects du mythe, l.c., eine umfassende Darstellung des Mythenkataloges, der im Mittelalter entwickelt wurde: Das reicht von den Gralssagen über die "Mythologies de la Femme et de l'Amour" bis zu den (Kinder-)Kreuzzügen, den verschiedenen Flagellanten- und Millenniumsbewegungen und schließlich den messianischen Sagen, die sich um verstorbene Herrschergestalten ranken (Friedrich II., später übertragen auf Barbarossa, D. Sebastião, Demetrius, etc.)

20) - CASSIRER, Symbolische Formen, l.c., p. 3.

21) - siehe vor allem dazu VOLTAIRES Äußerungen im "Dictionnaire philosophique" und im "Essai sur les mœurs".

infinita differenza però dal creare che fa Iddio: perocché Iddio, nel suo purissimo intendimento, conosce e , conoscendo, crea le cose; essi, per la loro robusta ignoranza, il facevano, in corpo di una corpulentissima fantasia, e perchè era corpulentissima, il facevano con una meravigliosa sublimità, tal e tanta che perturbava all'eccesso essi medesimi che fingendo le si creavano. (...) E di questa natura di cose umane restò eterna proprietà, spiegata con nobil espressione da Tacito: che vanamente gli uomini "*fingunt simul creduntque*".²²⁾

Daraus wird klar: Die Mythen sind für Vico nicht als Allegorien geschaffen, denn sonst hätten ihre Schöpfer ja selbst nicht an den Wortlaut des Mythos, sondern bestenfalls an die dahinterstehende philosophische Wahrheit glauben dürfen. Ganz in diesem Sinne äußert sich auch Benedetto Croce in seinem Kommentarband "La filosofia di Giambattista Vico":

"Il mito, insomma, non è favola, non è storia, quale possono formarsela gli spiriti primitivi, e da questi severamente tenuta come racconto di cose reali. I filosofi che sorsero posteriormente, servendosi dei miti per esporre in modo allegorico le loro dottrine, ovvero illudendosi di ritrovarvele per quel senso di riverenza che si porta all'antichità tanto più venerabile quanto più è oscura, ovvero stimando comodo di giovare di tale espediente per i loro fini politici (...) resero i miti favole, quali in origine non erano e intrinsecamente non sono."²³⁾

Sie sind aber auch nicht aus der Geschichte entstanden, sondern, wie Vico ausdrücklich betont, durch den Menschen mit Hilfe der Phantasie geschaffen; und endlich wurden sie nicht mit einer vorgegebenen Zweckbestimmung ersonnen, sondern unmittelbar für wahr gehalten, als Wahrheit "erkannt". Freilich entspricht ebendiese Wahrheit Vico zufolge einer niedrigeren, für seine Zeitgenossen kaum mehr vorstellbaren Bewußtseinsstufe, die allerdings zugleich in gewisser Hinsicht reicher als der gegenwärtige Bewußtseinsstand der Menschheit ist:

"Ma, siccome ora (...) ci è naturalmente negato di poter entrare nelle vaste immaginative di questi primi uomini,

22) - Giambattista VICO, Scienza nuova, II, IV, in: OPERE II, ed. Roberto Parenti, Napoli 1972, p.122. Das Tacitus-Zitat stammt aus Annales V, 10.

23) - Benedetto CROCE, La filosofia di Giambattista Vico, Bari (Laterza), 1973, p. 65. (Die Hervorhebung entstammt dem Original.)

le menti de' quali di nulla erano astratte, di nulla erano assottigliate, di nulla spiritualezzate, tutte seppellite ne' corpi: onde dicemmo sopra ch'or appena intender si può, come pensassero i primi uomini che fondarono l'umana gentilesca."²⁴⁾

Vicos Feststellung, der Akt mythischen Bewußtseins sei für die Gegenwart (seine Gegenwart, d.h. die Zeit der Aufklärung) nicht nachvollziehbar, trifft sicherlich auch für unsere Zeit zu, insofern auch für uns der alte Mythos im Sinne der Götter- oder Heldensage griechischen, germanischen, semitischen oder welchen Ursprunges auch immer, nicht lebendig ist, nicht lebendig sein kann; der Struktur mythischen Bewußtseins als solcher freilich sind wir um ein gehöriges Stück näher gekommen.

Während also die Aufklärung den Mythos verdammt, akzeptierte ihn die Klassik als Allegorie; was freilich akzeptiert wird, sind nur die alten, toten Mythen, die man zu "favole" macht, wie Croce schrieb, zu Lehrerzählungen; das dahinterstehende mythische Bewußtsein bleibt ausgeschlossen. Die Romantik endlich bringt eine Neubewertung des Mythischen. Deutlich wird diese gewandelte Haltung in Friedrich Schlegels "Gespräch über die Poesie", wo der Gesprächspartner Ludoviko in einer Rede über die Mythologie seinen Freunden, die sich dichterisch versucht haben , unter anderem folgendes vorträgt:

"Ihr müßt es oft im Dichten gefühlt haben, daß es Euch an einem festen Halt für Euer Wirken gebrach, an einem mütterlichen Boden, einem Himmel, einer lebendigen Luft.

Aus dem Inneren herausarbeiten das alles muß der moderne Dichter, und viele haben es herrlich getan, aber bis jetzt nur jeder allein, jedes Werk wie eine neue Schöpfung von vorn an aus dem Nichts.

²⁴⁾ - VICO, l.c., p. 123.

Ich gehe gleich zum Ziel. Es fehlt, behaupte ich, unserer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der alten nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie. Aber ich setze hinzu, wir sind nahe daran, eine zu erhalten, oder vielmehr, es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen."²⁵⁾

Schlegel fordert also, in der richtigen Erkenntnis, daß die alte Mythologie tot ist, eine neue, für seine Zeit gültige; allerdings dürfen wir wohl die Frage stellen, ob er damit eine Rückkehr zum Denken in mythischen Strukturen oder bloß das Ersinnen neuer "favole" im Sinne Vicos und Croces meint.

Inwieweit die Romantik nun tatsächlich neue Mythen entwickelt hat,²⁶⁾ wollen wir zu einem späteren Zeitpunkt (1.3.) näher untersuchen; sicherlich sind die Ansätze hiezu bei Novalis am stärksten.

Einen wesentlichen Anstoß erhielt die Beschäftigung mit dem Mythos in dieser Zeit schließlich noch durch die Arbeiten Schellings, der den Mythos als eine völlig eigenständige Sphäre anerkennt, als:

"...selbstständige, in sich geschlossene "Welt", die nicht an fremden, von außen herangebrachten Wert- und Wirklichkeitsmaßstäben gemessen werden darf."²⁸⁾

25) - Friedrich SCHLEGEL, Kritische Ausgabe in 35 Bänden. Unter der Mitwirkung von J.J.Anstatt u.a. herausgegeben von Ernst BEHLER. Paderborn-München-Wien 1958ss. - Bd. II: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801), herausgegeben und eingeleitet von Hans EICHNER, 1967, p. 312.

26) - vgl. dazu J.C.BRANDT CORSTIUS: De mythe in de tijd van de romantiek, in: VAN GRONINGEN u.a., De mythe in de literatuur, Den Haag 1964, p. 59.

27) - vor allem im "Heinrich von Ofterdingen" und in den "Lehrlingen von Sais".

28) - CASSIRER, Symbolische Formen, l.c., pp. 6s.

Dabei ist der mythologische Prozeß für ihn grundsätzlich ein Vorgang, in dem Gott oder das Absolute sich offenbart, ein Prozeß der Theogonie. Für Schelling "war der Mythos zu einer zweiten Natur geworden, weil sich ihm zuvor die Natur selbst in eine Art Mythos verwandelt hatte"²⁹⁾, schreibt der Neokantianer Ernst Cassirer, der in unserem Jahrhundert eine der dominierenden Figuren in der Mythos-Forschung darstellt. Er, der den Mythos ein "frühes und allgemeinstes Erzeugnis ästhetischer Phantasie" nennt, stellt ihn in seiner "Philosophie der symbolischen Formen" als autonome symbolische Form neben Sprache, Kunst und Wissenschaft. Er bezeichnet ihn als:

"....eigene Weise der Notwendigkeit, und damit, gemäß dem Gegenstandsbegriff der idealistischen Philosophie, eine eigene Weise der Realität."³⁰⁾

Von einem anderen bedeutenden Mythenforscher unserer Zeit, Bronislaw Malinowski, übernimmt Cassirer den Gedanken, der Mythos habe die soziale Aufgabe, das Einheitsgefühl einer bestimmten sozialen Gruppe (Clan, Stamm, Gesellschaft, Klasse, etc.) zu stärken. In diesem Sinne ist wohl seine Erklärung der "symbolischen Form" Mythos zu verstehen:

"Der Mensch hat eine neue Form des Ausdrucks entwickelt: den symbolischen Ausdruck. Dies ist die gemeinsame Natur all seiner kulturellen Tätigkeiten. (...) Diese Betätigungen sind unterschiedlich, aber sie erfüllen alle ein und dieselbe Aufgabe: die Aufgabe der Objektivierung. Mythos ist eine Objektivierung der sozialen Erfahrung des Menschen."³¹⁾

Auch Mircea Eliade sieht, wenigstens in der Auffassung archaischer Gesellschaften, in dem Mythos den "Ausdruck absoluter Wahrheit", "weil er eine heilige Geschichte erzählt."³²⁾ An anderer Stelle berichtet er sogar vom Niederschlag dieser Auffassung bei der Benennung überlieferter Erzählungen:

29) - CASSIRER, Symbolische Formen, l.c., p. 14.

30) - CASSIRER, l.c., p. 7.

31) - CASSIRER, Vom Mythos des Staates, l.c., pp. 63 bzw. 66.

32) - Mircea ELIADE, Mythen, Träume und Mysterien, übers. Benedikt/Vereno, Salzburg 1961, pp. 19s.

"Dans les sociétés où le mythe est encore vivant, les indigènes distinguent soigneusement les mythes - "histoires vraies" - des fables ou contes qu'ils appellent "histoires fausses".³³⁾

Auch der bedeutende Mythenforscher Karl Kérenyi, Briefpartner Thomas Manns in einem Gedankenaustausch über den Mythos in der Moderne, billigt dem Mythischen eine Realität für sich zu:

"Zum Wesen des Mythischen gelangen wir, wenn wir wissen, daß der Mythos eben die ihm eigene, abgeschlossene Bearbeitung der Wirklichkeit ist."³⁴⁾

Gegen all diese Stimmen, die dem Mythos durchaus eine eigene Form der Wahrheit und Existenzberechtigung auch in unserer Zeit zuerkennen - Eliade meint etwa: "Auf der Ebene individueller Erfahrung ist der Mythos nie völlig verschwunden."³⁵⁾ tritt nun eine ganze Reihe von Autoren an, die in Fortsetzung teils aufklärerischen, teils euhemeristischen Mythenstürzens die Mythen als schädliche Fiktion abtun, die lediglich Autorität und Stellung einer gesellschaftlichen Gruppe sichern soll. Besonders klar kommt diese Ansicht in Carl Einsteins, von Sibylle Penkert neu herausgegebenen Buch "Die Fabrikation der Fiktionen. Eine Verteidigung des Wirklichen" zum Ausdruck. Für Einstein ist es die mythenschöpferische Klasse der Intellektuellen, die unaufhörlich Fiktionen aufrichtet, um die Macht einer Minderheit zu stützen:

"Die Intellektuellen hatten für die Minderheit eine aristokratische oder utopische Realität gebildet..."

"Die idealistischen Philosophen lieferten die Fiktionen, welche die Macht der Minorität stützten."³⁶⁾

33) - ELIADE, Aspects, l.c., p. 30. - Die gleiche Angabe findet sich bei: Raffaele PETTAZZONI, Die Wahrheit des Mythos, in: ed. Karl KERENYI, Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch, Darmstadt 1967, pp. 253-261. Dort sind die Pawnee-Indianer als Quelle angeführt.

34) - Karl KERENYI, Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos, München/Zürich 1965, p. 133.

35) - ELIADE, Mythen, Träume und Mysterien, l.c., p. 25.

36) - Carl EINSTEIN, Die Fabrikation der Fiktionen. Eine Verteidigung des Wirklichen", ed. Sibylle PENKERT, Reinbek b. Hamburg (Rowohlt), 1973, p. 199.

Auch der Ursprung der Mythen ist bei Einstein ein anderer. Sie sind ihm nicht mehr Versuch der Erklärung von Ereignissen, die für die jeweilige Bewußtseinsstufe mit anderen Mitteln nicht faßbar wären, sondern:

"Die Mythe ist Ausdruck eines Konfliktes zwischen Mensch und Sein "

"Zahllose Mythen entwuchsen der Unzufriedenheit des Menschen mit der Wirklichkeit...."³⁷⁾

Aber damit sind wir auch schon dem fundamentalen Widerspruch in Einsteins Überlegungen auf der Spur: Einerseits postuliert er, wie erwähnt, daß durch die Mythenbildung - wie schon Euhemerus meinte - die Autorität der herrschenden und/oder mythenbildenden Schichten gestärkt würde; dafür ist aber doch wohl eine gläubige Übernahme ebendieser Mythologie durch das Kollektiv, durch die Beherrschten, Voraussetzung. Gerade dies aber bestreitet Einstein, denn während für ihn früher "die Gesellschaft mythisch geartet und basiert" war, wird heute " die mythische Abtrennung von den einzelnen Individuen vollzogen."³⁸⁾

"Die Avantgarde arbeitete anarchisch abgetrennt. Sie war unfähig, eine zwingende Anschauung zu bilden, welche eine Kollektive beeinflussen konnte."³⁹⁾

Somit ist also die machtstützende Wirkung der Mythenschöpfung die Hebung des Selbstgefühls "regierender Parvenus":

"Die Intellektuellen lieferten die Materialien zur Herstellung einer außerordentlichen individuellen Fassade."⁴⁰⁾

Neben Einstein, den Helmut Heißenbüttel in seinem Vorwort zur "Fabrikation" auf die Entwicklungslinie der Aufklärung stellt ("Intellektuelle sind bei Einstein alle Vertreter des sogenannten Geistigen. Dieses Geistige sieht er als das entscheidende Hindernis auf dem Weg zur Vollendung der Aufklärung und, was für ihn dasselbe bedeutet, zur endlichen Einsetzung der kollektiven Verhaltensweise und der

³⁷⁾ - EINSTEIN, l.c., p. 175.

³⁸⁾ - l.c., p. 24.

³⁹⁾ - l.c., p. 38.

⁴⁰⁾ - l.c., p. 39.

kollektiven Herrschaft."⁴¹⁾), finden sich noch viele andere, die, teils von einer rein vernunftbetont-aufklärerischen, teils von einer marxistischen Position⁴²⁾ aus die Mythen als schädliche Fiktionen brandmarken; aber eben die Tatsache, daß sie die Notwendigkeit zu einer solchen Kritik an der Ausbreitung des Mythos fühlen, beweist doch schon, daß in unserer Zeit tatsächlich eine Neubewertung des Mythischen im Gange ist.

Und das können wir eigentlich als Ergebnis dieses kurzen Streifzuges durch die Geschichte des Mythos-Begriffes festhalten: Die Entwertung des - toten - Mythos als arbiträre, zur Festigung der Herrschaft gewisser Schichten in magischer Vorzeit erfundene Erzählung, wie sie vom Christentum gegenüber dem heidnischen Mythos verfochten wurde, ist vorbei. Eine Neubewertung des Mythischen als autonome Form der Wahrheitserfassung ist seit der Romantik im Gange; und sie beschränkt sich nicht auf das, was wir herkömmlicherweise unter Mythen verstehen, auf die überkommenen Göttersagen, Reste einer abgestorbenen Mythologie, sondern hat selbstständig Ansätze zu einer neuen, lebendigen Mythologie entwickelt.

Dennoch aber müssen wir uns die Frage vorlegen, ob durch diesen historischen Überblick wirklich auch der Begriff klarer geworden ist. Und das scheint mir nur in sehr geringem Maße der Fall zu sein. Wir haben zwar den Gegensatz Mythos-Logos erkannt, der sich durch die ganze Geschichte unseres Begriffes zieht; aber immer noch sind für uns unter "Mythos" so verschiedene Dinge zusammengefaßt wie Göttergeschichten, heroisiertes Geschichtsbild, mythische Naturauffassung, rituelle, Gemeinschaftsgefühl entwickelnde und fördernde Bräuche, ja sogar intellektuelle Sophismen, wie sie Einstein unter den Begriff

41) - Helmut HEISSENBÜTTEL, Zusätze zur "Fabrikation der Fiktionen", in: EINSTEIN, l.c. (pp. 7 - 10), p. 9.

42) - obwohl Eliade in einer seiner Studien (ELIADE, Aspects, l.c., pp. 219 ss.) den mythischen Aspekt gerade des Marxismus überzeugend nachgewiesen hat.

einordnet, und Klischees der Werbung, wie sie uns in Roland Barthes' "Mythologies" entgegentreten. Dieser Wust muß erst entwirrt werden. Einen sehr brauchbaren Ansatz hiefür finden wir in André Jolles' Artikel über die Mythe, enthalten in seinen "Einfachen Formen". Jolles stellt dort zwei Auffassungen des Mythos einander gegenüber: zuerst die aus dem Wörterbuch der Brüder Grimm, wo Mythe mit "Sage" und allgemeiner mit "unbeglaublicher Erzählung" gleichgesetzt wird; dann die aus Eislers Handwörterbuch der Philosophie, die den Mythos als eine "Lebens- und Naturauffassung" charakterisiert.⁴³⁾

Und hier sind wir vielleicht am entscheidenden Punkt angelangt: der Trennung in Mythe (Erzählung), Mythologie (überlieferter Sagenkomplex) und Mythos im Sinne von lebendig wirkendem mythischen Bewußtsein. Selbstverständlich gehören all diese Begriffe in der Wurzel zusammen und sind ja auf den vorhergehenden Seiten auch gehörig durcheinander geworfen worden; in Zukunft aber sollten wir uns vor unachtsamer Verquickung hüten. Viele falsche Auffassungen vom Mythos, etwa die Gleichsetzung des Mythos mit einer Allegorie, gehen nämlich darauf zurück, daß diese Unterscheidung nicht klar genug durchgeführt wurde; denn selbstverständlich kann uns, die wir nicht mehr in ihrer mythischen Welt leben, die tote, überlieferte Mythe nur als eine Allegorie, als ein "Für-Etwas-Stehendes" oder bestenfalls als Symbol erscheinen, jedoch ohne unmittelbare eigene Realität. Johannes Kleinstück kleidet diese Erkenntnis in die Feststellung:

"Der Mythos spricht eine symbolische Sprache, nicht für den archaischen Menschen, aber für uns."⁴⁴⁾

Mit dieser Formulierung schließt Kleinstück implizit sogar die Allegorie, also das bewußte Eins-fürs-andere-Setzen,

43. - André JOLLES, Einfache Formen. Tübingen ³1965. pp. 91s.

44. - Johannes KLEINSTÜCK, Mythos und Symbol in englischer Dichtung, Stuttgart (Kohlhammer) 1964, p. 14.

aus.⁴⁵⁾ Für den im mythischen Bewußtsein verhafteten Menschen aber ist der Mythos nicht einmal Symbol, das "die Bedeutung in sich trägt, nicht auf sie hinweist"⁴⁶⁾, ist "nicht symbolisch, sondern direkter Ausdruck des Gegenstandes"⁴⁷⁾, wie es Malinowski formuliert. Die mythische Bilderwelt erschließt also nur dem kritischen Bewußtsein ihren "Bild"-Charakter, für das mythische stimmen Bilder und Wirklichkeit unmittelbar überein.

Bevor wir uns nun aber ganz dem mythischen Bewußtsein widmen, noch ein paar Worte zur Mythe als Form und überlieferte Erzählung: Sie war vor allem ein Lieblingsgegenstand der strukturalistischen Forschung; ja, man könnte beinahe sagen, daß Claude Lévi-Strauss seine strukturalistischen Methoden gerade im Umgang mit dem Mythos entwickelt und verfeinert hat.⁴⁸⁾ Roland Barthes definiert den Mythos sogar als linguistisch-struktureles System ("Le mythe, c'est une parole ") und erläutert das wie folgt:

"Naturellement, ce n'est pas n'importe quelle parole: il faut au langage des conditions particulières pour devenir

45) - vgl. zur Problematik des Feldes Symbol - Allegorie die Abgrenzung, die Albert Mockel, ein führender Theoretiker des belgischen Symbolismus entwickelt hat:

"Je voudrais appeler allégorie l'œuvre de l'esprit humain, où l'analogie est artificielle et extrinsèque, et j'appellerais symbole celle où l'analogie apparaît naturelle et intrinsèque."

(Albert MOCKEL, Esthétique du symbolisme, Bruxelles 21962, p. 85.)

46) - KLEINSTÜCK, l.c., p. 14.

47) - MALINOWSKI, The Role of Myth in Life, in: Myth and Primitive Psychology, London 1926, p. 23. (Deutsche Übersetzung von J.Oehler in ed. KERENYI, Eröffnung des Zugangs zum Mythos, l.c., p. 182.)

48) - vgl. u.a.: Claude LEVI-STRAUSS, Mythologica (Bd. I, Das Rohe und das Gekochte, 1971; Bd. II, Vom Honig zur Asche, 1972; Bd. III, Der Ursprung der Tischsitten, 1973; Bd. IV, Der nackte Mensch, 1975), Frankfurt a.M. (Suhrkamp)

mythe: on va les voir à l'instant. Mais ce qu'il faut poser fortement dès le début, c'est que le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept ou une idée, c'est un mode de signification, c'est une forme."⁴⁹⁾

Dabei stellt sich ihm der "mythe" als eine Art "méta-langage" dar (er nennt ihn auch "système sémiologique second"), wobei gilt:

"La signification, c'est le mythe même, tout comme le signe saussurien est le mot."⁵⁰⁾

So gelangt Barthes schließlich zu einem System moderner "Mythen des Alltags", zu denen er etwa "l'ouvrier sympathique", "la grande famille des Hommes", aber auch "le visage de Garbo", "le cerveau de Einstein" zählt.⁵¹⁾ Auf diese Weise entwickelt er eine ganze Reihe solcher "Alltagsmythen", wie sie von Werbung, Ideologien und politischer Propaganda vermarktet werden; freilich sollte man hier mit der Etikettierung "Mythos" vielleicht doch ein bißchen vorsichtiger umgehen. "Le visage de Garbo" war vielleicht für Barthes und seine (oder die vorhergehende) Generation ein (Pseudo-)Mythos, ist heute aber nicht einmal mehr Symbol oder Allegorie; das deutet darauf hin, daß der sogenannte "Garbo-Mythos" nichts anderes darstellt als eine vorübergehende Aktualisierung und Inkarnation tatsächlicher archetypischer Mythen wie der von Schönheit, Jugend, idealer Frau, femme fatale oder dergleichen. Dennoch zeigt auch dieses

49) - Roland BARTHES, *Mythologies*. Paris 1957, p. 215.

50) - l.c., pp. 221 bzw. 228.

51) - Nicht ganz verständlich erscheint allerdings angesichts dieser Auswahl von Beispielen, warum Barthes den politischen Mythos prinzipiell "à droite" ansiedelt: Gerade "La grande famille des hommes" ist doch ein Leib-Mythos kommunistischer und sonstiger "fortschrittlicher" Staatsmänner geworden. Und einen Satz wie: "*La bourgeoisie se masque comme bourgeoisie et par là-même produit le mythe; la révolution s'affiche comme révolution et par là-même abolit le mythe.*" (BARTHES, l.c., p. 255) kann man allenfalls unter Anwendung der Maxime "Der Zweck heiligt die Mittel" akzeptieren, wenn man Barthes' politische Zweckbestimmung teilt. Wissenschaftlich scheint er mir nicht diskutabel, denn die Revolution, deren Rolle als vielleicht bedeutendster und jedenfalls durchschlagskräftigster Mythos der Neuzeit bei Eliade und anderen Mythenforschern nachgewiesen wurde, als implizit mythenbeseitigend hinstellen zu wollen, ist absurd.

den Sommer.⁵⁴⁾ Welches sind aber nun die Einzelkategorien mythischen Denkens? Ernst Cassirer meint dazu:

"Nicht die Beschaffenheit, die Qualität dieser Kategorien sondern ihre Modalität ist es, worin der Mythos und die empirisch-wissenschaftliche Erkenntnis sich unterscheiden."⁵⁵⁾

Beide streben zur Einheit, der Mythos insbesondere "nach der Hierarchie der Kräfte und Göttergestalten".⁵⁶⁾ Dabei wird Einheit, was sich berührt (analog dem "iuxta hoc, ergo propter hoc"). Cassirer nennt dies "das Gesetz der Konkreszenz oder Koinzidenz der Relationsglieder im mythischen Denken"⁵⁷⁾ und leitet daraus etwa die mythisch fundierten Wissenschaften Alchimie und Astrologie ab.

Auf Grund dieser Berührungs-Einheit kann in der mythischen Welt jederzeit pars pro toto oder auch totum pro parte stehen; ja, das pro verliert dabei sogar seine Funktion: die Dinge stehen nicht mehr für einander, in der mythischen Anschauung ist völlige Identität gegeben.⁵⁸⁾

Ein weiteres Charakteristikum ist die Unabhängigkeit der mythisch angeschauten Objekte von allgemeinen Schemata und Regeln, wie sie die Logik hervorbringt:

"Statt in das Schema einer Regel, eines notwendigen Gesetzes eingebaut zu sein, erscheint jedes Objekt, soferne es das mythische Bewußtsein ergreift und erfüllt, wie etwas nur sich selbst Angehöriges, wie etwas Unvergleichliches und Eigenes."⁵⁹⁾

54) - CASSIRER, Symbolische Formen, l.c., p. 60.

55) - l.c., p. 78.

56) - l.c., p. 80.

57) - l.c., p. 83.

58) - Auf den Menschen als Teil des Kosmos bezogen, ergibt dieses Prinzip die völlige Einheit, ja Identität des Individuums mit dem Universum, ein Lebensgefühl, wie wir es bei Pirandello häufig finden; von der bisherigen Kritik als "unio mystica" bezeichnet, scheint es mir eher seine Verbundenheit mit dem mythischen Bewußtsein zu demonstrieren.

59) - CASSIRER, Symbolische Formen, l.c., p. 96.

Cassirer nennt diese Eigenschaft auch den "Zug zur Absonderung" oder den "Charakter des 'Ungemeinen'". Ein solcher Zug zur Absonderung verkörpert sich vielleicht am deutlichsten in der Vorstellung vom sogenannten "Mana", das eine Art religiöse Urkategorie, das Herausgehobene an sich ("sacer") bezeichnet. Wie aber auch in dem lateinischen Wort "sacer", wird hier noch nicht zwischen eigentlich Heiligem und Verfluchtem unterschieden - beides ist herausgehoben, ist "tabu". Lévi-Strauss etwa charakterisiert Mana als "signifiant flottant qui est la servitude de toute pensée finie".⁶⁰⁾

Im mythischen Bewußtsein wird der echte Mythos gegenwärtig, er wird in jedem Augenblick gelebt. Sehen wir uns zur Verdeutlichung dieser Behauptung das Fünf-Punkte-Schema an, mit dem Eliade den Mythos charakterisiert:

- 1) histoire des actes des Etres Surnaturels
- 2) considérée absolument vraie (....) et sacrée
- 3) se rapporte toujours à une "création"
- 4) en le connaissant on connaît l'origine des choses et, par suite, on arrive à les maîtriser
- 5) on "vit" le mythe dans le sens qu'on est saisi par la puissance sacrée, exaltante des événements qu'on remémore et qu'on réactualise."⁶¹⁾

Der erste Punkt beschränkt den Kreis der handelnden Personen in den Mythen. Tatsächlich hat sich dieser in der Folge immer mehr, auf zunächst vergöttlichte, dann nur mehr vergötterte Heroen ausgeweitet; zu letzteren könnte man durchaus auch Gestalten der neueren Geschichte wie Napoleon, Lenin, Mao und, als Antimythos, auch Hitler zählen. Die Aussage des zweiten Punktes ("....ist absolut wahr und heilig") hat Eliade in einem anderen Werk durch die Folgerung ergänzt:

⁶⁰⁾ - Claude LEVI-STRAUSS, Préface à: MAUSS, Sociologie et Anthropologie, Paris 1950, p. L.

⁶¹⁾ - ELIADE, Aspects, l.c., pp. 30/31.

"Da er wirklich und heilig ist, wird der Mythos vorbildlich und folglich wiederholbar."⁶²⁾

Und mit dieser Feststellung, die zugleich das ein wenig dunkle "réactualiser" des fünften Punktes erläutern mag, sind wir zugleich zu einem Kernpunkt mythischen Bewußtseins sowie des mythischen Zeitbegriffes vorgedrungen. José Ortega y Gasset hat dieses Vorbild-Nachvollziehen des mythischen Menschen mit dem einprägsamen Bild des Toreros beim rituellen Todesstoß im Stierkampf illustriert, der, wie der archaische Mensch, ehe er handelt, einen Schritt zurücktritt, in der Vergangenheit nach Vorbildern sucht.⁶³⁾

Somit sind wir also beim mythischen Zeitbegriff angelangt. Schelling hat ihn im vorigen Jahrhundert wie folgt definiert:

"...eine ihrer Natur nach unteilbare, absolut identische Zeit, die daher, welche Dauer man ihr zuschreibe, doch nur als Moment zu betrachten ist."⁶⁴⁾

Auch Georges Gusdorfs "Grand Temps Mythique" ist unbestimmbar und allumfassend; auch für ihn ist der rituelle Nachvollzug eine "actualisation de l'Urzeit".⁶⁵⁾ Vergangenheit und Zukunft schließen sich mit der Gegenwart zu einer Art universeller Gleichzeitigkeit zusammen, in der jede Handlung zugleich Wiederholung ist. Eliade berichtet von dieser Lebenseinstellung in seinem Buch "Der Mythos der ewigen Wiederkehr":

"Alles, was der Mensch tut, ist schon getan worden."

Die Wirklichkeit ist daher "die Funktion der Nachahmung eines himmlischen Urbildes".⁶⁶⁾ Freilich wiederholen menschliche Handlungen die göttlichen nicht nur, sie fallen geradezu mit ihnen zusammen, im "gleichen mythischen Augenblick des Anfangs".⁶⁷⁾

62) - ELIADE, Mythen, Träume und Mysterien, l.c., p. 20.

63) - so berichtet KERENYI, Was ist Mythologie?, in: Europäische Revue, 15.6.1939, (pp. 3 - 18), p. 9.

64) - SCHELLING, Einleitung in die Philosophie der Mythologie, 2. Abteilung, I, p. 182.

65) - GUSDORF, l.c., p. 77.

66) - ELIADE, Mythos der ewigen Wiederkehr, l.c., pp. 14s.

67) - l.c., p. 57.

Dieses vergegenwärtigende Nachvollziehen der Götterhandlungen erfolgt im Ritus; so wird zum Beispiel die Kosmogonie in gewissen Konstruktionsriten wiederholt, von denen sich die Grundsteinlegung noch bis in unsere Tage erhalten hat. Eliade gelangt somit zu dem Prinzip:

"Die archaische Welt kennt 'profane' Handlungen überhaupt nicht."⁶⁸⁾

Fassen wir also kurz zusammen: Jede Handlung ist vorgegeben; jede Handlung ist zugleich sakraler Nachvollzug im Ritus. Das heißt weiters: Der Mythos wird im Ritus gelebt. Daraus ergibt sich natürlich auch ein ganz eigenes Verhältnis des mythischen Menschen zu seiner Umwelt. Das äußert sich zunächst einmal im mythischen Raumbegriff. Cassirer stellt drei Raumfassungen einander gegenüber: 1. den Raum der reinen Erkenntnis, der sinnlich wahrnehmbar ist; 2. den Raum der geometrischen Anschauung (stetig, unendlich, gleichförmig), und schließlich 3. den Raum des mythischen Bewußtseins, einen Strukturraum, in dem der Mensch selbst gegen den unter (1.) genannten Raum Schranken aufrichtet, Bezirke des Seins (gewöhnliche und heilige) unterscheidet, die freilich untereinander doch durch die ursprüngliche Identität verbunden sind.⁶⁹⁾ Noch viel stärker kommt dieses Verhältnis zur Umwelt im Selbstgefühl des mythischen Menschen zum Ausdruck, das Eliade so treffend als Paradoxon beschreibt:

"Paradox: Der Mensch hält sich in dem Maße für wirklich, als er aufhört, er selbst zu sein (in den Augen eines modernen Beobachters) und sich damit zufrieden gibt, Handlungen eines anderen zu wiederholen und nachzuahmen."⁷⁰⁾

Aber wie gesagt - die Tätigkeiten des mythisch agierenden Menschen sind nicht nur Wiederholung, sie fallen auch mit der ursprünglichen Handlung zusammen, in diesem mythisch-zeitlichen "Augenblick des Ursprungs", in dem der Mensch "wahrhaft er selbst"

68) - ELIADE, Mythos der ewigen Wiederkehr, l.c., p. 46.

69) - CASSIRER, Symbolische Formen, l.c., pp. 109ss., meint in der Folge, die Entfaltung mythischen Raumgefühls ginge grundsätzlich von der dualistischen Scheidung in Tag und Nacht, Licht und Dunkel, Heilig und Unheilig aus.

70) - ELIADE, Mythos der ewigen Wiederkehr, l.c., p. 56.

"Da er wirklich und heilig ist, wird der Mythos vorbildlich und folglich wiederholbar."⁶²⁾

Und mit dieser Feststellung, die zugleich das ein wenig dunkle "réactualiser" des fünften Punktes erläutern mag, sind wir zugleich zu einem Kernpunkt mythischen Bewußtseins sowie des mythischen Zeitbegriffes vorgedrungen. José Ortega y Gasset hat dieses Vorbild-Nachvollziehen des mythischen Menschen mit dem einprägsamen Bild des Toreros beim rituellen Todesstoß im Stierkampf illustriert, der, wie der archaische Mensch, ehe er handelt, einen Schritt zurücktritt, in der Vergangenheit nach Vorbildern sucht.⁶³⁾

Somit sind wir also beim mythischen Zeitbegriff angelangt. Schelling hat ihn im vorigen Jahrhundert wie folgt definiert:

"...eine ihrer Natur nach unteilbare, absolut identische Zeit, die daher, welche Dauer man ihr zuschreibe, doch nur als Moment zu betrachten ist."⁶⁴⁾

Auch Georges Gusdorfs "Grand Temps Mythique" ist unbestimmbar und allumfassend; auch für ihn ist der rituelle Nachvollzug eine "actualisation de l'Urzeit".⁶⁵⁾ Vergangenheit und Zukunft schließen sich mit der Gegenwart zu einer Art universeller Gleichzeitigkeit zusammen, in der jede Handlung zugleich Wiederholung ist. Eliade berichtet von dieser Lebenseinstellung in seinem Buch "Der Mythos der ewigen Wiederkehr":

"Alles, was der Mensch tut, ist schon getan worden."

Die Wirklichkeit ist daher "die Funktion der Nachahmung eines himmlischen Urbildes".⁶⁶⁾ Freilich wiederholen menschliche Handlungen die göttlichen nicht nur, sie fallen geradezu mit ihnen zusammen, im "gleichen mythischen Augenblick des Anfangs".⁶⁷⁾

62) - ELIADE, Mythen, Träume und Mysterien, l.c., p. 20.

63) - so berichtet KERENYI, Was ist Mythologie?, in: Europäische Revue, 12.6.1939, (pp. 3 - 18), p. 9.

64) - SCHELLING, Einleitung in die Philosophie der Mythologie, 2. Abteilung, I, p. 182.

65) - GUSDORF, l.c., p. 77.

66) - ELIADE, Mythos der ewigen Wiederkehr, l.c., pp. 14s.

67) - l.c., p. 57.

Dieses vergegenwärtigende Nachvollziehen der Götterhandlungen erfolgt im Ritus; so wird zum Beispiel die Kosmogonie in gewissen Konstruktionsriten wiederholt, von denen sich die Grundsteinlegung noch bis in unsere Tage erhalten hat. Eliade gelangt somit zu dem Prinzip:

"Die archaische Welt kennt 'profane' Handlungen überhaupt nicht."⁶⁸⁾

Fassen wir also kurz zusammen: Jede Handlung ist vorgegeben; jede Handlung ist zugleich sakraler Nachvollzug im Ritus. Das heißt weiters: Der Mythos wird im Ritus gelebt. Daraus ergibt sich natürlich auch ein ganz eigenes Verhältnis des mythischen Menschen zu seiner Umwelt. Das äußert sich zunächst einmal im mythischen Raumbegriff. Cassirer stellt drei Raumfassungen einander gegenüber: 1. den Raum der reinen Erkenntnis, der sinnlich wahrnehmbar ist; 2. den Raum der geometrischen Anschauung (stetig, unendlich, gleichförmig), und schließlich 3. den Raum des mythischen Bewußtseins, einen Strukturraum, in dem der Mensch selbst gegen den unter (1.) genannten Raum Schranken aufrichtet, Bezirke des Seins (gewöhnliche und heilige) unterscheidet, die freilich untereinander doch durch die ursprüngliche Identität verbunden sind.⁶⁹⁾ Noch viel stärker kommt dieses Verhältnis zur Umwelt im Selbstgefühl des mythischen Menschen zum Ausdruck, das Eliade so treffend als Paradoxon beschreibt:

"Paradox: Der Mensch hält sich in dem Maße für wirklich, als er aufhört, er selbst zu sein (in den Augen eines modernen Beobachters) und sich damit zufrieden gibt, Handlungen eines anderen zu wiederholen und nachzuahmen."⁷⁰⁾

Aber wie gesagt - die Tätigkeiten des mythisch agierenden Menschen sind nicht nur Wiederholung, sie fallen auch mit der ursprünglichen Handlung zusammen, in diesem mythisch-zeitlichen "Augenblick des Ursprungs", in dem der Mensch "wahrhaft er selbst"

68) - ELIADE, Mythos der ewigen Wiederkehr, l.c., p. 46.

69) - CASSIRER, Symbolische Formen, l.c., pp. 109ss., meint in der Folge, die Entfaltung mythischen Raumgefühls ginge grundsätzlich von der dualistischen Scheidung in Tag und Nacht, Licht und Dunkel, Heilig und Unheilig aus.

70) - ELIADE, Mythos der ewigen Wiederkehr, l.c., p. 56.

ist. Denn, so meint Eliade, die "profane Zeit ist nur ein 'Werden'".⁷¹⁾

Selbstverständlich ist in einem solchen Weltbild kein Raum für die Ausbildung eines individuellen Ich-Bewußtseins; es gibt ja doch keine individuellen Handlungen, es gibt kein individuelles Schicksal, keine Geschichte, die ja perspektivische Betrachtung von einem zwangsläufig individualistischen Standpunkt aus voraussetzt. Diese (zeitliche) Perspektive fehlt völlig, denn "wie der Mystiker und im allgemeinen der religiöse Mensch, so lebt auch der Primitive /=*im mythischen Bewußtsein Verharrende*/ in einer dauernden Gegenwart".⁷²⁾ Im Gegenteil, der im Mythos lebende will sogar "die abgelaufene Zeit annullieren, die Geschichte vernichten durch die andauernde Rückkehr in *illud tempus*, durch die Wiederholung des kosmogonischen Aktes".⁷³⁾ Daher die Zeitaltertheorie, die Idee vom zyklischen Werden und Vergehen, in dem unaufhörlich eine Neuschöpfung erfolgt. Eliade erklärt dieses Verhalten wie folgt:

"Das Verlangen des Menschen der archaischen Gemeinschaften, die Geschichte abzuweisen und sich an eine unendliche Wiederholung der Archetypen zu halten" verrate "seinen Durst nach dem Wirklichen und zugleich seine Furcht, es könne sich verlieren, wenn er sich von der Bedeutungslosigkeit der profanen Welt überkommen ließe."⁷⁴⁾

Das bedeutet also: Der Raum- und Zeitbegriff des im Mythos lebenden Menschen entspricht nicht unserem logisch-rationalen. Der mythisch lebende Mensch empfindet sich immer als Teil eines Ganzen, seine Handlungen sind nicht bewußte Manifestationen eines ichsetzenden Individuums, sondern ritenerfüllender Nachvollzug eines im Anfang gesetzten göttlichen Verhaltensmusters.

71) - ELIADE, Mythos der ewigen Wiederkehr, l.c., p. 58.

72) - l.c., p. 127.

73) - l.c., p. 119.

74) - l.c., p. 135.

Man könnte beinahe sagen, dieser Mensch flieht aus seiner abgesonderten, verantwortlichen, aber auch Willensfreiheit bewahrenden Subjektstellung in die kosmische, Geborgenheit verheißende Einheit, in der nichts ohne (mythischen) Grund geschieht. Georges Gusdorf formt aus diesem Bestreben sogar seine Definition mythischen Lebensgefühles:

"L'être dans le monde est donc vécu réellement comme un *dans le monde*, sans domiciliation précise, sans inhérence obligatoire à un corps qui en fixerait une détermination absolue."⁷⁵⁾

Nachdem wir bislang versucht haben, die mythische Bilderwelt zu erfassen, mag es nun von Interesse sein, zu verfolgen, wie sich aus diesem mythischen Bewußtsein das logische herauslöst. Cassirer meint die Wurzel hiefür schon in einer Art innerer "Dialektik des mythischen Bewußtseins" zu finden:

"Dem stetigen Aufbau der mythischen Bilderwelt entspricht das stetige Hinausdrängen über sie: derart jedoch, daß beides, die Position wie die Negation, der Form des mythisch-religiösen Bewußtseins angehören und sich in ihr zu einem einzigen, unteilbaren Akt zusammenschließen."⁷⁶⁾

Im Fortgang zu einem rein religiösen Bewußtsein erfolgt aber dann seiner Meinung nach die Trennung in Bild- und Sachwelt, deren extremsten Ausdruck wir im völligen Verbot des Bilderdienstes bei Calvin finden. Solcherart stellt für ihn die Religion die Überwindung des Mythos dar, die mit der Entwicklung des Protestantismus vollendet wurde. Dieser Übergang von der magisch-mythischen zur religiösen Weltansicht ist für Cassirer durch die folgende Entwicklung bedingt:

"...daß der Geist sich zu der Welt der 'Bilder' und 'Zeichen' in ein neues freies Verhältnis setzt, daß er sie, indem er

⁷⁵⁾ - GUSDORF, l.c., p. 85 (Hervorhebung im Original). - Alle Pirandello-Kenner, denen sich bei der Lektüre des zitierten Satzes ebenso wie mir selbst der Gedanke an Pirandellos Fremdheit und Abneigung gegenüber seinem eigenen Körper förmlich aufdrängt, seien um ein wenig Geduld gebeten; ich werde noch mehrmals, vor allem in Teil IV, auf diesen Aspekt zu sprechen kommen.

⁷⁶⁾ - CASSIRER, Symbolische Formen, l.c., pp. 291s.

noch unmittelbar in ihnen lebt und sie gebraucht, doch zugleich in einer anderen Weise als zuvor durchschaut und sich damit über sie erhebt."⁷⁷⁾

Da uns das Spannungsfeld Mythos-Religion bei Pirandello immer wieder, vor allem natürlich im Rahmen der Besprechung seines "mito religioso" (des Stückes "Lazzaro") beschäftigen wird, seien hier nur noch ein paar Worte zu einer aktuellen Tendenz in diesem Bereich angeführt: der Möglichkeit einer mythenlosen, einer "entmythologisierten" Religion, wie sie die Entmythologisierungsbewegung um Rudolf Bultmann angestrebt hat. Bultmann meinte einfach, Religion habe dem Bewußtseinsstand der jeweiligen Epoche zu entsprechen. In unserer Zeit wäre das mythische Denken überwunden. Ergo müsse die Religion von allen mythischen Residuen gereinigt werden. Karl Jaspers stellte in einem im Rahmen eines Briefwechsels ausgefochtenen Streit mit Bultmann bereits diese Prämisse in Frage, indem er - wie Eliade - schrieb, das mythische Denken wäre "nicht vergangen, sondern uns jederzeit gegenwärtig".⁷⁸⁾ Später meint er sogar:

"Wir alle leben in Bildern, auch wenn wir in philosophischer Spekulation sie überschreiten."⁷⁹⁾

Der Begriff der Entmythologisierung sei daher "fast ein blasphemisches Wort", entrüstet sich Jaspers und fährt fort:

"Es ist nicht Aufklärung, sondern Aufklärlicht, die das Wort Mythos so entwerten kann!"⁸⁰⁾

Ohne nun gleichfalls in Entrüstung verfallen zu wollen, muß doch klargestellt werden, daß der mythische Urgrund der Religion wirklich nicht zu bestreiten ist - und wir werden dieser Auffassung auch im "Lazzaro" begegnen. Die ganze Konzeption eines

77) - CASSIRER, Symbolische Formen, l.c., p. 33. - Interessanterweise meint auch GEBSER, l.c., die Überwindung des mythischen Denkens geschehe durch die Religion.

78) - JASPERS in Karl JASPERS - Rudolf BULTMANN, Die Frage der Entmythologisierung, München 1954, p. 18.

79) - l.c., p. 21.

80) - l.c., p. 19.

allwissenden, allmächtigen Wesens, ohne dessen Willen "kein Blatt vom Baume fällt", ist reinster Ausdruck des eben geschilderten mythischen Kausalitätsbegriffes. Nichts geschieht ohne Grund, alles Leiden wird sinnvoll und somit leichter erträglich - eine der wesentlichsten Methoden der Religion als Trostspenderin. Selbstverständlich ist die Haltung des modernen Menschen gegenüber der Religion nicht mehr die eines willenlosen Werkzeugs in der Hand Gottes, wie sie für das Mittelalter bestimmend war, aber wer religiös denkt, wer glaubt, tut dies doch zu einem Gutteil auf mythischer Basis; sämtliche logisch-rationalen Gottesbeweise sind in der Philosophie immer wieder, zuletzt von Kant und Schopenhauer, widerlegt worden.

Nun aber zur Entwicklung des eigentlichen logischen Bewußtseins: Zu Beginn habe ich bereits Cassirers Ausspruch zitiert, die Welt des Logos habe sich durch die Kritik von der des Mythos geschieden. Auch Gusdorf sieht die (kritische) Reflexion als Totengräberin des Mythos:

"La réflexion consacre la fin de l'innocence mythique."⁸¹⁾

Gleichzeitig mit der Ich-Besinnung, die der Kritik zwangsläufig vorangeht, tritt natürlich auch eine Trennung von der ursprünglichen Einheit mit der Umwelt, mit dem Kosmos auf, einer Einheit, wie sie noch in einem Spruch Dschelalladin Rumis (eines Dichters des persischen Siebengestirns um Hafis) zum Ausdruck kommt:

"Ich bin nicht Ich, Du bist nicht Du, auch bist Du nicht Ich.
Ich bin zugleich Ich und Du. Du bist zugleich Du und Ich."⁸²⁾

Nun lokalisiert sich das Individuum selbst in einem Körper und in einer Gegenwart, es findet sich eine - zeitliche und räumliche Perspektive, aus der es den Rest der Welt als eine

81) - GUSDORF, l.c., p. 133.

82) - zitiert nach CASSIRER, Symbolische Formen, l.c., p. 285.

Summe von Objekten betrachtet:

"Le mythe, en effet, était participation, implication. La conscience réfléchie substituée à ce régime de confusion un régime nouveau de disjonction et d'opposition. L'homme se sépare de l'environnement, avec lequel, jusque-là, il faisait corps."⁸³⁾

Gusdorf führt zur Untermauerung dieser seiner These auch ein Gespräch eines französischen Missionars mit einem kaledonischen Eingeborenen, also einem noch im mythischen Bewußtsein lebenden Menschen, an: Der Missionar hätte den Eingeborenen gefragt, was die Europäer seinem Volk gebracht hätten, wobei er als Antwort in etwa "le sens et l'esprit" erwartet habe. Der Eingeborene hätte jedoch erwidert: "Ce que vous nous avez apporté, c'est le corps."⁸⁴⁾ Die oben gebrauchte Formulierung, das Individuum "lokalisiere sich selbst in einem Körper", scheint also durchaus für den Übergang vom mythischen zum logischen Bewußtsein zuzutreffen. Während der mythische Mensch danach trachtete, sich selbst im Ganzen, im Kosmos, zu verlieren, sucht der auf der Stufe logischen Bewußtseins stehende Mensch nach sich selbst, ja, er schafft sich selbst als abgesonderte Entität und versucht nun von diesem Ich als "centre autonome de l'expérience"⁸⁵⁾ aus die Welt zu ordnen. Ausdruck für dieses gewandelte Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt mag nun tatsächlich, wie Jean Gebser meint⁸⁶⁾, die Entwicklung der Perspektive gerade in der Übergangszeit der Renaissance sein, denn perspektivisch darstellen heißt ja nichts anderes als alles Gesehene auf das eine Sehzentrum des Betrachter-Subjektes zu beziehen. Dieser von der Welt abgespaltene und zum Bezugspunkt gewordene Betrachter hat zwar seine Freiheit gewonnen (er handelt nicht mehr nachvollziehend wie im Ritus, sondern

83) - GUSDORF, l.c., p. 135.

84) - l.c., p. 139.

85) - l.c., p. 138.

86) - GEBSER, l.c., unterscheidet mythisch-unperspektivisches, logisch-perspektivisches und integral-aperspektivisches Bewußtsein in der Menschheitsentwicklung (dazu noch zwei Vorstufen).

frei, aus eigener Entscheidungsvollmacht); er ist jedoch gleichzeitig in die Isolation getreten und hat die Geborgenheit der mythischen Welt verlassen. In seiner neuen, logischen Welt herrscht zwar auch noch das Kausalgesetz, aber jetzt gibt es den Zufall, gibt es für ihn unerklärliche Ereignisse: Er kann zwar vielleicht ihre unmittelbare Ursache mit logischen Mitteln erkennen, nicht aber den wahren Grund, den Sinn. Soferne dieser moderne, rational denkende Mensch nun nicht auf den Überrest mythischen Bewußtseins, der in der Religion enthalten ist, zurückgreifen will oder kann, muß er ganz allein mit einem manchmal blind erscheinenden, absurden Schicksal fertig werden. Aber in diesem Augenblick, da man Gottes Tod verkündet hat, da der Mensch nun tatsächlich ganz allein die Last dieser absurden Welt tragen müßte, da beginnt sich als letzte Stütze sein schlafendes mythisches Bewußtsein wieder zu regen.

1.3. DAS NEUE MYTHISCHE ZEITALTER.

Bereits in den 30er-Jahren unseres Jahrhunderts schrieb der spanische Philosoph und Kulturkritiker José Ortega y Gasset in seinem Werk "En torno a Galileo":

"Pero se dice, y tal vez con no escaso fundamento, que todos estos principios constitutivos de la Edad Moderna se hallan hoy en grave crisis. Existen, en efecto, no pocos motivos para presumir que el hombre europeo levanta sus tiendas de este suelo moderno donde ha acampado durante tres siglos y comienza un nuevo éxodo hacia otro ámbito histórico, hacia otro modo de existencia. Esto querría decir: la tierra de la Edad Moderna que comienza bajo los pies de Galileo termina bajo nuestros pies. Estos la han abandonado ya."⁸⁷⁾

In ähnlicher Weise postuliert auch Jean Gebser eine Zeitalterwende durch seine "Bewußtseins-Mutation" hin zum "integralen Bewußtsein":

"Dieses Mutationsgeschehen, sein In-Erscheinung-Treten ist nicht etwa als bloße Aufeinanderfolge oder als Fortschritt oder historisierend als Ablauf aufzufassen, sondern als über und durch die Zeiten und Kulturen ausgeteiltes Sichtbarwerden anlagemäßig vorgegebener Bewußtseinsmöglichkeiten, welche teils mindernd, teils bereichernd, die jeweilige Wirklichkeitserfassung des Menschen bestimmen." - - - "Der Sprung, der sich in uns vorbereitet - ihn müssen wir realisieren."⁸⁸⁾

Wie immer man zu Gebsters Vier(Fünf-)Bewußtseinsstrukturen-Theorie auch stehen mag⁸⁹⁾, eines ist klar: sollte es tatsächlich ein neues Zeitalter, ein neues Bewußtsein geben, so kann diese Veränderung nicht rein äußerlich, durch Verschiebung gesellschaftlicher Strukturen etwa oder durch die Entwicklung neuer Technologien, vor sich gehen, sondern muß im Menschen selbst, in seinem Verhältnis zum eigenen Ich und

87) - José ORTEGA Y GASSET, l.c., pp. 2s, Übersetzung des Zitats siehe Ende des Abschnitts I, S.52

88) - GEBSER, l.c., Vol.1, pp. 79 bzw. 80.

89) - GEBSER, l.c., entwickelt (siehe Anm. 86) in seinem Werk die Theorie einer Aufeinanderfolge von fünf einander durch Bewußtseinsmutationen abwechselnden Zeitaltern (archaisch-magisch-mythisch-rational-integral). Da er darin aber eine ansteigende Linie sieht, erliegt er, obwohl er solche Vorstellungen von sich schieben will, doch dem Mythos vom linearen Fortschritt der Menschheitsentwicklung.

zu der ihn umgebenden Welt einsetzen; analog etwa jenem Wandel von mythischem zu logisch-kritischem Bewußtsein, wie er sich teils in der Antike, teils auch erst im Wandel vom Mittelalter zur Renaissance vollzogen hat. Während Gebser nun von einem Sprung in ein neues, "diaphanes" (durchscheinendes), integrales, vierdimensional-aperspektivisches, die Welt wahrendes Bewußtsein spricht⁹⁰⁾ und hierfür auch Erscheinungen aus Kunst, Literatur und Philosophie als Beweise anführt, häufen sich meiner Ansicht nach in allen Bereichen des geistigen Lebens die Anzeichen für eine Neubewertung des Mythischen, von denen der Autor nur einige wenige für sein Konzept des "Aperspektivischen" auswählt. Georges Gusdorf wird dem Phänomen eher gerecht: Für ihn folgt auf die "conscience mythique" die "conscience logique" und schließlich die "conscience existentielle", wobei der Autor gleich das erste Kapitel des sich mit der "conscience existentielle" befassenden Abschnittes "Le retour de la conscience mythique refoulée" überschreibt:

"Il faut donc renoncer à toute ambigüité en reconnaissant dans la conscience mythique une structure inalinéable de l'être humain. Elle apporte avec soi le sens premier de l'existence et ses orientations originaires."⁹¹⁾

Aber diese unveräußerliche Struktur menschlichen Wesens gibt nicht erst in der Strömung des Existentialismus neue Lebenszeichen von sich: Die ersten Manifestationen eines neuen mythischen Bewußtseins finden sich, wie wir bereits gesehen haben, in der deutschen Romantik⁹²⁾, vor allen Dingen bei

90) - dieses integral-aperspektivische Bewußtsein Gebsters, das alle früheren in sich schließt, nähert sich gefährlich dem Mythos der idealen Endzeit: Eine Weiterentwicklung wäre hier nicht mehr denkbar.

91) - GUSDORF, l.c., p. 188.

92) - vgl. Erich RUPRECHT, Der Aufbruch der romantischen Bewegung, München 1948, pp. 473s.: "Das Mythosproblem ist das Grundproblem der Romantik im realen Sinne des begründenden Impulses." - "In der Mythos-Erfahrung ist also auch die Grenze des romantischen Erkennens gegeben. Die Unmittelbarkeit zum Mythos ist die romantische Unmittelbarkeit zur wirkenden Wirklichkeit Gottes. Es gibt für den Romantiker keine andere."

Novalis.⁹³⁾ Danach erfolgt wieder ein Übergang zu bestimmten Mythenkatalogen bzw. Mythologien. So formt sich in der Strömung des "L'Art pour l'Art" der Mythos des Schönen, dargestellt in Théophile Gautiers Vorwort zu seiner "Mademoiselle de Maupin":

"Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. - L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines."⁹⁴⁾

Eine ganz eigene, umfassende Mythologie entwickelt dann die Décadence - zu näherer Information sei auf die beiden umfassenden Studien von Mario Praz⁹⁵⁾ und Hans Hinterhäuser⁹⁶⁾ hingewiesen, in denen einzelne Elemente dieses Mythenkataloges untersucht werden. Tatsächlich finden wir solche auch bei Pirandello: etwa den Typus der femme fatale, der dämonischen, todbringenden Schönheit (am deutlichsten ausgeprägt in der Valeria Nestoroff der "Quaderni di Serafino Gubbio operatore") oder gar den Mythos vom Liebestod, der die Novelle "Il viaggio" prägt: Dort gibt sich die todkranke Adriana erst, nachdem sie erfahren hat, daß sie sterben muß, ihrem Schwager hin, den sie immer schon geliebt hat. Die Reise mit ihm über das Meer auf das italienische Festland ist für sie eine Reise ohne Wiederkehr, und sie ist sich dessen voll und ganz bewußt. Die beiden fahren von Ort zu Ort, immer weiter, wie in einem Rausch, sie können und dürfen nirgendwo verweilen.

93) - man vergleiche vor allem sein Fragment Nr. 31, das die Wahrheit der (mythischen) Poesie über die gewöhnliche Wahrheit stellt: "*Das Poetische ist das echt absolut Reelle (....) je poetischer, je wahrer.*" - Auch ein pirandellianisches Motiv! Zu den Verbindungen Pirandello-deutsche Romantik im allgemeinen vgl. Bonaventura TECCHI, Pirandello e i romantici tedeschi, Roma 1962 (leider ohne Hinweis auf Novalis).

94) - Théophile GAUTIER, Mademoiselle de Maupin, Texte de 1835, ed. Adolphe Boschot, Paris 1966.

95) - Mario PRAZ, Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik, übers. Lisa Rüdiger, München (dtv) 1970.

96) - Hans HINTERHÄUSER, Fin de siècle, Gestalten und Mythen, München 1977.

Eines Tages erreichen sie Venedig; und sofort weiß Adriana, daß sie hier sterben muß:

"Quando, dopo il viaggio notturno, le si aprì nel silenzio dell'alba la visione di sogno, superba e malinconica, della città emergente dalle acque, comprese che era giunta⁹⁷⁾ al suo destino; che lì il suo viaggio doveva aver fine."

So verbringt sie eine letzte Liebesnacht mit ihrem Gefährten und trinkt am Morgen darauf Gift. Mit dem Schauplatz dieses Liebestodes sind wir noch auf einen weiteren Mythos des Fin de siècle gestoßen: auf die Tote Stadt. Hans Hinterhäuser nennt in seinem Essay zu diesem Thema an realen Städten die drei Namen Venedig, Brügge und Toledo. Es erscheint nun für den mythologisch Interessierten nicht unwichtig, daß zwei dieser Städte, Venedig und Brügge, von Wasseradern durchzogen sind. Hugues, der Held von Georges Rodenbachs Roman "Bruges-la-Morte" beschreibt auch tatsächlich die "Tote Stadt" mit Bildern der Wassersymbolik:

"C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer..."⁹⁸⁾

Auch in dem Pirandello-Zitat ist ja die Nähe des Wassers in der todbringenden Stadt gleich in der ersten Formulierung ("città emergente dalle acque") zum Ausdruck gekommen. Die Nähe von Wasser und Tod (im übrigen finden bei Pirandello die meisten Selbstmorde durch Sich-Ertränken statt - sogar der des Phantoms Adriano Meis im "Fu Mattia Pascal") ist natürlich keine Erfindung unseres Autors oder des Fin de siècle, noch bleibt sie auf den Mythos der Toten Stadt beschränkt. Die Flüsse Styx und Lethe in der antiken Todesmythologie zeigen, daß diese Verwandtschaft vom mythisch denkenden Menschen aller Zeiten empfunden worden ist.

97) - "Il viaggio", NA II, p. 453.

98) - Georges RODENBACH, Bruges-la-Morte, Paris 1947, p. 20. - Zum besseren Verständnis des Zitates ist zu beachten, daß in Hugues' Einbildung eine Identifikation seiner toten, über alles geliebten Gattin mit der "Toten Stadt" Brügge vor sich gegangen ist.

Neben diesen fixen Mythologien gibt es aber auch Ansätze zu einem freien mythischen Bewußtsein: das beginnt mit Georg Büchner, setzt sich fort bei Rilke, Trakl, Hofmannsthal und Stefan George (Eine umfassende Untersuchung dieser Erscheinung könnte die Liste sicherlich noch beträchtlich erweitern.). Eines der vollkommensten Spiegelbilder mythischen Bewußtseins ist sicher in St.John-Perses "Anabase" zu sehen; dort verliert sich nämlich "der eigentliche Handlungskern in einer dunklen, dennoch nicht chaotischen oder ungeordneten Reihung von Bildchiffren einer imaginär ins Grenzenlose erweiterten Welt".⁹⁹⁾

In unserem Jahrhundert sind also die Ansätze zum mythischen Bewußtsein vielfältig; eine der Ursachen hiefür liegt sicher im Verlust der gemeinsamen Logik als Grundlage der rationalen Welt: Wo diese gemeinsame Logik fehlt, wird jede Kommunikation unmöglich; jedes Gespräch entartet zum Geschwätz, wie uns das Ionescos "Cantatrice chauve" so eindrucksvoll vor Augen führt. Michael Hochgesang sieht in der Darstellung der menschlichen Rede als Geschwätz überhaupt ein Charakteristikum der modernen Literatur:

"Von Hemingway bis Beckett und Ionesco wird Geschwätz als Grundcharakteristik der menschlichen Daseinsbeziehung gezeigt, nicht, weil diese neue Literatur realistischer wäre als alle früheren, sondern weil die Dichter in einem mythischen Zeitalter mit einer ganz neuen Empfindlichkeit für die Nichtigkeit und Vergeblichkeit menschlichen Geschwätzes ausgestattet sind. Diese modernen, einsamen Menschen sind aber immer auch auf der Suche nach "Epiphanien", also nach Erscheinungen, die Wesentliches aussagen können, weil über das bloß Tatsächliche hinaus Urbildliches, immer Wahres in ihnen sichtbar wird."¹⁰⁰⁾

Der Autor hätte getrost den Namen Pirandello hinzufügen können: Gerade bei ihm tritt die Hohlheit von Geschwätz und gesell-

⁹⁹⁾ - Artikel "Anabase" in Kindlers Literatur Lexikon, München (dtv) 1974, Bd.III, p. 1006 (gezeichnet mit H.H.H.)

¹⁰⁰⁾ - HOCHGESANG, l.c., p. 46.

schaftlichen Konventionen ebenso klar zu Tage wie auch die plötzliche "Erhellung der Welt" in Epiphanien.

Im philosophisch-literarischen Bereich schließlich drückt sich die Hinwendung zum mythischen Bewußtsein, wie bereits angedeutet, vor allem in der Strömung des Existentialismus aus: Betrachten wir noch einmal die Drei-Bewußtseins-Theorie Gusdorfs, deren dritte Stufe "conscience existentielle" heißt: Gusdorf stellt zunächst fest, daß das Verhältnis von vrai und réel sich umgekehrt hat - nachdem die beiden unter der Herrschaft der "conscience logique" auseinandergefallen waren, hatte zunächst das Konzept des "vrai" die Vorherrschaft inne; diese Vorherrschaft wird nun gebrochen, der Kontakt mit dem "réel" wird aufgenommen.¹⁰¹⁾ Das existentielle Bewußtsein tut darüber hinaus einen großen Schritt weg vom Intellektualismus, der zu wenig praxisnahe erscheint. Merleau-Ponty etwa tritt für den Primat der "conscience perspective" vor der "conscience intellectuelle" ein. Für dieses neue Bewußtsein gilt nach Gusdorf auch nicht mehr der ideale, unterschiedslose Raum des Rationalismus, der "espace vital" ist eben mythisch-emotional gegliedert. In gleicher Weise unterscheidet sich für ihn (was allerdings auch schon Bergson behauptet hatte) "temps vécu" als unmathematische Größe grundlegend vom "temps de réflexion".¹⁰²⁾ In der Stellung des Menschen liegt allerdings eine fundamentale Differenz zwischen Existentialismus und mythischem Bewußtsein: Während der mythische Mensch, eingebunden in seine Umwelt, immer nur nachvollzieht, liegt die Tragik des existentiell denkenden Menschen eben darin, daß er zu völliger Freiheit verdammt ist. Da diese Freiheit aber der schon unter 1.2. angesprochenen Un-Geborgenheit entspricht, da sie zugleich

101) - zu dem Konflikt vero-reale vgl. vor allem das Pirandello-Interview vom 7.10.1934 in "L'illustrazione italiana" (M. MISSIROLI, Colloquio con L.P.), wo P. selbst sagt: "*..non è mai possibile far coincidere (...) la realtà con la verità...*"

102) - GUSDORF, l.c., pp. 212ss.

ein Ausgeliefertsein an das absurd-unbegründete, blinde Schicksal bedeutet, kann sie nur ins Nichts münden, und so muß der Mensch, will er nicht in seinen eigenen Fußstapfen zurückwandern, versuchen, zu einer Art von gewandeltem mythischen Bewußtsein zu gelangen, ausgehend von jener im Raumzeitlichen wurzelnden Charakteristik, wie sie Gusdorf andeutet:

"L'homme du mythe a des prolongements dans son horizon. Il existe hors de soi, en participation avec le monde, avec les autres."¹⁰³⁾

Daher kann Hochgesang schließlich bezüglich des Existentialismus feststellen:

"In der Philosophie bringt (...) der Existentialismus die Wendung vom logischen zum mythischen Denken. (...) In der neuen Unmittelbarkeit des denkenden Menschen zu seiner raumzeitlichen, körperlichen Existenz und zu den realen Objekten, in dem Wiederaufdecken seines vorlogischen Einbegriffenseins in Welt und Mitwelt, die nicht erst durch nachträgliches Verknüpfen von Subjekt und Objekt auf logischem (urteilendem) Wege zustande kommt, auch in der Erfahrung von sinnlich-geistigen Grundbefindlichkeiten wie Angst, Sorge in ihrer elementaren Bedeutung, liegt die entscheidende Leistung des Existentialismus."¹⁰⁴⁾

Der wesentlichste Schlag gegen das Monopol der Ratio wird aber schließlich in ihrer eigenen Domäne geführt: in der exakten Naturwissenschaft. Wie weit hier ein Einbruch in das Zentrum logischer Denkweise gelungen ist, zeigt Hochgesang in seinem Buch "Mythos und Logik im 20. Jahrhundert". Auffallend ist dabei vor allem die Diskrepanz zwischen dem naturwissenschaftlichen Verständnis des Durchschnittsmenschen, der sich für berechtigt hält, im Namen der Wissenschaft über alles Mythische abschätzig zu lächeln, und der Annäherung der Wissenschaftler selbst an den Mythos. Denn, so meint Hochgesang, während es im Zeichen der Herrschaft logischen Bewußtseins

¹⁰³⁾ - GUSDORF, l.c., p. 240.

¹⁰⁴⁾ - HOCHGESANG, l.c., p. 83.

"außerhalb der Gruppe der kindlich Gläubigem nur dem Dichter und Träumer erlaubt blieb, das Überirdische, Ewige, Göttliche oder Teuflische gestalthaft zu denken, ein Verhalten, dem gegenüber jeder aufgeklärte Durchschnittsmensch sich für berechtigt hält, überlegen zu lächeln", sei gerade die Naturwissenschaft oft "zu einer unfreiwilligen Wiedereinsetzung des mythischen Denkens in seine ursprünglichen Rechte gelangt".¹⁰⁵⁾

Nachdem wir nun eine solche Fülle von Anzeichen für eine Neubewertung des Mythischen in den verschiedensten Bereichen des geistigen Lebens gefunden haben, müssen wir uns wohl oder übel noch die Frage vorlegen, ob es denn überhaupt je ein nichtmythisches Zeitalter gegeben hat, ja, ob denn der Logos selbst rein logisch fundiert ist oder nicht auch im Mythischen wurzelt, einen weiteren, vielleicht den bedeutendsten lebenden Mythos der Gegenwart darstellt; ein Weg, den vor uns auch schon Pirandello gegangen ist.

¹⁰⁵⁾ - HOCHGESANG, l.c., pp. 13 bzw. 14. - Hochgesang erwähnt in dem zugehörigen Kapitel vor allem die Durchbrechung des Kausalprinzips im physikalischen Mikrokosmos, dem Elementarteilchenbereich sowie die Heisenberg'sche Unschärferelation, die besagt, daß man bei kleinen Teilchen nicht gleichzeitig genau Ort und Impuls angeben kann:

"Übersetzt man diese Einsicht in andere Worte, so bedeutet auch sie nichts anderes, als daß die Weltsituation im Grunde mythisch ist. Es gibt kein völlig abgelöstes Beobachtungs-Ich. Es gibt Täter und Leidende, Berührte und Berührende, einbezogen in jeweils bestimmte gestalthafte örtliche und zeitliche Situationen."

(HOCHGESANG, l.c., p. 21.)

1.4. DIE NOTWENDIGKEIT DES MYTHOS ODER DER MYTHISCHE CHARAKTER DES LOGOS.

Kann es überhaupt ein mythenfreies, rein logisches Bewußtsein geben? Schon zu Beginn des vorhergehenden Abschnittes wurde Gusdorfs Ausspruch zitiert, das mythische Bewußtsein sei "une structure inalinéable de l'être humain". Auch Walter F. Otto ist bereits zu Wort gekommen, der die Ansicht vertritt, Denken wäre zwangsläufig mythisch, da die Sprache mythisch sei und das Denken sprachgebunden wäre. Schließlich meint auch Eliade, der Mythos sei im logischen Zeitalter nie ganz ausgerottet worden:

"Man kann nicht sagen, daß die moderne Welt die mythische Verfassung wirklich beseitigt habe; sie hat nur deren Wirkungsfeld ausgetauscht: der Mythos herrscht nicht mehr in den wesentlichen Bereichen des Lebens, er ist einerseits in die dunklen Bereiche der Psyche, andererseits in die zweitrangigen, ja unverantwortlichen Tätigkeiten der Gesellschaft verdrängt worden."¹⁰⁶⁾

Aber wir merken es wohl: Alle diese Sätze bringen im Grunde nichts Neues; sie untermauern nur das Bild von dem in rationalen Zeiten schlummernden mythischen Bewußtsein, das allenfalls in für die Vernunftmenschen unwesentlichen Lebensbereichen wie Dichtung und Künsten ein Schattendasein fristet, wie es sich in den vorhergehenden Abschnitten vor uns ausgebreitet hat. Wir suchen jedoch diesmal nach einem Anhaltspunkt dafür, daß der Logos nicht ohne den Mythos existieren könnte, daß er am Ende gar selbst mythisch fundiert sei.

Eine in dieser Richtung gehende Theorie vertritt Leszek Kolakowski in seinem Buch "Die Gegenwärtigkeit des Mythos". Sein Mythosbegriff ist, wie der unsere, keineswegs deckungsgleich mit der Mythe-Göttersage:

¹⁰⁶⁾ - ELIADE, Mythen, Träume und Mysterien, l.c., p. 39.

"Er umfaßt einen elementaren, wenn auch quantitativ geringfügigen Teil der religiösen Mythen, namentlich die sogenannten Ursprungsmythen, und erstreckt sich darüber hinaus auf gewisse Konstruktionen, die (verborgen oder explizit) in unserem intellektuellen oder affektiven Leben gegenwärtig sind, und zwar auf diejenige/n/, die es uns gestatten, die bedingten und veränderlichen Bestandteile der Erfahrung teleologisch miteinander in Zusammenhang zu bringen, indem man sie auf unbedingte Realitäten bezieht (auf solche wie "Sein", "Wahrheit", "Wert")."¹⁰⁷⁾

Das Bedürfnis nach metaphysischer Fragestellung und damit - so der Autor - implizit auch nach dem Mythos ist für Kolakowski zu jeder Zeit gegenwärtig. Dieses Bedürfnis hat drei Wurzeln, die gleichfalls Bedürfnischarakter tragen: 1. das Bedürfnis, die Erfahrungswelt als sinnvolle zu erleben, 2. das Bedürfnis, an die Beständigkeit der menschlichen Werte zu glauben und 3. das Verlangen, die Welt als kontinuierliche zu sehen.¹⁰⁸⁾ Alle drei Wurzeln lassen sich auf einen gemeinsamen Nenner bringen, der sich auch mit dem deckt, was wir selbst als Grund der Suche nach dem schlafenden Mythos geortet haben: dem Ausgeliefertsein an den Zufall.

"So wird also bei flüchtigster Betrachtung sichtbar, daß es in allen Fällen um dasselbe geht: das Einverständnis mit der Welt des Zufalls zu vermeiden, die sich bei jedem Mal in ihrer unbeständigen Situation erschöpft, die das ist, was sie jetzt ist, und auf nichts mehr verweist."¹⁰⁹⁾

An Hand der Erkenntnisfrage, die in eine Sackgasse mündet, will man sie im Descartes'schen Sinne als Subjekt-Objekt-Relation formulieren (was sich im übrigen schon bei Kant erweist) gelangt Kolakowski schließlich zur Notwendigkeit des Mythischen als Grundlage der Philosophie, ja der menschlichen Selbstfindung überhaupt. Er weist nämlich auf Husserl, den marxistischen Philosophen Brzuzowski, Avenarius und endlich Merleau-Ponty hin, deren Forschungen letztlich alle in die

¹⁰⁷⁾ - KOLAKOWSKI, l.c., p. 7.

¹⁰⁸⁾ - l.c., pp. 14 - 16.

¹⁰⁹⁾ - l.c., p. 17.

Erkenntnis münden, daß der Mensch "keinen außermenschlichen Boden besitzen" könne, "von dem er zugleich wüßte, daß er auf ihm steht".¹¹⁰⁾ Die Sinngebung der Welt sei nur "ein Werk des praktischen menschlichen Entwurfes".¹¹¹⁾ Der Drang nach einer übermenschlichen, unbedingten sinngebenden Instanz aber bleibt bestehen:

"Wenn die philosophische Kritik somit die traditionelle Frage nach dem Gegebensein des Dinges "außerhalb" der Wahrnehmung als eine Frage annulliert, die sich nicht entscheiden oder eigentlich nicht korrekt formulieren läßt, so kann sie doch nicht das Bedürfnis abschaffen, das in dieser Frage lebendig ist."¹¹²⁾

Da nämlich der Mensch mit dieser Freiheit der Sinngebung nicht zu Rande kommt, greift er zwangsläufig nach einem Akt des Glaubens - den mythischen Charakter solcher Glaubensakte haben wir ja bereits unter 1.2. postuliert. Kolakowski teilt deshalb der Philosophie eine andere Aufgabe zu als allgemein üblich:

"Die Philosophie ist, als Denken über die Kultur, mit der Sorge um die Untersuchung des Sinns eines jeden Glaubens beauftragt."¹¹³⁾

Das heißt also, kurz gesagt: Der Mythos ist notwendig, ist unabdingbares Grundbedürfnis des Menschen; die (logisch-ratio-nale) Philosophie wird lediglich als regelnde Kontrollinstanz, als eine Art Über-Ich im Sinne der Psychoanalyse, tätig.

Unser mythisches Grundbedürfnis ist freilich, wie Kolakowski feststellt, "bis zu einem gewissen Grad der Freiheit entgegengesetzt".¹¹⁴⁾ Der Mythos verlangt ja zwangsläufig die Unterwerfung nicht nur des Einzelnen, sondern der ganzen Gemeinschaft, der das mythisch denkende Individuum angehört,

¹¹⁰⁾ - KOLAKOWSKI, l.c., p. 25.

¹¹¹⁾ - l.c., p. 28.

¹¹²⁾ - l.c., p. 30.

¹¹³⁾ - ibidem.

¹¹⁴⁾ - l.c., p. 33.

und er ist zugleich ein "Verzicht auf die absolute Anfänglichkeit des Menschseins"¹¹⁵⁾, indem er zum Austritt aus der Geschichte, aus der Zeitlichkeit schlechthin, auffordert. Andererseits wäre der Mythos aber notwendig, meint Kolakowski, und zwar nicht bloß deshalb, weil ein Bedürfnis nach ihm vorhanden ist, sondern weil das Zusammenleben der Menschen ohne Ethik, ohne regelnde Werte unmöglich ist. Der Wert aber - sagt der polnische Philosoph - "ist ein Mythos: Er ist ein Transzendierendes".¹¹⁶⁾ Die sich aus diesem Ansatz ergebende Verschiedenheit der Werte von Gesellschaft zu Gesellschaft, von Gemeinwesen zu Gemeinwesen versucht Kolakowski an Hand der verschiedenen Rechtsordnungen zu belegen, die einem verschiedenen Rechtsempfinden entsprungen sind. Als Beispiel dafür ließe sich etwa das traditionelle sizilianische Rechtsempfinden anführen, durch das der Bauer Tararà in Pirandello's Novelle "La verità" förmlich gezwungen wird, seine Frau zu ermorden, weil er sie beim Ehebruch ertappt hat,¹¹⁷⁾ im Vergleich zu dem unseren oder dem des Autors, die das Leben als höchstes Gut selbstverständlich über die verletzte Ehre stellen.

Auch mit dem rationalen Geschichtsverständnis räumt Kolakowski auf, wenn er meint, es wäre "jeder meiner Apelle, jeder der Geschichte gegenüber erhobene Anspruch, jedes Werten von Ereignissen, entweder unbegründet oder aber im Mythos begründet, d.h. in dem der Geschichte vorangegangenen Menschen".¹¹⁸⁾

115) - KOLAKOWSKI, l.c., p. 33.

116) - l.c., p. 41. - Zuvor erläutert er, wie die Wertbildung in einer (unvorstellbaren) Gesellschaft vor sich gehen müßte, die auf jegliche (mythische) Autorität verzichtet hat: "Wisset, daß nichts weder gut noch böse ist, doch ich lehre euch, daß das eine gut und das andere böse ist, um in euch bedingte Reflexe herauszubilden, die nützlich sind für die Erhaltung der Solidarität im Leben, die weder gut noch böse ist, die jedoch als gut zu gelten hat." (KOLAKOWSKI, l.c., p. 40) - Der letzte Halbsatz ist freilich schon wieder ein mythisches Urteil.

117) - Dabei wird Tararà im Grunde dafür bestraft, daß er längst von der Untreue seiner Frau wußte und nicht gleich gehandelt hat! (siehe "La verità, (in "L'uomo solo"), NA I, pp. 655-662 und Teil 2.1. dieser Arbeit)

118) - KOLAKOWSKI, l.c., p. 42.

Natürlich ist für ihn der Mythos auch in der Kunst gegenwärtig:

"Die Kunst ist ein Modus, der Welt ihr Böses und ihr Chaos zu verzeihen."

Was heißt nun hier verzeihen?

"Die Kunst organisiert die Wahrnehmungen des Bösen und Chaotischen in einer Weise, nimmt sie in einer Weise in das Lebensverständnis auf, daß die Gegenwärtigkeit des Bösen und Chaotischen zur Möglichkeit meiner Initiative gegenüber der Welt wird, die ihr eigenes Gut und Böse in sich trägt."¹¹⁹⁾

Kunstverständnis und Kunstschaffen müssen sich also "auf die mythenbildende Kraft berufen, die ich in mir trage, denn nur dank dieser Kraft nehme ich mir den Mut, die eigene Sicht der Welt als eine aus inkongruenten und zerstrittenen Weltqualitäten zusammengesetzte auszusprechen".¹²⁰⁾

Somit hat auch Kolakowski auf die Notwendigkeit und das Auftreten des Mythos in fast allen Bereichen des geistigen Lebens hingewiesen. Noch fehlt aber der Ansturm auf die letzte Festung des Rationalismus, auf die Logik schlechthin und ihre Grundlage, die "objektive Wahrheit". Die Problemstellung liegt auf der Hand: Jedes logische System muß letztendlich auf Axiomen basieren; diese können nun willkürlich festgesetzt sein, dann ist die Annahme dieses Systems eben doch ein Glaubensakt, somit ein Akt mythischen Bewußtseins; oder sie können empirisch fundiert sein, ihr Dasein auf Daten der "objektiven Wahrheit" gründen - dann aber steht und fällt das System mit der Gültigkeit und Erkennbarkeit ebendieser Wahrheit. In diesem Zusammenhang ist wohl auch GUSDORFS Äußerung über die "Selbsterschaffung der Vernunft" zu lesen:

"La Raison (...) se définit elle-même par un passage à la limite, comme un objet en soi, fondement de tous les fondements, accessible grâce à la réalisation des dynamismes qu'elle inspire. Il y avait une eschatologie du mythe,

¹¹⁹⁾ - KOLAKOWSKI, l.c., p. 49.

¹²⁰⁾ - ibidem.

garante du monde primitif, qui le renvoyait à un Espace et un Temps primordiaux. La Raison inaugure une eschatologie nouvelle, une nouvelle dimension de référence. C'est elle, qui, se répétant et s'actualisant dans le temps, fait la vérité du réel."¹²¹⁾

Hochgesang hingegen, der so vehement die These eines modernen mythischen Zeitalters vertreten hat, macht sich zum Anwalt der Logik: Zwar zeigt er in seinem "Über die Gültigkeit der einen Logik" überschriebenen Kapitel auch deren Verfallserscheinungen auf:

"Der scheinbare Auflösungsprozeß der Logik setzt ein mit Hegel. Hegel postulierte die Selbstbewegung des Begriffs, die bei Gleichsetzung von Sein und Denken die geschichtliche Welt hervorbringe. Dieser lebendige Begriff (...) ist ein Fremdkörper in der Logik (der logische Begriff ist statisch), eine Usurpation mythischer und geschichtlicher Metaphorik für das reine Denken."¹²²⁾

Dann aber verteidigt er die Logik als im Menschen begründete Struktur, ja, er erklärt sie für die einzig mögliche, wobei er alle Ansätze zu neuen, nichtklassischen Logiken¹²³⁾ als nicht zielführend verwirft:

"Diese Verwurzelung des menschlichen Denkens in den natürlichen Grundstrukturen des Menschenwesens läßt auch den Schluß zu, daß es nur *eine* menschliche Logik geben kann."¹²⁴⁾

Aber trotz dieser "angeborenen logischen Struktur", die nur bei Geisteskranken außer Kraft treten solle, muß er zugeben, daß sein Logos etwas Irreales, in dieser Form nicht zu Verwirklichendes ist:

"Vom Mythischen her gesehen hat alles Logische stets die Bedeutung eines Geforderten. Es hat den Charakter einer Idealität, die im Grunde unerreichbar ist, weil die absolute Identität oder Zeitlosigkeit in einer räumlich-zeitlich gerichteten Welt eine Fiktion ist."¹²⁵⁾

121) - GUSDORF, l.c., p. 136. Zum Problemkreis vrai-réel vgl. Anm.101(p.37)

122) - HOCHGESANG, l.c., p. 91.

123) - so etwa die Logik von Brouwer-Heyting, die auf der Dreiwertigkeit (wahr-falsch-unbestimmt) aufbaut.

124) - HOCHGESANG, l.c., p. 112.

125) - l.c., p. 117.

Und so fordert er abschließend eine "Neubesinnung auf Sinn und Bedeutung des logischen Denkens"¹²⁶⁾, um aus den Wirrnissen des modernen mythischen Zeitalters herauszufinden.

Kolakowski hingegen postuliert gerade einen mythischen Grund im Logos:

"Am stärksten verletzt uns vielleicht die Annahme, daß die mythischen Intuitionen zu unserem Verständnis der logischen Regeln, in denen die Souveränität der Vernunft auf die zwingenste Weise erfahren zu werden pflegt, gegenwärtig und unausweichlich sind."¹²⁷⁾

Zwar meint auch er, aus den Lehren der Psychologen des 19. Jahrhunderts ergäbe sich der Schluß, die Strukturen der einen menschlichen Logik wären in unseren Gehirnen verankert, aber:

"Sie lassen (....) die Vermutung zu, daß ein anders konstruiertes Gehirn gemäß einer anderen Logik denken würde und daß unsere Logik in eben diesem Sinne "zufällig" sei, daß sie auf die gattungsmäßigen Qualitäten unseres Körpersystems bezogen ist."¹²⁸⁾

Sicher ist ferner, daß die Logik in den Formulierungsmöglichkeiten der Sprache wurzelt. Um daraus aber auf eine absolute Verbindlichkeit der einen Logik schließen zu können, müßte man die Frage: "Gibt es in der Natur des Denkens eine Qualität, die jegliche Umgangssprache zu Konstrukten nötigt, aus denen sich eben diese, stets dieselbe Logik ergeben muß?" bejahen können. Gerade sie aber ist unbeantwortbar, "überschreitet den Bereich möglicher Erfahrung."¹²⁹⁾

Und so meint Kolakowski, auch Husserl könne die Logik als reine Verbindlichkeit "nur dank des Mythos" retten: "des Mythos des transzendentalen Bewußtseins".¹³⁰⁾ Freilich ist der

126) - HOCHGESANG, l.c., p. 118.

127) - KOLAKOWSKI, l.c., p. 50.

128) - l.c., p. 51.

129) - l.c., p. 56.

130) - ibidem.

Mythos für die Anwendbarkeit der Logik nicht vonnöten; wohl aber für das tastende Suchen des radikal ungebundenen Menschen nach einem festen Grund, auf den er seine Füße setzen könnte. Und daraus schließt Kolakowski:

"Die Wahrheit ist ein Wert, der sich von der wirksamen Anwendbarkeit unterscheidet, ist somit Teil des Mythos, der die bedingten Erfahrungsrealitäten auf eine unbedingte Welt bezieht. Sie ist ein Teil der Mythologie der Vernunft, die (....) es ablehnt, die Vernunft als ein Organ des Körpers anzuerkennen. Wenn das Gehirn ein Teil des Körpers ist und die Vernunft ein Teil des Gehirnverhaltens, läßt sich das erkenntnistheoretische Werten nicht, läßt sich weder die Wahrheit als Qualität des Wissens, die sich von der technologischen Anwendbarkeit unterscheidet, noch lassen sich die Regeln der Logik als Kodex retten, den der Denkende in der Natur des Denkens vorgefunden hat.

Der Mythos der Vernunft ist notwendig, damit der Glaube gegeben sei, daß unsere Logik nicht nur ein Teil des *Savoir-vivre* von Sozietäten sei, die im Denken kooperieren, und nicht nur eine faktische Qualität unseres körperlichen Systems oder unserer Ausdrucksweise in der Sprache.

Der Mythos der Vernunft ist weder wahr noch falsch, denn kein Mythos ist der Dichotomie von Wahrheit und Falschheit unterstellt. Wahr oder falsch kann etwas nur im Hinblick auf den Mythos der Vernunft sein.

Der Mythos der Vernunft wird eben nicht aufhören, Mythos zu sein, nur in illusorischer Verblendung wird er in einen Teil des Wissens verkehrt werden können."¹³¹⁾

Wenig später fügt Kolakowski noch eine Ergänzung zur Zweckbestimmung dieses Mythos an:

"Der Mythos der Vernunft soll der verzweifelten Einwilligung des Menschen in seine eigene Zufälligkeit entgegen wirken."¹³²⁾

Und damit sind wir - deshalb auch die übergroße Länge des ersten Zitates - wirklich am Kernpunkt angelangt. Wenn man Kolakowski nicht widerlegen kann - und ich sehe mich dazu außerstande - , dann muß man wohl oder übel seine These ak-

¹³¹⁾ - KOLAKOWSKI, l.c., p. 58.

¹³²⁾ - l.c., p. 59.

zeptieren, der Logos wäre nicht komplementärer Gegensatz zum Mythos, sondern selbst ein solcher oder doch wenigstens eine mythisch fundierte Struktur. Woraus aber ergibt sich diese Erkenntnis, die, wie Kolakowski zu Beginn richtig anmerkte, den Menschen, das animal rationale, zutiefst verletzt? - Letztendlich bloß aus der konsequenten Anwendung der (logischen) Denkgesetze; die Logik stürzt sich also selbst von ihrem Podest. Auch bei Pirandello führt ein konsequenter Gebrauch dieser "macchinetta infernale" des Menschen, wie er die Logik nennt,¹³³⁾ zur Erkenntnis des mythischen Grundcharakters der sogenannten objektiven Wahrheit, wie wir auch im folgenden Abschnitt noch sehen werden.

Unterdessen versetzt Kolakowski unserem logischen Selbstbewußtsein weitere Schläge: Nicht genug damit, daß der Logos zum Mythos geworden ist, er ist auch noch einer unter vielen Mythen geworden, und es gibt gar keinen besonderen Grund, sich gerade ihm zuzuwenden, denn allgemein ist "die Hinwendung zum Mythos kein Wissen, sondern ein Akt totalen und zuversichtlichen Akzeptierens, der kein Bedürfnis nach Rechtfertigung erfährt".¹³⁴⁾ Und somit wird der Mythos der Vernunft mit dem der Unvernunft gleichwertig. Ja, Kolakowski stellt sogar die Frage, ob letzterer nicht würdevoller wäre, "denn er kann kein Werk der Angst sein, sondern immer nur ein Herabreißen des Paravents, der uns von der dunklen Zufälligkeit des Seins trennt".¹³⁵⁾ Er verneint dies aber mit der Begründung:

"So wie also die Angst vor dem Absurden auf dem Mythos der Vernunft lasten kann, so kann über dem Mythos der Unvernunft die Angst vor der Fragesituation selbst schweben, die uns mit der zukünftigen Welt konfrontiert."¹³⁶⁾

133) - in "L'umorismo", SPSV, pp. 80-82 und 154.

134) - KOLAKOWSKI, l.c., p. 62.

135) - KOLAKOWSKI, l.c., p. 79. - vgl. dazu Pirandellos Ausspruch: "*Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso, per nascondarlo. Io le scrollo invece, per rivelarlo.*" (Interview, 1936 - siehe Teil 2.1.)

136) - ibidem.

Endlich rückt Kolakowski auch der "erkennbaren objektiven Wahrheit", Fundament logischer Überlegungen, zu Leibe: Auch sie ist für ihn untrennbar mit dem Mythos verknüpft. Um das zu beweisen, geht er von dem Satz "Omnis determinatio est negatio" aus und folgert, daß man sich unter diesen Voraussetzungen "alles" oder die Gesamtheit des Erfahrbaren nur im Gegensatz zu etwas darüber Hinausreichendem vorstellen kann, durch dessen Existenz "alles" zwar aufhört, wirklich alles zu sein, aber immerhin verständlich wird als "Reflex, Zeichen, Erscheinung oder Paravent eines anderen".¹³⁷⁾ Somit gelangt er zu dem Schluß:

"Die unheilbare Negativität jeglicher Erkenntnistätigkeit bewirkt somit, daß der Gedanke unabweisbar nach dem Mythos greift, wenn er die Ganzheit der Welt zu benennen trachtet, und wenn er ihn meidet, so nur in bösem Glauben oder in der Illusion des Verstehens."¹³⁸⁾

Und auch bei dem Vergleich der sogenannten gereinigten, objektiven Erfahrung mit dem Mythos sind beide wenigstens als gleichwertig anzusehen:

"Wenn die gereinigte Erfahrung mit dem Mythos zusammenstößt, erhebt sich ein Wert gegen den anderen Wert, nicht aber die Vernunft gegen den Aberglauben."¹³⁹⁾

Das zentrale menschliche Anliegen bleibt bei alledem aber stets die Überwindung der Gleichgültigkeit der Welt. Diese fällt in der "ungezähmten Natur" leichter, weil dort noch ein mythischer Aufbau erkennbar und vor allem glaubhaft ist. Dagegen vermögen wir "in den Dingen, die wir uns dank der Jahrhunderte dramatischer Anstrengung untertan gemacht haben, keine mythische Organisation mehr zu entdecken noch ernsthaft an sie zu glauben".¹⁴⁰⁾ Nur der Mythos kann diese Gleichgültigkeit überwinden. So steht der moderne Mensch vor einer Alternative:

¹³⁷⁾ - KOLAKOWSKI, l.c., p. 80.

¹³⁸⁾ - l.c., p. 81.

¹³⁹⁾ - l.c., p. 86.

¹⁴⁰⁾ - l.c., p. 98.

"Entweder gelingt es uns, die Fremdheit der Dinge durch ihre mythische Organisation zu überwinden, oder wir werden diese Erfahrung vor uns verheimlichen in einem komplexen System von Einrichtungen, die das Leben in der Faktizität des Alltäglichen zerreiben."¹⁴¹⁾

Dabei erkennt Kolakowski jedoch durchaus die Gefahren einer schrankenlosen Hingabe an den (irrationalen) Mythos:

"Der Mythos kann in vielerlei Hinsicht eine Bedrohung darstellen. Erstens wegen seiner Tendenz zu schrankenloser Expansion; (....) Er ist auch deshalb gefährlich, weil er seine Teilhaber von der Verantwortung für die eigene Situation befreit, das Verlangen nach Freiheit ausdörren lassen und deren Wert selbst in Frage stellen kann."¹⁴²⁾

Dennoch ist der Mythos notwendig. Das beweist der Autor abschließend noch von einem anderen Ansatz aus: Er stellt nämlich fest, daß sich der Mensch von allen anderen Lebewesen vor allem auch dadurch unterscheidet, daß er zu seinem eigenen Objekt werden kann, das heißt zur Teilung seines Bewußtseins fähig ist, welches zum Beobachter seiner selbst werden kann. Daraus folgert Kolakowski nun:

"Weil der Mensch zum Objekt des eigenen Bewußtseins geworden ist, wurde er für sich selbst als Subjekt unverständlich."¹⁴³⁾

Das Problem, das sich nun vor Kolakowski auftut, ist folgendes: Da mein Bewußtsein ständig über sich selbst hinausgreift, sich selbst relativiert, benötige ich, um festen Grund unter den Füßen zu haben, um mich geborgen, In-der-Welt zu fühlen, den Mythos. Ist es nun aber möglich, um diese Notwendigkeit und Nützlichkeit des Mythos, um die Gründe seines Entstehens rational Bescheid zu wissen und trotzdem an ihn zu glauben? - Kolakowski löst diese scheinbare Antinomie auf, indem er nochmals auf den mythischen Charakter des Begriffes "Wahrheit" verweist. Da nun für das logische Denken "wertende Optionen" vonnöten sind, "lassen sich die Optionen, die in der mythischen

¹⁴¹⁾ - KOLAKOWSKI, l.c., p. 104.

¹⁴²⁾ - l.c., p. 132.

¹⁴³⁾ - l.c., pp. 145s. - vgl. dazu Pirandellos Konzept des "vedersi vivere"

Lebensordnung aktiv sind, nicht als 'schlechtere', durch Berufung auf dominierende, übergeordnete Werte diskriminieren, die ein fakultatives Werturteil über diese *beiden* Wert-sphären erlauben würden".¹⁴⁴⁾ Somit ist der Mensch also gezwungen, zwei Herren zu dienen, dem Mythos und dem Logos (wo- bei der Logos ja selbst wieder mythisch fundiert ist), denn mythische und logische Ordnung "eignen sich nicht zur Syn- these".¹⁴⁵⁾ Es vermag nämlich "keine rationale Argumentation zwingende Gründe anzuführen, die uns die eine oder andere Ordnung eindeutig als Schatten bezeichnen ließen, der die andere, 'wahre' Wirklichkeit verdecke; keine erlaubt es zu entscheiden, welche dieser beiden Ordnungen, die mythische oder die phänomenale, die *reale* Welt bilde und welche hinge- gen eine Ausgeburt der Imagination sei".¹⁴⁶⁾

Fassen wir also zusammen: Kolakowski untersucht zuerst die Notwendigkeit des Mythos, die sich für ihn aus dem Verlangen nach Überwindung der Gleichgültigkeit der Welt und anderer- seits aus der besonderen Situation des menschlichen Bewußt- seins als Beobachter seiner selbst ergibt. Zudem weist er nach, daß schon die Idee eines rein logischen, mythenfreien Bewußtseins auf tönernen Füßen steht: Die rationale Logik ist mythisch fundiert, und ihr Rohmaterial, die "objektive Erkennt- nis" oder auch "reine Erfahrung" nur ein Wert (ein Mythos) un- ter vielen. Andererseits fällt es schwer, an den ursprüngli- chen Mythos zu glauben, wenn man einmal rationale Gründe und Notwendigkeit seines Entstehens erfaßt hat. So muß der Mensch also mit beiden, Mythos wie Logos, leben, nach Art eines Die- ners zweier Herren, ständig bestrebt, eine Synthese zustande zu bringen, die nie gelingt:

144) - KOLAKOWSKI, l.c., p. 150.

145) - l.c., p. 167.

146) - l.c., pp. 167s.

"Die Kultur lebt stets aus dem Wunsch nach endgültiger Synthese ihrer zerstrittenen Bestandteile und aus der organischen Unfähigkeit, sich diese Synthese zu sichern."¹⁴⁷⁾

Dieser Schwebezustand stellt also Kolakowskis Lösung für das Problem dar, das sich nach dem Sturz des Logos oder besser nach Aufdecken seines mythischen Fundamentes für jeden von uns ergibt, die wir von der Aufklärung an im logischen Denken und Mythenbeseitigen geschult sind. Pirandello hat hier freilich einen ein wenig anderen Weg beschritten - oder zu beschreiten versucht. Und dem wollen wir uns nun, nach dieser kleinen Einführung in die Begriffswelt des Mythischen, endgültig zuwenden.

Übersetzung des spanischen Zitates von Seite 32:

"Aber man sagt, und vielleicht gar nicht so unbegründeterweise, alle diese grundlegenden Prinzipien der Neuzeit befänden sich heute in einer ernsten Krise. Tatsächlich gibt es nicht eben wenig Motive für die Annahme, der europäische Mensch würde seine Zelte auf diesem Boden der Neuzeit, der ihn drei Jahrhunderte hindurch beherbergt hat, abbrechen und zu einem neuen historischen Horizont aufbrechen, zu einer neuen Art der Existenz. Das würde bedeuten: Der Boden der Neuzeit, der unter den Füßen Galileis beginnt endet unter den unseren. Sie haben ihn bereits verlassen." (José ORTEGA Y GASSET, l.c., pp.2s.)

¹⁴⁷⁾ -KOLAKOWSKI, l.c., p. 169.

II. PIRANDELLO MYTHENSTÜRZER - FORT VOM MYTHOS

Nun ist es wohl endlich an der Zeit, jene Erklärung zu geben, die ich bislang schuldig geblieben bin: die meiner ein wenig seltsam klingenden Wortschöpfung "Mythenstürzer", die Pirandello im Titel dieser Arbeit als Attribut verliehen wurde. Daß Mythenstürzer einer ist, der Mythen stürzt, liegt auf der Hand; aber was haben wir uns unter Mythen und unter dem - bildlich gebrauchten - Prädikat "stürzen" vorzustellen? In die Problematik des Mythosbegriffes habe ich versucht, im Zuge des ersten Abschnittes Einblick zu gewähren. Von den dort vertretenen vielfältigen Mythosbegriffen wollen wir uns für den ersten Teil der Auseinandersetzung mit Pirandello auf jenen allgemein gehaltenen Satz Allemanns beschränken:

"Das Mythische hat es mit dem Heiligen, mit dem Göttlichen zu tun. Nüchterner ausgedrückt: mit den Instanzen, die das Menschliche und Nur-Menschliche und Allzu-Menschliche übersteigen."¹⁾

Ja, es will manchmal scheinen, als wäre selbst dieser Begriff noch zu ideal, als müßten wir uns noch mehr Barthes' Konzept der Mythen des Alltags annähern, die freilich, wie ich im vorhergehenden Abschnitt aufzuzeigen versucht habe - für gewöhnlich nur vorübergehende Aktualisierungen eines traditionellen, weit gefaßten Mythos darstellen; aber Pirandello wendet sich eben gerade auch gegen die vielen kleinen Regeln des Alltags, die des logischen Fundaments entbehren. Alles, was nicht logisch-rational untermauert werden kann, reißt er, beinahe unwillkürlich, ja oft gegen seinen Willen, vom Podest mythischer Verehrung oder wenigstens ritueller Beachtung, das ihm die Menschen, die Gesellschaft, gebaut haben; und zwar, indem er es so lange in Frage stellt bzw. dialektisch betrachtet, bis er beim besten Willen nicht mehr daran glauben kann. Und so zerstört er nach und nach all die kleinen,

1)

- ALLEMANN, l.c., p. 7; siehe I.Abschnitt, Anm. 14.

notwendigen Mythen, die es uns möglich machen, wenigstens in unserer Einbildung festen Boden unter den Füßen zu spüren, uns wenigstens vorzugaukeln, wir hätten eine Persönlichkeit. Im allgemeinen wird in der Kritik als Beispiel für diesen - von mir mythenstürzerisch genannten - Drang ein Ausschnitt aus der Novelle "Il professor Terremoto" zitiert, in dem Pirandello ihn als süditalienisch-sizilianischen Charakterzug darstellt:

"Sono così tormentosamente dialettici questi nostri bravi confratelli meridionali. Affondano nel loro spasimo, a scavarlo fino in fondo, la saetella di trapano del loro raziocinio, e *fru e fru e fru*, non la smettono più. Non per una fredda esercitazione mentale, ma anzi al contrario, per acquistare, più profonda e intera, la coscienza del loro dolore."²⁾

Diese Auffassung von Pirandellos selbstzerstörerischem "Ragionare"-Mechanismus, der sich selbst auslöst und nicht mehr zu stoppen ist, als dem unwillkürlichen Drang, sämtliche Mythen zu stürzen, auf denen die den Dichter umgebende Gesellschaft aufbaut und die sie auch ihm oktroyieren will, wird uns zur Erklärung und Neubetrachtung vieler durch den oftmaligen Gebrauch ein wenig abgenützter Formeln aus fünfzig Jahren Pirandello-Kritik dienen: das Abreißen der Masken (*maschere nude*) fällt ebenso darunter wie das Ironisieren des Rollenspiels, die Situation des "*vedersi vivere*", ja selbst der abgedroschene "*vita-forma*"-Dualismus und die sogenannte "~~höhere Wirklichkeit der Kunst~~". Und nochmals sei betont, daß damit nun keineswegs beabsichtigt wird, die einzig richtige, neu entdeckte Betrachtungsweise dieser "Leitmotive" von Pirandellos Dichtung anzugeben; es soll lediglich die Möglichkeit einer anderen Sicht und Interpretation vor- und zur Diskussion gestellt werden.

2) - "Il professor Terremoto" (in "L'uomo solo"), NA I, p. 608.

Zudem ist diese Betrachtungsweise auch nicht völlig neu; schon bei Filippo Puglisi findet sich ein ähnlicher Ansatz, wenn er zum Beispiel eine Reihe pirandellianischer Gestalten vom kommunikativen Pier Gudrò bis zum von "silenzio" umgebenen Tommasino Unzio (aus der Novelle "Canta l'epistola") beschreibt:

"...per cui si vedrebbero cadere a una a una rispettivamente le credenze nei miti religiosi, nelle istituzioni sociali, nella scienza, nelle relazioni umane, nella voce della coscienza, nell'arte, per arrivare all'ultimo a un'immensa landa deserta...." 3)

Und sogar bei Arcangelo Leone de Castris, einem der namhaftesten Pirandello-Kritiker der Gegenwart, finden wir eine ganz eindeutige Formulierung in dieser Richtung. In seinem Hauptwerk über unseren Autor, "Storia di Pirandello", sagt er - freilich erst im "La rivoluzione di Pirandello" betitelten Anhang:

Pirandello "distrugge, uno a uno, i miti comodi, gli allegri istituti dell'ottimismo piccolo-borghese." 4)

Freilich sind diese Äußerungen aus dem Kontext heraus sichtlich eher als spitze Formulierungen denn als die Erläuterung eines neuen Konzeptes der Pirandello-Darstellung gedacht - eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Mythos steht bei beiden aus; aus dem Zusammenhang läßt sich aber erschließen, daß er auf Barthes'sche Alltagsmythen, allenfalls noch auf gesellschaftliche Konventionen beschränkt bleiben soll. Wir jedoch wollen in der Folge einen Schritt weitergehen.

In diesem ersten Abschnitt wird Pirandellos Weg unter dem Aspekt "fort vom Mythos" betrachtet; er hat also die ausschließlich mythenstürzerische Tätigkeit zum Gegenstand und wird daher der Jugend des Dichters besonders breiten Raum

3) - Filippo PUGLISI, Pirandello e la sua lingua, Bologna 1962, p. 173.

4) - Arcangelo LEONE DE CASTRIS, Storia di Pirandello, Bari ⁴1975 (1. Auflage 1962, erweiterte Auflage 1971), p. 213.

einräumen. Damit soll nun keineswegs der epochenweisen Betrachtung seiner Werke (etwa nach einem Schema Verismus - - Relativismus (Pirandellismus) - Surrealismus) das Wort geredet werden; gerade bei Pirandello ist von den ersten Werken an in nucleo sein gesamtes Gedankengebäude angelegt. Und auch das Mythenstürzen bleibt keineswegs auf die ersten Versuche beschränkt, sodaß man etwa von einer "Sturm und Drang"-Periode des Autors sprechen könnte, auf die dann eine harmonische Klassik nebst vorbehaltloser Akzeptierung der alten Mythen folgen würde;⁵⁾ im Gegenteil, auch Pirandellos letztes, unvollendetes Drama, die "Giganti della montagna" stellen, wie schon Michele F. Sica deandetet,⁶⁾ einen Versuch der Abrechnung mit einem Mythos dar. Das Besondere der ersten Werke (wobei sich dieses "erste" bis weit in die 20er-Jahre unseres Jahrhunderts hinein erstreckt, also in eine Zeit, da Pirandello längst auf dem Höhepunkt seines Ruhms und Schaffens stand) liegt darin, daß Pirandello dort die bestehenden Mythen stürzt, ohne etwas an ihre Stelle setzen zu können, sieht man von einigen vorübergehenden Unterschöpfen ab, die ich - nach einem Ausdruck in einem Brief Pirandellos an seine Schwester - "Schneckenhäuser" genannt habe. Aber auch diese Schneckenhäuser zerstört sich unser Autor nach kurzer Zeit wieder. Was bleibt, ist tiefes Dunkel (bujo pesto). Zu Pirandellos Verteidigung gegenüber dem Vorwurf eines verantwortungslosen Nihilismus muß gesagt werden, daß schon der 19jährige sich der tragischen Folgen bewußt ist, er kann nur einfach nicht anders handeln, sein logisch-analytisches Denken läßt sich nicht ausschalten. Bloß hat der

5) - so könnte man etwa die weit verbreitete Beurteilung der "miti" betitelten letzten Dramen als einen Versuch der Hinwendung zum Positiven, Konstruktiven deuten (z.B. bei: Corrado ALVARO, Prefazione alle Novelle per un anno, in: NA I, pp. 21; Franca ANGELINI FRAJESE, Luigi Pirandello, in: ed. Carlo MUSCETTA, Letteratura italiana, Storia e testi, Vol.IX/1: Il Novecento. Dal decadentismo alla crisi dei modelli, Bari 1976, p.363; Etторе MAZZALI, Pirandello, Firenze 1973, p.19 u.v.a.

6) - Michele F. SCIACCA, I giganti della montagna, Stresa 1973. (Später auch im Sammelband: "L'estetismo. Kierkegaard. Pirandello", Milano 1974).

junge Pirandello angesichts dieses Dunkels nicht viel mehr als seine Verzweiflung anzubieten; der alte Schriftsteller hingegen findet - wieder im Bereich des Mythos - eine Art Lebensinhalt. Aber auch dieser ist von Anfang an implizit in seinen Schriften enthalten, wie wir im vierten Abschnitt dieser Arbeit, "hin zum Mythos", noch genauer sehen werden.

Für den Augenblick freilich wird uns das kompromißlose Mythenstürzen des jungen Pirandello beschäftigen, das ihn immer wieder mit dem trostlosen Dunkel völliger Ungebundenheit konfrontiert - dem einzigen Überrest des Begriffes vom Absoluten:

"Mi fa bensì meraviglia che si chiami Dio quel che nel fondo è bujo pesto" 7),

schreibt er in "Arte e coscienza d'oggi", einem 1893 veröffentlichten Kurzessay. Das Bild der totalen Freiheit, die den radikal vereinsamten Menschen schutzlos der Dunkelheit, dem Nichts gegenüberstellt, rückt Pirandello in die Nähe der Existentialisten, mit bzw. vor denen er ein großes Stück Weges - weg von allen haltenden, bergenden Mythen - einhergeht. Wir werden daher in diesem Abschnitt auch hie und da den Ideen Franz Rauhuts begegnen, dessen gewissenhafte Auseinandersetzung mit dem frühen Pirandello den Untertitel "Das Werden eines existentiellen Geistes" trägt.⁸⁾ Allerdings hat auch Rauhut sich überhaupt nicht mit dem Aspekt des Mythischen beschäftigt, sodaß eine Neubehandlung des Themenkreises Pirandello und der Existentialismus unter Berücksichtigung dieses Aspektes keineswegs überflüssig erscheint.

7) - "Arte e coscienza d'oggi", in: SPSV, p. 893.

8) - Franz RAUHUT, Der junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Geistes. München (Beck), 1964.

2.1. PIRANDELLO FÄLLT DIE WEISSEN STATUEN.

"Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso, per nascondarlo. Io le scrollo invece, per rivelarlo."⁹⁾

Diesen Ausspruch, der so signifikant für ein jugendlich-fröhliches Mythenstürzen um jeden Preis scheint, tut gerade der alte Pirandello während eines Interviews in seinem Todesjahr 1936 - ein Beweis mehr, daß die hier verwendeten "Etappen" oder "Abschnitte" ganz und gar nicht auf fein säuberlich abzugrenzende, genau entsprechende Lebensabschnitte zu übertragen sind, sondern Elemente derselben geistigen Operation darstellen, die der junge Pirandello meist etwas weniger vollständig, der alte für gewöhnlich ein bißchen konsequenter ausführt.

Den Nietzsche-Satz, der dem Zitat zu Grunde liegen soll, konnte ich nicht auffinden; man wird hier wohl die Möglichkeit eines "ungefähren Zitats" in Betracht ziehen müssen, in dem Pirandello selbst die Eindrücke seiner Lektüre zusammenfaßt. Wie dem auch sei, wenigstens in einer - präsumptiven - Pirandello-Interpretation des Satzes sollte die Verbindung weiße Statuen - Mythen naheliegen, und das nicht bloß deshalb, weil griechische Statuen sehr häufig mythologische Gestalten abbilden; auch zwischen dem hierbei enthüllten schwarzen Abgrund und dem schon fast zum Klischeebild gewordenen schwarzen Schlund totaler Bindungslosigkeit in der Existenzphilosophie lassen sich unschwer Parallelen ziehen. Wir haben also in diesem immer wieder (wenngleich meist kommentarlos) zitierten Ausspruch Pirandellos sozusagen im Kern auch schon sein mythenstürzerisches Programm entdeckt.

9) - zitiert nach einem Pirandello-Interview in dem Artikel "Introduzione a Pirandello von Giovanni CAVACCHIOLI, enthalten in der Zeitschrift "Termini", Oktober 1936, Fiume, pp. 22-23. - vgl. auch Abschnitt I, Anm. 135/p.48.

Freilich beruht dieses Programm auf einem alles andere als leicht nachzuvollziehenden Gedankenansatz. Weiße Statuen wirken nun eben einmal beruhigender als ein schwarzer Abgrund, und es ist - die Pirandello oft vorgeworfene nihilistische Zerstörungswut ausgenommen - gar kein Grund dafür zu erkennen, daß man sich und seine Leser einer beruhigenden Illusion zu Gunsten einer erschreckenden Wirklichkeit berauben sollte. Aber Pirandello ist eben, nachdem er einmal damit begonnen hat, zum "Mythenstürzen malgré lui" verurteilt, die Logik, jene "macchinetta infernale", jene "pompa di veleno"¹⁰, hat sich selbstständig gemacht, vor ihren Augen kann nichts Heiliges, Mythisches, ernsthaft Sakrosanktes mehr bestehen. Ein bißchen erinnert diese Situation an die Schilderung der Schwierigkeiten des armen Perazzetti im Umgang mit seinen Mitmenschen (aus der Novelle "Non è una cosa seria"):

"Aveva una fantasia mobilissima e quanto mai capricciosa, la quale, alla vista della gente, si sbizzariva a destargli dentro, senza ch'egli lo volesse, le più stravaganti immagini e guizzi di comiciissimi aspetti inesprimibili; a scoprirgli d'un subito certe strane, riposte analogie, a rappresentargli improvvisamente certi contrasti così grotteschi e buffi, che la risata gli scattava irrefrenabile."¹¹

Was hier als "avvertimento del contrario" (um bei der pirandellianisch-humoristischen Terminologie zu bleiben)¹² zu Tage tritt, in ein selbstzerstörerisches Lachen mündet und in der Novelle, ausschließlich unter dem Aspekt der daraus resultierenden Verhinderung einer dauerhaften Liebesbeziehung betrachtet, der komisch-paradoxen Pointe zustrebt (der Held heiratet, um sich vor weiteren unbedachten Heiratsversprechen zu schützen), treibt den erst 19jährigen Pirandello zur

10) - so bezeichnet u.a. in "L'umorismo", SPSV, p. 156.

11) - "Non è una cosa seria" (in "La giara"), NN II, p. 367.

12) - Pirandello unterscheidet in seinem Essay "L'umorismo" bekanntlich zwischen bloßem "avvertimento del contrario", das er als "comico" bezeichnet (eine kalte Spötterhaltung) und dem humoristischen "sentimento del contrario", das ein Verstehen, ja fast ein Mitleiden einschließt.

Verzweiflung und fast in den Selbstmord: Die Rede ist von der Auflösung aller (mythischen) Ideale im Säurebad von Vernunft und Logik. Die Briefe des 19jährigen, deren hohe Bedeutung für die Kenntnis von Pirandellos seelischer Situation Franz Rahut unterstrichen hat, sprechen hier eine deutliche Sprache. So heißt es etwa in einem Brief vom 31. Oktober 1886 aus Palermo, wo der Autor seine Studien begann, an die Schwester Lina:

"Senti:

a te io mi fido tutto, tu mi comprendi a bastanza, e però non credere che la mia infelicità stia sulle nuvole, e ch'io vada per la via delle rose... Non crederlo: mi giudicherai male. La meditazione è l'abisso nero, popolato di foschi fantasmi, custodito dallo sconforto disperato. Un raggio di sole non vi penetra mai, e il desiderio di averlo ti sprofonda sempre nelle tenebre dense... E una sete inestinguibile, un furore ostinato; ma il neo t'abbevera, la immensità silenziosa t'agghiaccia."¹³⁾

Um dieses konsequente Mythenstürzen, dem eine zur Verzweiflung neigende Desillusion beinahe zwangsläufig folgt, besser verstehen zu können, wollen wir uns ein wenig mit Pirandellos Kindheit und seinem frühen Kontakt zu Mythen beschäftigen, zu jenen ihn umgebenden Mythen, die er dann als hohle Ideale entlarvt.¹⁴⁾

13) - zitiert nach der Zeitschrift TERZO PROGRAMMA, Rom, 3/1961: Luigi Pirandello, Lettere ai familiari, con una introduzione di Sandro D'Amico.

14) - Für eine ausführlichere Information über Pirandellos Leben, das hier nur in sehr bruchstückhaften Andeutungen behandelt werden kann, sei auf Nardellis "authentische" (z.T. in Zusammenarbeit mit Pirandello selbst erstellte) Biographie (Federico V. NARDELLI, L'uomo segreto: Vita e croci di Luigi Pirandello, Verona 1932, 3. Auflage neubearbeitet unter dem Titel: Vita segreta di Pirandello, Roma 1962), auf die umfangreiche kritische Monographie Gaspare Giudice (Gaspare GIUDICE, Luigi Pirandello, Torino 1963) sowie auf die biographischen Teile in Raunuts bereits zitiertem Werk (Raunut geht in seinem Buch über das Leben besonders genau auf die Bonner Studienzeit ein, hingewiesen).

2.1.1. Die hohlen Ideale (Die weißen Statuen).

Pirandello wurde am 28. Juni 1867 in Girgenti, dem heutigen Agrigento, auf Sizilien geboren. Er verbrachte die ersten zwanzig Jahre seines Lebens auf der Insel. Diese Tatsache ist für sein Verhältnis zum Mythos keineswegs ohne Bedeutung: in der wirtschaftlich und politisch rückständigen sizilianischen Landbevölkerung hat sich der Mythos viel länger lebendig erhalten.

Das beruht nun freilich zum Großteil auf der historisch-geographischen Situation. Am stärksten gräzisiert im Altertum, am stärksten arabisiert im Mittelalter, ist Sizilien unter dem Staufer Friedrich II. der bestorganisierte, modernste Staat Italiens, ja, Europas. Freilich ändern sich die staatlichen Strukturen von diesem Augenblick an beinahe überhaupt nicht mehr, sodaß sich die Insel auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch mit den Institutionen des 13. behelfen muß. Auch wirtschaftlich hinkt Sizilien dem Norden Italiens weit nach. Industrie gibt es zur Zeit von Pirandellos Jugend praktisch keine, das Stück Land ist immer noch Lebensspender und höchstes Gut¹⁵⁾, und die Schwefelproduktion und -verschiffung geht unter den von Pirandello häufig beschriebenen primitiven¹⁶⁾ Verhältnissen vor sich. Die Enge, die Abgeschlossenheit, die Entstehen und Aufrechterhalten des Mythos (hier nun auch im Sinne von Mythe, also "Fabel", zu verstehen) begünstigen, sind also sicherlich gegeben. Dazu tritt auch ein nicht zu unterschätzender orientalistisch-arabischer Einfluß; der Geist der Märchenerzähler des Morgenlandes spricht aus vielen volks-

15) - vgl. dazu die Novelle (NA II) bzw. das epische Gedicht "Padron Dio" (in "Zampogna", SPSV, pp. 597-598) oder die Novelle "Il fumo" (NA I) - siehe dazu vor allem Abschnitt 3.1. der vorliegenden Untersuchung.

16) - etwa in der Novelle "Lontano", NA I, pp. 800-842.

tümlichen Fällen von Aberglauben und Volkserzählungen, von denen Pirandello einige in seine Novellen aufnimmt. Nicht umsonst sagt der ägyptische Literat Mohamed Ismail Mohamed über Pirandellos Novelle (und Einakter) "La giara":

"Se questa commedia fosse rappresentata in un teatro dell'Oriente per un pubblico arabo, e non fosse menzionato l'autore, se questi caratteristici personaggi del Pirandello si chiamassero ad esempio Hasan, Amm Ahmad ed Ali, nessuno fra i presenti nella sala si accorgerebbe della vera paternità del lavoro."¹⁷⁾

Der gleiche orientalische Einfluß kommt wohl auch in dem verbreiteten Geisterglauben zum Ausdruck, der bei Pirandello in verschiedenen Novellen ("La casa del Granella", "Lo storno e l'Angelo Centuno", "Il Corvo di Mizzaro", "Chi fu?" und vielen anderen), in der "Favola del figlio cambiato", den "Giganti della montagna", etc. seinen Niederschlag findet. Das hat Pirandello geprägt - er beschäftigt sich auch mit der okkultistischen Fachliteratur seiner Zeit. Einen Beweis hierfür können wir wohl in der langen Liste einschlägiger Werke in Anselmo Palearis Bibliothek sehen.¹⁸⁾ Jedoch darf man dieses Interesse nicht fehlinterpretieren: Im "Fu Mattia Pascal" demaskiert Pirandello in sarkastischer Weise die Aktivitäten des Geistes Max während einer spiritistischen Sitzung bei Paleari als durchaus zweckorientierte Handlungen des Mediums beziehungsweise des Schwiegersohns Papiano und zeigt somit deutlich ironische Distanz.¹⁹⁾ Andererseits läßt er in vielen Erzählungen immer wieder den spiritistischen Mythos über die Vernunft triumphieren. Noch einer logischen Erklärung im weitesten Sinne zugänglich wäre ja die Novelle "Il corvo di Mizzaro", völlig unerklärbar bleiben jedoch zum Beispiel

¹⁷⁾ - Mohamed Ismail MOHAMED, Pirandello visto da uno scrittore egiziano, in: ATTI del congresso internazionale di studi pirandelliani (Venezia 1961), Firenze 1967, p. 211.

¹⁸⁾ - vgl. "Il fu Mattia Pascal", TR I, p. 435.

¹⁹⁾ - l.c., Kapitel "Le prodezze di Max, pp. 497 - 509.

"Dal naso al cielo" und "Chi fu?", wenn man die Existenz okkultur Phänomene ausschließen will.

In der erstgenannten Novelle werden nacheinander zwei Gäste eines Hotels in den Bergen von seltsamen Geistererscheinungen erschreckt: Sie hören mittenim Wald aus einer leeren, halb verfallenen Kirche Orgelmusik, ein Mädchen sieht sogar eine Prozession von Mönchen mit brennenden Kerzen. Der Hotelbesitzer, der fürchtet, seine Gäste könnten aus Furcht abreisen, ist daher sehr erfreut, als Senator Reda, ein alter, pensionierter Wissenschaftler und überzeugter Positivist, sich allein in den Wald aufmacht, um die furchtsamen Gespensterseher durch sein Beispiel zu beschämen, während gleichzeitig einer der beiden von den Erscheinungen betroffenen Gäste, Redas ehemaliger Schüler Professor Vernoni, die Existenz von "spiriti" verteidigt, mit beinahe denselben Worten, wie sie später Cotrone in den "Giganti della montagna" verwenden wird:²⁰⁾

"Vivono, vivono su la terra di vita naturale, naturalissima al pari della nostra, altri esseri, di cui noi nello stato normale non possiamo avere, per difetto nostro, percezione; ma che si rivelano a volte, in certe condizioni anormali, e ci riempiono di sgomento; esseri sovrumani, nel senso che sono oltre la nostra povera umanità, ma naturali anch'essi, naturalissimi, soggetti ad altre leggi che noi ignoriamo, o meglio, che la nostra coscienza ignora, ma a cui forse inconsciamente obbediamo anche noi: abitanti della terra non umani, essenze elementari, spiriti della natura di tutti i generi, che vivono in mezzo a noi, e nelle rocce, e nei boschi, e nell'aria, e nell'acqua, e nel fuoco, invisibili, ma che tuttavia riescono talvolta a materializzarsi."²¹⁾

Tatsächlich scheint Pirandello selbst diesmal auch auf Seite der "spiriti", wider die Logik, zu stehen: Als der alte Senator bis zum Abend nicht zurückgekehrt ist, machen sich die anderen Gäste mit Fackeln auf, ihn zu suchen. Sie finden ihn erst am darauffolgenden Morgen, und nur seinen Körper:

²⁰⁾ - vgl. "I giganti della montagna", MN II, pp. 1361/1362.

²¹⁾ - "Dal naso al cielo", NA I, pp. 1254/1255.

"Là, proprio sotto ai primi ippocàstani, a una cinquantina di passi dal Conventino, giaceva il cadavere del senatore Romualdo Reda, piccolo piccolo, disteso supino, senz'alcuna traccia di violenza addosso, anzi come se qualcuno l'avesse composto nel sonno eterno, coi piedi giunti, i braccini distesi lungo la minuscola persona.

Rimasero tutti basiti a mirarlo.

Dall'alto delle corone di quegli ippocàstani pendeva un esilissimo filo di ragno, che s'era fissato su la punta del naso del piccolo senatore. Di quel filo non si vedeva la fine. E dal naso del piccolo senatore un ragnetto quasi invisibile, che sembrava uscito di tra i peluzzi delle narici, viaggiava ignaro, sù sù, per quel filo che pareva si perdesse nel cielo."²²⁾

Freilich stammt "Dal naso al cielo" aus dem Jahr 1907²³⁾, ist also vermutlich erst nach dem "Fu Mattia Pascal" mit seinen okkultistischen Erfahrungen entstanden. Die zweite Novelle, "Chi fu?", in der die Parteinahme für das Okkulte mindestens ebenso deutlich scheint, ist jedoch bereits 1896 erstmals veröffentlicht worden.²⁴⁾ In dieser Novelle trifft der Ich-Erzähler den toten Vater seiner ehemaligen Verlobten, Jacopo Sturzi, vor einem Wirtshaus. Dieser erklärt sein Verweilen unter den Lebenden auf höchst vergnügliche Weise:

"C'è chi muore maturo per un'altra vita, e chi no. Quegli muore e non torna più, perché ha saputo trovar la sua via; questi invece torna, perché non ha saputo trovarla; e naturalmente la cerca giusto dove l'ha perduta. Io, per esempio, qui, all'osteria. Ma che credi? È una condanna. Bevo, ed è come se non bevessi, e più bevo, e più ho sete."²⁵⁾

Dann teilt er dem Erzähler mit, daß die neue Hure, zu der dieser oben unterwegs war, keine andere als seine Tochter, eben jene Ex-Verlobte ist, die nun von ihrer Mutter zu diesem Geschäft mißbraucht wird. Die beiden machen sich auf, um die Mutter zu bestrafen und die Schmach zu tilgen. Und somit

22) - l.c., p. 1258. - bezüglich des Spinnenfadens und der Spinne sei auf die vielen mythischen Symbole der den Körper verlassenden Seele hingewiesen (vgl. Vögel, Schmetterlinge auf Wandmalereien in den ägyptischen Grabkammern)

23) - Erstdruck in "Il Marzocco", 7. April 1907.

24) - in "Roma di Roma", 27./28. Juni 1896.

25) - "Chi fu?", in Appendice, NA II, p. 1074.

schließt die Verteidigungsrede des Erzählers, der offensichtlich des Mordes beschuldigt wird:

"Oh, fu lui, torno a giurarlo, fu lui, Jacopo Sturzi!...
Lui, lui strangolò quella strega che si spacciava per zia...
Se non l'avesse fatto lui, però, l'avrei fatto io. Ma l'ha
strozzata lui, perché ne aveva più ragione di me."²⁶⁾

Um das Bild des mythischen Klimas von Pirandellos Jugend abzurunden, sollte uns nur noch interessieren, wie er ursprünglich mit diesem mythischen Geisterglauben in Berührung gekommen ist: Giudice zufolge hat der junge Luigi den volkstümlichen Aberglauben an "spiriti" und "Donne", die Kinder rauben, von einer alten Dienerin, Maria Stella bezogen:

"Pirandello imparò piccino da lei anche a credere negli
spiriti."²⁷⁾

Maria Stella soll außerdem in dem areligiösen Haus des antiklerikalen Garibaldiners Stefano Pirandello dem Knaben ihre "propensioni cattolico-mistiche da contadina" mitgeteilt haben, ja sie fühlte sich, wie Giudice es ausdrückt, "confusamente come una missionaria".²⁸⁾ Und so baut sich der zweite große Mythos von Pirandellos Jugend auf: der Mythos der Religion.

Von der kindlichen Religiosität Pirandellos zeugt der folgende kleine Vierzeiler, der sich im "Taccuino di Coazze" findet:

"E dentro me tuttora
quel timido bambino
che per recarsi in chiesa ogni mattina
si levava a buon'ora."²⁹⁾

Wie dieser im Kind lebendige Mythos der Religion schließlich,

26)

- "Chi fu?", l.c., p. 1077.

27)

- GIUDICE, l.c., p. 23.

28)

- l.c., p. 22.

29)

- SPSV, p.1245. - "Taccuino di Coazze ist ein Notizheftchen mit Aufzeichnungen aus einer Sommerfrische in Coazze (1901) sowie einem Aufenthalt in Montepulciano (1903). Erstveröffentlichung auszugsweise in "Nuova Antologia" (1.1.1934), später auch noch in anderen Zeitschriften. Heute in SPSV, pp. 1237 - 1246.

zum Teil durch äußere Umstände, gestürzt wird, berichtet Pirandello in seiner - nach Nardellis Aussage - autobiographischen Novelle "La Madonnina": Dort kommt der kleine Guiduccio Greli, Sohn eines antiklerikalen Garibaldiners, mit der Kirche dadurch in Kontakt, daß er der Taufpate der neuen Kirchenglocken wird, die sein Vater stiften mußte (er hatte die alten herausgeschossen, weil ihn ihr Klang störte). Von diesem Augenblick an ist er von einem beinahe fanatischen Glauben beseelt, läßt sich jeden Tag von einer alten Dienerin zur Frühmesse führen und gerne danach noch vom Pfarrer, Padre Fiorica, die biblischen Geschichten erzählen. Aber trotz seiner Begeisterung setzt der kritische Verstand des Knaben nicht aus, beinahe unwillkürlich muß er Widersprüche in den Worten des Geistlichen aufdecken, der davon freilich nichts merkt:

"Avrebbe potuto notare, santo Dio, una cert'ombra che di tratto in tratto passava sul volto del fanciullo e gli faceva corrugare un po' le ciglia. Quell'ombra, quel corrugamento di ciglia erano provocati dalla bonaria indulgenza con cui egli velava e assolveva certi fatti della storia sacra; bonaria indulgenza che turbava profondamente l'anima risentita del fanciullo già forse messa in diffidenza a casa e fors'anche derisa dal padre e dalle sorelle."³⁰⁾

Und so kommt es schließlich zum Eclat, als Padre Fiorica - menschlich durchaus verständlich - bei der Verlosung einer wächsernen Madonnenstatue auf dem von ihm gezogenen Los den Namen seines Lieblings Guiduccio Greli liest, obschon dieser all sein zum Loskauf bestimmtes Geld an arme Kinder verschenkt hat und somit gar kein Los seinen Namen tragen kann. In der Folge muß Padre Fiorica, der sogar gehofft hatte: "Chi sa che quella Madonnina, entrando con tanta festa in casa Greli, non avesse poi il potere di conciliare con la chiesa tutta la famiglia!", auch noch auf den letzten Greli verzichten:

"E d'allora in poi, il padre beneficiale Fiorica non vide più Guiduccio Greli."³¹⁾

30) - "La Madonnina" (in "La mosca"), NA I, p. 780.

31) - l.c., pp. 781 bzw. 782.

Es scheint mir hier nun wesentlich, daß wir nicht in den Fehler vieler allzu psychologischer Pirandello-Interpreten verfallen, dieses Erlebnis - ob es nun in der Realität genauso stattgefunden hat oder nicht - als Kindheitstrauma in ausschließlicher Weise für den Sturz des religiösen Mythos bei Pirandello verantwortlich zu machen. Nein, ein "raginatore", wie es Pirandello von allem Anfang an war (siehe den zitierten Brief) konnte unmöglich in jenem naiven, ihm von der alten Dienerin vermittelten, Kinderglauben verharren. Das eigentlich Entscheidende in der Novelle ist ja wohl auch nicht das menschliche Versagen des Pfarrers, sondern das schon vorher erfolgte kritische Stirnrunzeln des Knaben, der bereits beginnt, auf logischem Wege die Widersprüche in den mythischen Geschichten der Bibel nachzuweisen (wobei der Begriff des "Widerspruchs" sich selbstverständlich erst aus der logisch-rationalen Betrachtungsweise ergibt, wie sie dem Menschen der Neuzeit zu eigen ist).

Tatsächlich gibt sich Pirandello ja auch nicht damit zufrieden, die Religion aus dieser menschlichen Enttäuschung heraus aus seiner Gedankenwelt einfach auszuschließen, wie man das vielleicht dem ein wenig pathetischen Schluß des Gedichtes "Primo rintocco" (Erstveröffentlichung 1902) entnehmen könnte:

"O donne avvolte negli scialli neri,
che andate in fretta alla chiesuola pia,
attossicato da negri pensieri
è morto il bimbo che con voi venia."³²⁾

In "Pasqua di Gea" nämlich findet sich ein geradezu kämpferischer Aufruf wider die Religion, der er den heidnisch-mythischen Kult der Terra Madre entgegenstellt:

³²⁾ - "Primo rintocco", in: Poesie varie, SPSV, p. 825.

"Lascia il rosario e il velo
e il libro de la prece (....)
Oggi l'altar vermiglio,
che ad esaltar la morte
sorge, e a cruciare i vivi,
vuota come la fede
che si professa in lei,
la fredda chiesa vede; (....)
Odi tu, gramo Figlio
d'un opprimente Sorte,
per cui tutto è peccato;
Tu, martire legato
a la tua stessa croce,
sangue grondante a rivi;
odi la viva voce
de la risorta Terra
tutta di fior vestita,
la voce de l'amore,
la formidabil voce
de l'universal vita?"³³⁾

In späteren Jahren wird diese Ablehnung der Religion wieder ein wenig abgeschwächt; vor allem darf man nicht vergessen, daß sie vor allem der korrumptierten Kirche gilt, in der Pirandello zudem noch - im Erbe des väterlichen Garibaldinismus - den Vaterlandsfeind sieht. Im Gegensatz dazu zeigt er aber Verständnis gerade für die mythisch-abergläubische Religiosität der naiven Landbevölkerung Siziliens, die er um ihren unerschütterlichen Glauben beneidet, wie das etwa in der Novelle "La fede" oder in dem Gedicht "Che fai?", dem 5. Teilstück von "Tenui luci improvvisate" (Erstdruck 1902) zum Ausdruck kommt, das mit den Worten endet:

"....Che fai,
anima sconsolata?
Lagrima amare ha chi pregar non sa."³⁴⁾

33) - "Pasqua di Gea", V, SPSV, pp. 510/511. - In diesem Zusammenhang erscheint auch ein biographisches Datum nicht bedeutungslos: "Pasqua di Gea" ist bekanntlich 1890 in Bonn entstanden. Bei der Inskription an der dortigen Universität soll Pirandello auf die Frage nach seinem Glaubensbekenntnis "Schreiben Sie Null!" geantwortet haben. (vgl. RAUHUT, l.c., p. 31, NARDELLI, l.c., p. 114)

34) - in "Poesie varie", SPSV, p. 837.

Gerade mit diesem Aspekt des Religionsverständnisses bei Pirandello und mit seinem Entwurf einer Gegenkonzeption zur offiziellen christlichen Religion wollen wir uns im III. Teil dieser Untersuchung, anlässlich der Besprechung des "mito religioso" ("Lazzaro") auseinandersetzen.

Der vielleicht bestimmendste Mythos von Pirandellos Jugend ist aber der bereits angesprochene Garibaldi-Mythos des Risorgimento. Pirandellos Eltern haben sozusagen unter diesem Zeichen zu einander gefunden.³⁵⁾ Der Vater der Mutter, Giovanni Ricci-Gramitti, hatte nach dem mißglückten Aufstand von 1848 nach Malta fliehen müssen. Diese Flucht taucht in den verschiedensten Werken unseres Autors auf - unter anderem in den Romanen "I vecchi e i giovani", den Novellen "Colloqui coi personaggi", "Lontano", etc. oder dem Gedicht "Pier Gudrò". Nach der Rückkehr der Familie zählte diese weiterhin zu den Hauptverschwörern gegen die Bourbonen und für die italienische Einheit. Der Bruder der Mutter, Rocco, lernte im Heer Garibaldis Stefano Pirandello kennen, der nach der Rückkehr aus dem Krieg um die Hand von Roccas schon 28jähriger, nicht eben sehr hübscher Schwester anhält. Stefano Landi, Pirandellos Sohn, meint dazu:

"Fu un matrimonio patriottico. (...) Bei giorni di fervore: tutte le forze sane, tutti i credenti dovevano riunirsi nell'opera sacra di fare l'Italia, e poi farla grande."³⁶⁾

Die - noch im Bericht des Enkels enthaltenen - Reizwörter "forze sane", "credenti", "opera sacra", "farla grande" vermögen uns vielleicht einen Eindruck des mythischen Klimas zu vermitteln, das dieses Thema im Hause Pirandello umgab. Übrigens gibt unser Autor diesen mythischen Glauben in einer Passage seines "Umorismo" selbst zu:

35) - Die nachfolgenden Fakten entstammen GIUDICE, l.c., pp. 1 - 15.

36) - in: "Giornale di Sicilia", 11./12. September 1915.

"E tutti noi, del resto, anche privi della beata innocenza popolare, non abbiamo forse di Garibaldi, la cui vita fu e volle essere una vera creazione in tutto, fin nel modo di vestirsi, fuori e sopra le conoscenze d'ogni realtà contingente, noi tutti, dico, non abbiamo di Garibaldi un sentimento leggendario, epico, che si offende se minimamente un tratto discordante si voglia metter in luce, un documento storico tenti in qualche punto di diminuircelo?"³⁷⁾

Auch Franca Angelini Frajese spricht - in Bezug auf die während des ersten Weltkriegs entstandenen Novellen - von einem "risorgimentalismo storico affatto mitico, legato al ricordo degli insegnamenti materni, un rifiuto altrettanto mitico del presente perché estraneo alla specificità italiana, provinciale e paesana...."³⁸⁾ Tatsächlich war dieser Mythos so tief verwurzelt, daß es auch Pirandellos kritischem "Ragionatore"-Geist nie gelungen ist, ihn völlig auszureißen. Zwar tritt der Autor in "I vecchi e i giovani" auch dem bourbonisch gesinnten Fürsten Ippolito Laurentano durchaus tolerant gegenüber, zwar finden sich in einigen Novellen (Berecche, Cronaca di Marco Leccio, Quando si comprende, etc.) durchaus auch Ansätze zu einer Abrechnung mit dem Mythos des patriotischen Krieges; aber zugleich leitet dieser Mythos Pirandello auch zu vielen der Haßtiraden an, die in seinem ansonsten um größtmögliches Verständnis jeder einzelnen Gestalt bemühten Werk wie Fremdkörper wirken (man denke nur an die - einem garibaldinischen Antiklerikalismus entspringende - gegen die Padri Liquorini in den "Cronache di Montelusa"³⁹⁾), und er begleitet ihn sein ganzes Leben hindurch - wie der blutige Stiefel Garibaldis, den er von seinem Onkel geerbt und zeitlebens wie eine Reliquie gehütet hat, ehe er sich endlich entschloß, ihn der römischen Gemeindeverwaltung zu stiften.⁴⁰⁾ Und man

37) - "L'umorismo", SPSV, pp. 64/65.

38) - Franca ANGELINI FRAJESE, "Serafino Gubbio, la tigre e la vocazione teatrale di Luigi Pirandello", in: Letteratura e critica, Studi in onore di Natalino Sapegno II, Roma 1975, p. 862.

39) - NA I: "Difesa del Mèola", Cronache di Montelusa.

40) - vgl. GIUDICE, l.c., p. 11.

wird sicher keinen Fehlgriff tun, wenn man auch noch in seinem - vielen unerklärlichen - Beitritt zum Faschismus eine Nachwirkung des Risorgimento-Mythos sieht, obschon Pirandello selbst weitere Rechtfertigungen auf seinem Konzept des "costruirsi", der "creazione" der eigenen Wirklichkeit (vgl. auch das "Umorismo"-Zitat der Vorseite, Anm. 37) aufbaut.⁴¹⁾ Erst mit der Enttäuschung durch den Faschismus, die den alternden Schriftsteller in die Welt hinaustreibt, scheinen auch die letzten Residuen des nationalen Mythos erschüttert zu sein, wie das aus einem Brief an die in Chile verheiratete Tochter Lietta hervorgeht, den er am 30.7.1931 in Paris schrieb:

"Una casa, una patria non sono più per me. Il mio animo è ormai alienato da tutto e non trova più contatto con nulla né con nessuno. Non tollero che le mie idee piglino alcun sesto; né ammetto che abbia alcun nesso la mia vita."⁴²⁾

In jedem Fall aber wird man den Sturz des garibaldinischen Mythos in seiner Rolle als Tragpfeiler von Pirandellos Weltanschauung schon früher ansetzen müssen - spätestens die Erfahrung mit der korrupten römischen Wirklichkeit des ersehten, idealen, einigen Italiens, die während Pirandellos erstem Aufenthalt in der Hauptstadt durch Skandale wie den der Banca Romana gekennzeichnet war, stellt hiefür das auslösende Moment dar.⁴³⁾ Seine maßlose Enttäuschung kommt vor allem in dem Roman "I vecchi e i giovani" und in verschiedenen Gedichten, etwa der Nummer VIII von "Triste" aus "Mal giocondo" zum Ausdruck. In dem letztgenannten Gedicht beklagt er deutlich den Verlust der Grundpfeiler seines Lebens- und Selbstverständnisses:

41) - siehe dazu Pirandellos Interview in "L'idea nazionale", Roma, vom 23.10.1923 (noch vor dem Parteibeitritt): "*Mussolini sa, come pochi, che la realtà sta soltanto in potere dell'uomo di costruirla e che la si crea soltanto con l'attività dello spirito.*"

42) - in Lettere ai familiari, TERZO PROGRAMMA, l.c.

43) - vgl. GIUDICE, l.c., p. 204.

"Buona gente, fermatevi un istante
sotto la mia finestra, e udite, udite:
Ho perduto tra voi, come si perde
una berretta o una parruca, il mio
cervello e de la vita il vero scopo."⁴⁴⁾

In dem viel später entstandenen Roman "I vecchi e i giovani" (Erstveröffentlichung 1909 in der "Rassegna contemporanea") hat Pirandello deutlich Distanz gewonnen - man kann hier die allmähliche Entwicklung der Desillusion ablesen. Das beginnt mit der Schilderung der heilen Welt seines Lieblings, des alten Garibaldiners Mauro Mortara (eines Nachfahren von Pier Gudrò); aber bereits hier ist die leise Distanz, das anteilnehmende Lächeln des "sentimento del contrario" spürbar, wenn Mauro ausruft:

"L'Italia è grande! L'Italia è alla testa delle nazioni! Detta legge nel mondo! E posso dire che anch'io, così da povero ignorante e meschino come sono, ho fatto qualche cosa, senza tante chiacchiere. (...) E sono contento. Cammino qua per Valsania, vedo i fili del telegrafo, sento ronzare il palo, come se ci fosse dentro un nido di calabroni, e il petto mi s'allarga; dico: "Frutto della Rivoluzione!" Vado più là, vedo la ferrovia, il treno si caccia sottoterra, nel traforo sotto Valsania, che mi pare un sogno; e dico: "Frutto della Rivoluzione!" (...) Vedo le due lunghe scogliere del nuovo porto, che mi pajono due braccia tese a tutte le navi di tutti i paesi civili del mondo, come per dire: "Venite! venite! l'Italia è risorta, l'Italia abbraccia tutti, dà a tutti la ricchezza del suo zolfo, la ricchezza dei suoi giardini!". Frutto della Rivoluzione, anche questo, penso, e - vedete? - mi metto a piangere come un bambino, dalla gioja..."⁴⁵⁾

Als Mortara, mit seinen garibaldinischen Orden behängt, nach Rom kommt, wird seine Gestalt zusehends lächerlicher; Pirandello freilich ist noch auf seiner Seite, das naive Ideal triumphiert über die häßliche, niedrige Realität:

"Come avrebbe potuto supporre che quelle medaglie, a Roma, attuffata d'odio e tutta imbrattata di fango in quei

44) - "Triste" VIII, in "Mal giocondo", SPSV, p. 500.

45) - "I vecchi e i giovani", in TR II, pp. 151/152.

lividi giorni, dovessero chiamare su le labbra un ghigno di scherno, diventata quasi titolo d'infamia la qualifica di "vecchio patriota"? Senza il più lontano sospetto che ridessero di lui, Mauro Mortara rideva a tutti coloro che gli ridevano in faccia, credendo che partecipassero alla sua gioja, a quella sua gioja rigata di lagrime che, quasi grillandogli attorno come una luce, gli abbagliava ogni cosa."⁴⁶⁾

Weitaus beißender wird die Ironie, als der in den Skandal verwickelte ehemalige Volksheld, nunmehrige Parlamentsabgeordnete Corrado Selmi voll bitteren Spottes garibaldinisches Hel-dentum persifliert:

"Sù di là, *Nanna*, di là...al pianoforte! Lei suona, e noi balliamo! Roberto si metterà i calzoncini con lo spacco di dietro e la falda della camicina fuori; prenderà la sciaboletta e il cavalcuccio di legno, quelli con cui giocò alla guerra, al Sessanta; gli faremo l'elmo di carta, e si metterà a girare attorno....*arri!**arri!*....mentre io e Olindo balleremo al suono dell'inno di Garibaldi.... *Va' fuori d'Italia....va' fuori d'Italia....va' fuori, o stranier!*"⁴⁷⁾

Der Spottgesang verstummt jedoch sofort, als Mortara den Raum betritt: in ihm ist der Mythos noch so lebendig, daß das Grinsen der illusionslosen Umwelt erstirbt. Als Mauro Mortara anläßlich der Verhaftung von Roberto Auriti, einem Enkel seines geliebten Idols und selbst Risorgimento-Held, zum ersten Mal mit der ungeschminkten Realität konfrontiert wird, bricht freilich auch für ihn der Mythos des idealen Vaterlandes zusammen:

"Si afferrò con una mano le medaglie sul petto; se le strappò; le scagliò a terra; vi andò sopra col piede e le calpestò; poi, rivolgendosi al delegato:

- Ditelo al vostro Governo! - gridò - Ditegli che un vecchio campagnuolo, venuto a veder Roma con le sue medaglie garibaldine, vedendo arrestare il figlio d'un eroe che gli morì tra le braccia nella battaglia di Milazzo, si strappò dal petto le medaglie e le calpestò! così!" - - -

Mauro Mortara restò a guardare, come annichilito. Quando il Passalacqua lo raggiunse di tutto, e, fresco della recente lettura del giornale, gli espose tutta la miseria

⁴⁶⁾ - "I vecchi e i giovani", l.c., TR II, p. 301.

⁴⁷⁾ - l.c., pp. 386/387.

e la vergogna del momento:

- Questa, - disse, - questa è l'Italia?

E, nel crollo del suo gran sogno, non pensò più a Roberto Auriti, all'arresto di lui, non senti, non vide più nulla. Le sue medaglie rimasero lì per terra, calpestate."⁴⁸⁾

Freilich: Wenngleich Mauro Mortaras Ideal zusammengebrochen ist, so gilt das nicht für Mauro Mortara als Ideal, als Idealfigur. Der Mythos des ehrlichen, rauhen Patrioten bleibt intakt, auch wenn die korrupte Realität ihn verlacht oder verachtet - ähnliches trifft für die später zu einem Einakter umgearbeitete Novelle "Lumie di Sicilia" zu, wo der naturverbundene, unverfälschte arme Bauernbursch Micuccio als sizilianischer Mythos archaischer Unschuld inmitten der korrumpierten Welt des Theaters, die seine ehemalige Verlobte Teresina umgibt, rein erhalten bleibt, wenngleich sein persönlicher Mythos - Teresina, wie er sie kannte - in sich zusammenfällt. Und Mauro Mortara wird trotz der Unhaltbarkeit seines Ideals von Lando Laurentano, dem zum Sozialismus neigenden Fürsten, mit dem sich Pirandello in vielen Abschnitten der "Vecchi e giovani" identifiziert,⁴⁹⁾ um seinen unerschütterlichen Mythen glauben beneidet:

"Sentirsi in petto per un momento quel cuore!", aveva pensato con tenerezza e con invidia Lando Laurentano. "Potere con quella stessa fede, con quella stessa purezza d'intenti, nutrire un sogno, un più vasto sogno; affrontare per esso più aspre lotte e vincere, per goder poi una gioja più pura e più grande di quella!"⁵⁰⁾

Zwar schlägt der Risorgimento-Mythos in anderen Werken noch bisweilen durch, so etwa in dem irridentistischen Gedicht "Sogno eroico" (Erstdruck 1909), dessen Schluß inhaltlich beinahe dannunzianischen Geist zu atmen scheint:

48) - "I vecchi e i giovani", l.c., pp. 389/390.

49) - So meint GIUDICE, l.c., p. 213.

50) - "I vecchi e i giovani", l.c., pp. 304/305.

"Or a uno stormo di fanciulle erranti
pel verde piano s'abbattean gli eroi.
N'avean sorrisi, applausi festanti,
pioggia fitta di fior su i petti; poi
una fra loro, la più bella, al duce
chiedea: - "Per chi si muove oggi a cemento?"
Fa caldo: stian con noi!" - La guardò truce
l'eroe, serio ruggi: - Trieste e Trento! - "51)

Jedoch wird man trotz solcher unfreiwillig komischer Rückfälle annehmen können, daß mit der Schilderung des objektiven Mißverhältnisses zwischen idealem Mythos und korrupter Realität auch die Dokumentation des Sturzes von Pirandellos individuellem Mythos verbunden ist. Ähnlich äußert sich Giuseppe Giacalone in seiner 1966 erschienenen Untersuchung "Luigi Pirandello":

"Il Pirandello non volle però fare soltanto una denuncia della crisi dei miti risorgimentali (...); ha voluto anzi, quasi certamente, narrare, nel dramma della sua generazione, la sua stessa delusione."⁵²⁾

Nach dem Sturz dieser ursprünglichen, irrationalen Mythen richtet sich der Autor aber auch gegen die angeblich rational fundierten Mythen der bürgerlichen Gesellschaft, vor allem in der strengen Form Siziliens. Und hier wendet Pirandello nun eine neue Taktik des Mythenstürzens an: Er übersteigert die Anwendung dieser Mythen, treibt sie bis zur äußersten Konsequenz und erreicht damit, daß ihre ganze Absurdität und Hohlheit sichtbar wird. So gelangt Pirandello schließlich dazu, die Basis gesellschaftlichen Zusammenlebens in der gesellschaftlichen Lüge zu sehen:

"Che cosa sono, in fondo, i rapporti sociali della così detta convenienza? Considerazioni di calcolo, nelle quali la moralità è sempre sacrificata. (...) La conciliazione delle tendenze stridenti, dei sentimenti ripugnanti, delle opinioni contrarie, sembra più attuabile su le basi d'una comune menzogna, che non su la esplicita e dichiarata tolleranza del dissenso e del contrasto; sembra, in somma, che la menzogna debba ritenersi più vantaggiosa della vera-

51) - aus "Poesie varie", SPSV, p. 840.

52) - Giuseppe GIACALONE, Luigi Pirandello, Brescia 1966, p. 173. - Er bezieht sich hierbei vor allem auf "I vecchi e i giovani".

cià, in quanto quella può unire, laddove questa divide; il che non impedisce che, mentre la menzogna è tacitamente scoperta e riconosciuta, si assuma poi a garanzia della sua efficacia associatrice la veracità stessa, facendosi apparire come sincerità l'ipocrisia."⁵³⁾

Einer der wesentlichsten dieser "menzogne"-Mythen der Gesellschaft ist, auf Grund der sizilianischen Verhältnisse, wohl in dem Rollenspiel der Ehe zu suchen. Die betonte Unauflöslichkeit der Ehe, der unbedingte Treuezwang für die Frau, dessen Bruch nur mit Blut gesühnt werden kann und muß, sind bezeichnend für die mythisch starre Auffassung der sizilianischen Gesellschaft der Jahrhundertwende.⁵⁴⁾ Die Schriftstellerin Silvia Roncella, Hauptfigur von Pirandello's Roman "Suo marito" (später unter dem Titel "Giustino Roncella nato Boggiòlo" neu bearbeitet), proklamiert sogar das Einverständnis der süditalienischen Frauen mit dieser gefängnisgleichen Situation:

"Ecco, vedeva sorgere chiare e precise le case della sua Taranto; vedeva entro quelle le sue buone, mansuete compaesane, le quali, use a vedersi custodite dall'uomo gelosamente e con lo scrupolo più rigoroso, perché nessun sospetto potesse arrivare fino a loro; use a veder l'uomo rientrare ogni volta nella propria casa come in un tempio da tener chiuso a tutti gli estranei e anche ai parenti che non fossero i più intimi, si turbavano, si offendevano come per irreverenza al loro pudore, se l'uomo cominciava ad aprir quel tempio, quasi più non importandogli della loro buona reputazione."⁵⁵⁾

Dabei liegt diesem absoluten Untertänigkeitsverhältnis nicht einmal die Liebe als Rechtfertigung zu Grunde:

53) - "L'umorismo", SFSV, p. 147. - Pirandello erwähnt dort in einer Fußnote die Anregung durch Giovanni MARCHESINI, *Le finzioni dell'anima*, Bari 1905; eine Filiation, die in der neueren Kritik zum Gegenstand mehrerer Untersuchungen geworden ist (z.B. ANDERSSON, Gösta, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm 1966.)

54) - Selbstverständlich ist diese Auffassung der Ehe und des Ehebruchs nicht auf den engen geographischen Raum Siziliens beschränkt; der Ehebruch stellt ein häufiges Motiv in der Literatur des späten 19. Jahrhunderts dar. - vgl. dazu Judith AMSTRONG, *The Novel of Adultery (1850-1900)*, London 1976.

55) - "Suo marito", TR I, p. 764.

"Quasi tutte le donne di laggiù erano sposate senz'amore. per calcoli di convenienza, per prendere uno stato; ed entravan soggette e obbedienti nella casa del marito, ch'era il padrone. La loro obbedienza, la loro devozione non erano mosse da affetto, ma solo dalla stima per l'uomo che lavora e che mantiene; stima che poteva reggersi solo a patto che quest'uomo, con la laboriosità, se non in tutto con la buona condotta, certo a ogni modo col rigore sapesse conservare a sé il rispetto che si deve al padrone."⁵⁶⁾

Die Ehe ist also vielmehr ein Rollenspiel im Rahmen eines bürgerlichen Mythos, ein Sich-Bewegen in logisch grundlosen, durch Tradition gesteckten engen Grenzen; und auch der Mann hat seine Rolle dabei. Er soll nur ja nicht versuchen, mit der Frau statt neben ihr leben zu wollen, eine geistige oder seelische Gemeinschaft neben der rein körperlichen und wirtschaftlichen anzustreben. Versucht er das dennoch, so bekommt er - wie Lars Cleen in der Novelle "Lontano" - von seiner Frau zu hören:

"Che vuoi da me? Un omaccione tanto, che se ne sta a casa come un ragazzino, Dio benedetto! Impara un po' a vivere come i nostri uomini: più fuori che dentro. Non posso vederti così. Mi fai rabbia e pena."⁵⁷⁾

Trotz des Fehlens einer Sinngrundlage, wie sie wohl nur die Liebe abgeben könnte, ist die Beachtung der mythisch fundierten Spielregeln der Ehe lückenlos - ihre Übertretung zieht mit schicksalshafter Notwendigkeit den Tod nach sich, wie etwa im Fall des Bauern Saru Argentu, genannt Tararà, der seine Frau erschlagen muß, als er offiziell von ihrem - ihm im Geheimen längst bekannten-Ehebruch mit dem Cavalier Fiorica erfährt. "L'ho fatto propriamente", verteidigt sich Tararà vor Gericht, "perché non ho potuto farne a meno, ecco; e basta."⁵⁸⁾ - Und selbst seine intellektuelle Weiterentwicklung, der Schreiber Ciampa in dem Theaterstück "Il berretto a sonagli", meint angesichts des Skandals, den die Gattin des Lieb-

⁵⁶⁾ - "Suo marito", l.c., p. 765.

⁵⁷⁾ - "Lontano", (in "La mosca"), NA I, p. 837.

⁵⁸⁾ - "La verità" (in "L'uomo solo"), NA I, p. 658.

habers seiner Frau entfesselt hat:

"CIAMPA.Io dico qua, con la massima calma, testimonio lei, testimoni tutti, che questa sera stessa, o domani, appena mia moglie ritorna in casa, io con l'accetta le spacco la testa! (Subito:) E non ammazzo soltanto lei, perchè forse farei un piacere, così, alla signora! Ammazzo anche lui, il signor cavaliere - per forza, signori miei! per forza!

FIFI E SPANO *afferrandolo, mentre le tre donne gridano e piangono*. Che è? Che avete detto? Voi siete pazzo! Chi ammazzate?

CIAMPA. *Pallido, stravolto, quasi sorridente*. Tutti e due! Per forza! Non posso farne a meno! Non l'ho voluto io! (...) Lei sa come si dice da noi: "Guaj a chi è morto nel cuore d'un altro!" - Io sono calmo, signor Delegato. Lei m'è testimonio che io non volevo questo. Mi ci hanno buttato in questo fosso! Con questo sfregio in faccia, davanti al paese - se lo scrivano bene in mente - io non resto!"⁵⁹⁾

Freilich kann der Beinahe-Intellektuelle Ciampa, zum Unterschied von dem Bauern, die tödliche Konsequenz dadurch abwenden, daß er durch geschickte Argumentation die Urheberin des Skandals, die Frau des Liebhabers, für verrückt erklären läßt.

Trotz dieser Hohlheit des Ehemythos ist aber für den Bürger eine Liebesbeziehung außerhalb dieser strengen Form undenkbar. Das erweist sich in der Geschichte der Novelle "Risposta", die Pirandello in Form einer streng logisch geordneten Erörterung abwickelt: Sein Freund Marino ist verliebt in das Fräulein Anita, das, nach dem Tode ihres Vaters verarmt, dessen Freund, den alten Commendatore Ballesi, heiraten soll. Kurz vor dieser Heirat treffen sich die beiden Verliebten, Marino und Anita, noch einmal am nächtlichen Strand:

"Che le dicesti? Lo so, tutto il tuo amore e tutto il tuo tormento; e le proponesti di ribellarsi all'infame imposizione di quel vecchio odioso e di accettare la tua povertà.

Ma ella, amico mio, infiammata, sconvolta, straziata dalle tue parole, non poteva accettare la tua povertà; voleva sì, invece, accettare il tuo amore e vendicarsi con esso anticamente, quella sera stessa, dell'infame imposizione del vecchio, che sopra di lei, così, da usurajo, voleva pagarsi dei lunghi beneficii.

Tu, onestamente, nobilmente, le hai impedito questa vendetta.

59) - "Il berretto a sonagli", MN II, p. 401.

Amico mio, ti credo: sarai scappato via come un pazzo. Ma alla Signorina Anita, rimasta sola lì, su la sabbia, all'ombra dello scoglio, non sembrasti un pazzo, te l'assicuro io, in quella fuga scomposta lungo la spiaggia, sotto la luna. Sembrasti uno sciocco e un villano."⁶⁰⁾

Tragisch wird das mythisch fundierte Rollenspiel schließlich in der Titelnovelle der Sammlung "Scialle nero": Eleonora, ein schon etwas älteres, häßliches Mädchen, daß unter großen Opfern nach dem Tode der Eltern den jüngeren Bruder aufgezogen und ihm das Studium ermöglicht hat, bekommt mit neununddreißig Jahren plötzlich ein Kind - es stammt von dem Bauernburschen Gerlando, dem sie beim Lernen hilft und der sich während einer dieser Nachhilfestunden plötzlich auf sie gestürzt und sie halb vergewaltigt hat. Um die Schande zu tilgen, müssen die beiden natürlich heiraten; die zwanzig Jahre ältere Eleonora schließt aber mit ihrem Bräutigam ein Übereinkommen:

"Eleonora, la mattina dopo, parlò maternamente a Gerlando: Lo lasciò padrone di tutto, libero di fare quel che gli sarebbe piaciuto, come se tra loro non ci fosse alcun vincolo. Per sé domandò solo d'esser lasciata lì, da canto, in quella cameretta, insieme con la vecchia serva di casa, che l'aveva vista nascere."⁶¹⁾

Gerlando aber, nach dem Tode des ersten Kindes von den Eltern dazu getrieben, noch einmal für Nachwuchs zu sorgen, damit die "dote" nicht an die Familie der Frau zurückfallen könne, versucht sie zum Vollzug der Ehe zu zwingen. Das tragische Ende liest sich wieder fast wie eine mythische Erzählung:

"No: Ti voglio! Ti voglio! - diss'egli, allora, com'ebbro, stringendola vieppiù con un braccio, mentre con l'altro le cercava, più su, la vita, avvolto nell'odore del corpo di lei. Ma ella, con uno sforzo supremo, riuscì a svincolarsi; corse fino all'orlo del ciglione; si voltò: gridò:
- Mi butto!
In quella, se lo vide addosso, violento; si piegò indietro, precipitò giù dal ciglione.

⁶⁰⁾ - "Risposta" (in "Scialle nero"), NA I, p. 233. - Pirandello erklärt dieses gegenseitige Mißverstehen dann mit seinem Konzept der "mutevole realtà" auf das wir in der Folge noch zu sprechen kommen werden.

⁶¹⁾ - "Scialle nero", NAI, p. 76.

Egli si rattenne a stento, allibito, urlando, con le braccia levate. Udi il tonfo terribile, giù. Sporse il capo. Un mucchio di vesti nere, tra il verde della spiaggia sottostante. E lo scialle, che s'era aperto al vento, andava a cadere mollemente, così aperto, più in là.

Con le mani tra i capelli, si voltò a guardare verso la casa campestre; ma fu colto negli occhi improvvisamente dall'ampia faccia pallida della Luna sorta appena dal folto degli olivi lassù; e rimase atterrito a mirarla, come se quella dal cielo avesse veduto e lo accusasse." 62)

Alle diese Beispiele zeugen von der kritischen Einstellung Pirandellos zum bürgerlichen Mythos der Ehe und dem daraus resultierenden gesellschaftlichen Rollenspiel. Der Sturz dieses Mythos kommt aber vielleicht am deutlichsten in zwei Dramen zum Ausdruck: "Il piacere dell'onestà" und "Il giuoco delle parti".

Im erstgenannten Stück beschreitet Pirandello den bereits angedeuteten Weg, den Mythos durch ein übersteigertes, bis zur letzten Konsequenz getriebenes Nachvollziehen zu ironisieren und damit zu Fall zu bringen. Das tut nämlich Angelo Baldovino, die Ehrbarkeit in Person, dessen "piacere dell'onestà" (das wir hier mit "die Lust, ehrbar zu sein", wiedergeben wollen) dem Stück auch den Namen gegeben hat. Der von seiner Frau getrennte Marchese Fabio Colli ist in einer Zwangslage: Seine Geliebte Agata bekommt ein Kind, er kann sie natürlich nicht heiraten und ist daher glücklich, als sein Freund Maurizio für ihn in dem ehemaligen Schulkollegen Angelo Baldovino einen Mann findet, dessen bürgerliche Existenz auf Grund einiger geplatzter Wechsel ruiniert ist, und der sich deshalb bereit erklärt, Agata zu heiraten, um ihre Ehre zu retten und den Skandal zu vertuschen. Freilich tut Baldovino das nicht so sehr aus niedrigen Motiven, etwa wegen des ihm vom Marchese angebotenen Postens; vielmehr tritt uns hier deutlich der für Pirandello typische Antagonismus Individuum-Gesellschaft ent-

62) - "Scialle nero", l.c., pp. 85/86. Man beachte die Großschreibung von Luna! - Mit dem Mondmythos bei Pirandello werden wir uns im dritten Teil dieser Untersuchung noch ausführlicher beschäftigen.

gegen: Der Außenseiter Baldovino, der die Mythen dieser Gesellschaft nicht achten wollte und deshalb aus der im dadurch bestimmten Ritus lebenden Gemeinschaft ausgeschlossen wurde, rächt sich, indem er nun ebendiese Mythen in höchster Konsequenz personifiziert:

"BALDOVINO.come uno che venga a mettere in circolazione oro sonante in un paese che non conosca altro che moneta di carta. - Subito si diffida dell'oro; è naturale. - Lei ha certo la tentazione di rifiutarlo: no? Ma è oro, stia sicuro, signor marchese."⁶³⁾

Die Folgen kommen freilich dem Marchese, ja der ganzen Gesellschaft, höchst ungelogen:

"BALDOVINO. Ma le conseguenze, signor marchese, scusi! - Guardi: l'onestà, così come lei la vuole da me - che cos'è? - Ci pensi un po'. - Niente. - Un'astrazione. - Una pura forma. - Diciamo: l'assoluto. - Ora scusi, se io devo essere così onesto, bisognerà pure che io viva - per così dire - quest'astrazione; che dia corpo a questa pura forma; che io senta quest'onestà astratta e assoluta. - E quali saranno allora le conseguenze? Ma prima di tutte, questa, guardi: - *che io dovrò essere un tiranno.*

FABIO. Un tiranno?

BALDOVINO. Per forza! - Senza volerlo! - Per ciò che riguarda la pura forma, intendiamoci!"⁶⁴⁾

Denn nunmehr zwingt er auch alle nach außen hin ehrbaren Mitglieder der Gesellschaft, den Mythos der "onestà" nicht nur als veräußerlichten Ritus zu praktizieren, sondern tatsächlich zu leben:

"BALDOVINO. ...*Devo rappresentarla io, la sua onestà:* - *esser cioè, l'onesto marito di una donna, che non può esser sua moglie; l'onesto padre d'un nascituro, che non può esser suo figlio. E vero questo?*

FABIO. Sì, sì, è vero.

BALDOVINO. Ma se la donna è sua, e non mia; se il figliuolo è suo, e non mio, non capisce che non basterà che sia onesto soltanto io? *Dovrà essere onesto anche lei, signor marchese, davanti a me. Per forza! - Onesto io, onesti tutti. - Per forza!*"⁶⁵⁾

63) - "Il piacere dell'onestà, MN I, p. 603.

64) - l.c., p. 604.

65) - l.c., p. 606.

Das aber erweist sich als recht unbequem. So stöhnt etwa Agatas Mutter Maddalena kurz nach der Geburt des Kindes:

"MADDALENA. Credete, da dieci mesi non respiriamo più!"⁶⁶⁾

Es bleibt allen aber nichts anderes übrig, als sich zu beugen: Wenn man den Mythos der "onestà" (einer strikten Einhaltung der mythisch fundierten Regeln des Rollenspiels) als Grundlage gesellschaftlichen Zusammenlebens postuliert, dann muß man auch die logisch daraus abgeleiteten Konsequenzen Baldovinos annehmen:

"MADDALENA. - Sa dire le cose per noi più dure in una maniera... con argomenti così impensati e che pajono, stando a sentirlo, così inoppugnabili, che siamo sempre costrette a fare come vuole lui! - E un uomo spaventoso, spaventoso, Setti! Io non ho più forza neanche di fiatare."⁶⁷⁾

Diese unerträgliche Situation kann erst ihre Lösung finden, als Baldovino selbst menschliche Schwächen zeigt, von der Verkörperung des Mythos der Ehrbarkeit wieder zum fehlbaren Menschen wird:

"BALDOVINO. Non volete tener conto di me? Vi pare ch'io possa essere qua sempre un lume soltanto, per voi, e basta? Ho anch'io infine la mia povera carne che grida! Ho sangue anch'io, nero sangue, amaro di tutto il veleno dei miei ricordi.... - e ho paura che mi s'accenda!"⁶⁸⁾

In diesem Augenblick nämlich verliebt sich Agata in ihn - wie ihm das zuvor schon mit ihr passiert war; sicherlich ist für ihre plötzliche Zuneigung auch die aufkommende Verachtung für den Marchese Fabio ausschlaggebende, der versucht hat, den unbequemen Baldovino zu einer Unterschlagung zu verleiten, um ihn auf diese Weise unmöglich zu machen und fortjagen zu können. Baldovino, der dieser Versuchung zunächst ohne Schwierigkeiten widerstanden hat, begeht die Unterschlagung nun wirklich, um seiner aufkeimenden Neigung zu Agata einen Riegel vorzuschieben, indem er sich in ihren Augen als Dieb hinstellt. Agatas Neigung ist aber stärker als der hohle Mythos der

66) - "Il piacere dell'onestà", l.c., p.618.

67) - ibidem.

68) - l.c., p. 641.

"onestà":

"AGATA. Voi le restituirete, e ce n'andremo.

BALDOVINO. Che! Fossi matto! Non le restituisco, signora!
Non le re-sti-tu-i-sco!

AGATA. Vuol dire che io e il bambino vi seguiremo anche
per questa via....

BALDOVINO. Mi seguireste....anche ladro?"⁶⁹⁾

So gibt es also ein Happy End, in dem gleichzeitig der Mythos der bürgerlichen Ehrbarkeit und des ehelichen Rollenspiels als hohl entlarvt wird.

Einen anderen Weg des Mythenstürzens beschreitet der philosophierende Hobbykoch Leone Gala in dem Stück "Il giuoco delle parti". Er zerlegt den Mythos des ehelichen Rollenspiels mit Hilfe der logischen Analyse in seine Bestandteile und macht ihn dadurch lächerlich. Seine Frau Silia, eine von Pirandellos femme fatale-Figuren, lebt von ihm getrennt und empfängt des öfteren ihren Liebhaber Guido Venanzi. Obschon Leone gar nichts dagegen einwendet, ist er ihr doch im Weg und sie sucht eine Möglichkeit, ihn loszuwerden. Als nun einige Betrunkene, die sich in der Türe geirrt haben, sie für eine Art Callgirl halten, sieht sie ihre Stunde gekommen: Sie stachelt sie zunächst zu Intimitäten auf, um hernach, als sie die Visitenkarte des einen von ihnen in der Hand hat, einen Skandal zu provozieren. Die Sachlage ist klar: Der Ehemann Leone muß dem gesellschaftlichen, rein mythisch fundierten Ehrenkodex zufolge den Beleidiger, der als einer der besten Fechter der Stadt gilt, zum Duell fordern. Die Konditionen sind äußerst hart, Leones Tod scheint beschlossene Sache. Doch als die Zeugen, unter ihnen der Liebhaber seiner Frau, am Morgen des festgesetzten Tages kommen, um ihn abzuholen, präsentiert Leone Gala eine perfekt logische Analyse der Situation: Er selbst ist dem Namen nach Ehemann, also hat er den Beleidiger seiner Frau gefordert; in Wahrheit aber spielt die Rolle des Ehemanns ja Guido Venanzi, der Liebhaber seiner Frau; also soll dieser auch das tatsächliche Duell ausfechten. Venanzi akzeptiert diese erbarmungs-

⁶⁹⁾ - "Il piacere dell'onestà", l.c., p. 645.

lose Logik, geht zum Duell und stirbt. Aber auch Leone erkaufte diesen Sturz des Mythos mit einer inneren Leere als Folge der Abstraktion von allen Gefühlen. So erzählt er seiner Frau, um welchen Preis er es vermocht hat, die nach dem gleichen Ehrenkodex gegebene Notwendigkeit, sie wegen ihres Ehebruchs umzubringen, zu umgehen:

"LEONE. Non credi che più d'una volta tu me ne abbia dato la ragione? Sì, via! Ma era una ragione che partiva armata da un sentimento, prima d'amore, poi di rancore. Bisognava disarmare questi due sentimenti: vuotarsene. E io me ne sono vuotato, per far cadere quella ragione, e lasciarti vivere, non come vuoi, perché non lo sai tu stessa: come puoi, come devi, dato che non t'è possibile fare come me.

SILIA (*suppliche*). Ma come fai tu?

LEONE (*dopo una pausa, con gesto vago e triste*). M'astraggo. (*Pausa*). Credi che non sorgano impeti di sentimenti anche in me? Ma io non li lascio scatenare; io li afferro, li domo; li inchiodo. Hai visto le belve e il domatore nei serragli? Ma non credere: io, che pure sono il domatore, poi rido di me perché mi vedo come tale in questa parte che mi sono imposta verso i miei sentimenti; e ti giuro che qualche volta mi verrebbe voglia di farmi sbranare da una di queste belve.. anche da te, che ora mi guardi così mansueta e pentita...Ma no! perché, credi: è tutto un giuoco. E questo sarebbe l'ultimo e toglierebbe per sempre il gusto di tutti gli altri. No, no.... Vai, vai....."⁷⁰⁾

Diese beiden Dramen, "Il piacere dell'onestà" und "Il giuoco delle parti" sind nur zwei Beispiele für Pirandellos immer wiederkehrende Auflehnung gegen die Mythen der bürgerlichen Gesellschaft und insbesondere des ehelichen Rollenspiels, die schließlich in der - deutlich Züge der *Commedia dell'arte* aufweisenden Farce "L'uomo, la bestia e la virtù" zum grotesken Höhepunkt getrieben wird.⁷¹⁾

Aber auch zahlreiche andere mythisch fundierte Einrichtungen dieser Gesellschaft sind das Ziel von Pirandellos mythenstürzerischem Schwung. Wir wollen im Rahmen dieser Untersuchung eine Auswahl treffen und nur einige behandeln:

⁷⁰⁾ - "Il giuoco delle parti", MN I, pp.567/568.

⁷¹⁾ - Diese Farce um die Bemühungen eines kleinbürgerlichen Professors, den Gatten seiner Geliebten zum Vollzug der Ehe zu bewegen, damit das Kind, das sie vom Professor erwartet, als ehelich gelten kann, habe ich 1976 in Rom in *Commedia dell'arte*-Masken aufgeführt gesehen - ein Weg, Hohlheit und Erstarrung des Rollenmythos deutlicher zu machen und zu ironisieren.

Besonders am Herzen liegt Pirandello sicherlich das gestörte Verhältnis der Menschen der bürgerlichen Gesellschaft zum Tod, das in dem sich um die Begräbniszeremonie rankenden mythischen Ritual gipfelt:

"Le chiese e i cimiteri? Case per abitazioni dei sentimenti. Che resta più, dopo qualche tempo, entro le casse mortuarie? Niente: un po' di polvere, se mai. Invece d'ingombrar tanto spazio non sarebbe meglio bruciare i corpi che non hanno più con sé nessuna realtà e lasciare che la cenere sia dispersa dal vento?"⁷²⁾

Diese Ansicht hat er ja auch bei Abfassung seines Testamentes berücksichtigt, indem er schrieb:

"IV. Bruciatemi. E il mio corpo, appena arso, sia lasciato disperdere; perchè niente, neppure la cenere, vorrei avanzasse di me. Ma se questo non si può fare sia l'urna cineraria portata in Sicilia e murata in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti, dove nacqui."⁷³⁾

Auf Grund dieser Haltung erlaubt sich Pirandello so manchen Spott mit dem mythisch- rituellen Begräbnisablauf: Da winkt etwa der Kutscher eines Leichenwagens (ein früherer Droschkenkutscher) in einem Augenblick der Zerstreuung einem vermeintlichen Fahrgast, einzusteigen (Novelle "Distrazione", in "La vita nuda", NA I); da entrüsten sich Trauergäste über die Freudenkundgebungen eines ehemaligen herrschaftlichen Kutschpferdes, das, an ein Begräbnisunternehmen verkauft, nun die frühere Herrin abholt und wiedererkennt (Novelle "La rallegrata" in der gleichnamigen Sammlung, NA I), wobei die von Pirandello geschilderten, naiven, aber durchaus logischen Überlegungen der Pferde die Lächerlichkeit des hohlen Ernstes der Zeremonie nur noch deutlicher hervortreten lassen; da passiert eine peinliche Verwechslung, durch die die Stadt Valdana dem

⁷²⁾ - aus "Foglietti" editi da Corrado Alvaro (in "Nuova Antologia", 1.1. 1914), jetzt in : SPSV, p. 1270.

⁷³⁾ - "Mie ultime volontà da rispettare", SPSV, p. 1289. Es braucht wohl kaum eigens erwähnt zu werden, daß man selbstverständlich dem (durch die Gesetzeslage bedingten) "Schwächezeichen" Pirandellos im zweiten Satz nachgegeben hat, sodaß seine Anhänger nicht ohne Kultstätte sind: die Urne (eine von ihm sehr geliebte griechische Amphore) mit seiner Asche ist in einen Felsen nahe seines Geburtshauses im Caos bei Girgenti eingemauert worden.

unschuldigen Studenten Feliciangiolo Scanalino einen triumphalen Empfang und ein Staatsbegräbnis bereitet, während der Waggon mit der Leiche des ehemaligen Ministers Costanzo Ramberti, dem das alles eigentlich zustünde, an den falschen Zug gehängt wurde (Novelle "L'illustre estinto", in "La giara", NA II); da muß der ganze festliche Leichenzug, den die Neffen am römischen Bahnhof für ihren während eines Besuches in Genua verstorbenen Onkel Fifo vorbereitet haben, unverrichteter Dinge wieder abziehen, weil der genuesische Cousin Ernesto den Onkel aus Pietät nicht als "feretro", sondern als "resti mortali" deklariert hat und die römischen Neffen die hohe Strafgeldgebühr für den angeblichen Betrug nicht zahlen wollen (Novelle "Resti mortali", in "Donna Mimma", NA II); und da ist schließlich der geizige Anwalt Girolamo Piccarone in einem sizilianischen Provinznest, der beim Begräbnis seiner Frau, auf dem Friedhof angekommen, zum Totengräber sagt:

"Senti. Questa cassa, figliuolo mio, mi costa piú di vent'onze. Bella, la vedi. Per la sant'anima, capirai, non ho badato alle spese. Ma ora la comparsa è fatta, dice. Che se ne fa piú la sant'anima di questa bella cassa sottoterra? Peccato sciuparla, dice. Facciamo così. Caliamo la sant'anima, dice, pulitamente con quella di zinco, che sta dentro; e questa me la riponi; servirà anche per me. Uno di questi giorni, sull'imbrunire, manderò a ritirla."⁷⁴⁾

Diese Novelle führt uns gleich zu einem weiteren von Pirandello gerne angegriffenen Mythos der bürgerlichen Gesellschaft: Recht und Gerechtigkeit.⁷⁵⁾ Geht es in "La cassa riposta" in dieser Beziehung noch eher humoristisch zu (Der Wirt Dolcemáscolo, dem der Hund des Anwalts Wurst gestohlen hat, will den Geizhals dazu zwingen, ihm den Schaden zu ersetzen, indem er ihn vor Zeugen fragt, ob er in einem solchen Falle Anspruch auf Schadenersatz habe. Piccarone aber überlistet ihn: Er bejaht zwar den Anspruch und erklärt sich auch gerne zur Ersatz-

74) - "La cassa riposta", (in "L'uomo solo"), NA I, p. 578.

75) - Pirandellos besonderes Verhältnis zu diesem Mythos mag mit darauf beruhen, daß er in Palermos selbst (wenigstens ein Jahr lang) Jus studiert hat. - siehe dazu GIUDICE, l.c., pp. 82 - 84.

leistung bereit, verlangt aber einen Betrag in sechsfacher Höhe als Entgelt für die Konsultation), so wird der Angriff in der bereits erwähnten Novelle "La verità" deutlich härter: Hier gelangt Pirandello zu dem paradoxen Schluß, daß der Bauer Tararà deshalb des vorbedachten Mordes schuldig gesprochen wird, weil er seine Frau nicht gleich umgebracht hat, als er von ihrem Verhältnis mit einem anderen erfuhr (das würde ja dem Ehrenkodex entsprechen und wäre somit entschuldigt), sondern erst auf Grund des Skandals, den die Frau des Liebhabers provoziert hat, zur Hacke greift.

Völlig desillusionierend aber wirkt in dieser Beziehung die Novelle "Il bottone della palandrana" aus der Sammlung "Tutt'e tre": Don Filiberto Fiorinanzi beschließt, seinen Erbfeind Meo Zezza, der eines der Güter des Marchese Di Giorgi-Decarpi verwaltet und dabei seinen Herrn kräftig betrügt, bei dem Marchese anzuzeigen. Zu seiner Verwunderung muß er freilich erfahren, daß der Marchese längst von den Unterschlagungen Zezzas weiß und sie auch billigt:

"Noi qua dobbiamo guardare e guardiamo Zezza ministro. Come tale, lo abbiamo trovato sempre ineccepibile. Zezza uomo non ci riguarda, caro signore. Dirò di più: è per noi anzi un vantaggio che egli sia così ladro, o piuttosto così desideroso di arricchirsi. Mi spiego. Agli altri ministri che si tengono paghi, più o meno al loro stipendio soltanto, non preme affatto che i poderi rendano qualche cosa di più di quello che potrebbero rendere. Prema invece allo Zezza, perché, oltre che a noi, essi debbono rendere anche a lui. E il risultato è questo: che nessuno dei settori ci rende tanto quanto quello di cui Zezza è ministro."⁷⁶⁾

Als Don Filiberto diese Argumentation hört, bricht für ihn eine Welt zusammen; gleichsam als Symbol dafür dreht er sich bei den Worten des Marchese einen Knopf ab:

"Un bottone della palandrana. Sentendo parlare a quel modo il marchese, se l'era tante volte rigirato sul petto, quel bottone, che esso alla fine s'era staccato e gli era rimasto tra le dita. Ma, ormai, a che gli serviva più? Poteva bene andar per via con la palandrana sbottonata, e anche svoltata, con le maniche alla rovescia, e anche col cappello assettato sotto sopra sul capo.

⁷⁶⁾ - "Il bottone della palandrana" (in "Tutt'e tre"), NA I, p. 1145.

L'universo, ormai, per don Filiberto Fiorinnanzi era tutto quanto e per sempre scombussolato."⁷⁷⁾

Mit der Rechtspflege sind wir nun zu den in höherem Maße logisch bemäntelten Mythen der Gesellschaft gelangt. Zu diesen sind sicher auch Philosophie und Wissenschaft zu zählen, deren Bekämpfung durch unseren Autor schon Michele F. Sciacca festgestellt hat:

"Pirandello rifiuta il mito della scienza (positivismo e scientismo) e quello della filosofia (idealismo trascendentale)."⁷⁸⁾

Diese Bekämpfung reicht von abschätzigen Bemerkungen (wie jener in einem Brief an den kriegsgefangenen Sohn Stefano: "I libri di filosofia, li ho letti io tutti per te, e ti dirò poi al tuo ritorno, che cosa essi mi dicono. Ben poco, ben poco, figliuolo mio!"⁷⁹⁾) bis zu der stilisierten Figur des rationalen Wissenschaftlers, die unter der Bezeichnung "L'uomo saputo" in der "Favola del figlio cambiato", einem von Malipiero in Musik gesetzten Versdrama, auftritt und es nicht glauben will, daß tatsächlich sie Spukgestalten der "Donne" den Sohn der weinenden Mutter entführt und vertauscht haben sollen; alle mysteriösen Geräusche und Erscheinungen, die die Frauen als Beweis für die Existenz der "Donne" anführen, tut er mit dem Hinweis auf streunende Katzen ab. Zwar siegt auch in diesem Reimstück-Libretto der Mythos über den Logos, der Glaube über die Vernunft, aber er muß sich dazu recht brutaler Methoden bedienen:

"L'UOMO SAPUTO. - le Gatte?

CORO (*infuriato dalla domanda derisoria*).

Le Donne! Le Donne! Le Donne!

(*E, aizzate dalle risate che scoppiano di nuovo, più alte, dall'interno, si mettono a tempestar di pugni l'Uomo saputo*).

-Vecchio imbecille!

-Vecchio scimunito!

-Forza!

-Adosso!

-Miscredente!

-Malcreato!

77) - "Il bottone della palandrana", l.c., NA I, pp. 1145/1146.

78) - SCIACCA, l.c., p. 53.

79) - Brief an Stefano vom 23.12.1919, in: Almanacco Letterario Bompiani 1938, später auch in Sipario, Nr. 80/1952.

-Prendi!

-Prendi!

-Impara a credere!

-Stupido!

-Stupido!

Le nostre lagrime
lo fanno ridere!

-Ci crederai
quando sarai
a ribollire nel pecione ardente!

L'UOMO SAPUTO (*che si sarà buttato a terra*).

Là! Là! Là!

M'arrendo! M'arrendo! M'arrendo!"⁸⁰⁾

In vielen anderen Werken Pirandellos ist das mythische Denken dem logisch-wissenschaftlichen jedoch auch auf dem Gebiete der Argumente bzw. der praktischen Resultate überlegen, so etwa in der Titelnovelle der Sammlung "Donna Mimma". Donna Mimma ist eine alte Hebamme, die nie eine Schule besucht hat und ihr Wissen aus der Praxis vieler Jahre bezieht. Dabei ist sie bei den Bewohnern ihres Ortes von der Aura einer Märchenfee umgeben:

"Agli occhi di tutti i bimbi e anche dei grandi che, vedendola passare, si sentono pur essi diventare bimbi a un tratto, donna Mimma reca un'aria con sé, per cui subito, sopra e attorno a lei, tutto diventa come finto: di carta il cielo; il sole, una sfera di porporina, come la stella del presepio. Tutto il paesello, con quel bel cielo azzurro nuovo su le casette vecchie, con quelle sue chiesine dai campanili tozzi e le viuzze e la piazza grande con la fontana in mezzo e in fondo la chiesa madre, appena ella vi passa, diventa subito tutt'intorno come un grosso giocattolo di Befana, di quelli che a pezzo a pezzo si cavano dalla scatolona ovale che odora di colla deliziosamente. Ogni dadolino - e ce ne sono tanti - è una casa con le sue finestre e la sua veranda, da mettere in fila o in giro per far la strada o la piazza; e questo dado qui più grosso è la chiesa con la croce e le campane, e quest'altro la fontana, da metterci attorno questi alberetti che hanno la corona di trucioli verdi verdi e un dischetto sotto, per reggersi in piedi!"⁸¹⁾

So erzählt sie auch, sie würde die Kinder, die sie zur Welt bringt, auf dem Markt in Palermo kaufen und dann auf dem Schlitten in die Häuser bringen. Eines Tages aber wird die Idylle

⁸⁰⁾ - "La favola del figlio cambiato", MN II, pp. 1234/1235.

⁸¹⁾ - "Donna Mimma", NA II, p. 11.

Donna Mimmas gestört: Vom "Kontinent" kommt eine junge, etwa zwanzigjährige Piemonteserin, die zum Unterschied von ihr über ein staatliches Hebammendiplom verfügt. Da aber alle Leute Donna Mimma treu bleiben und niemand die neue Hebamme in Anspruch nimmt, beschwert diese sich bei der Präfektur - mit dem Erfolg, daß Donna Mimma die Ausübung ihres Berufes untersagt wird, ehe sie nicht ebenfalls an einer Universität ein solches Diplom erworben hat. An der Universität von Palermo muß Donna Mimma dann erfahren, daß ihre praktischen Kenntnisse vor den Augen der Wissenschaft gänzlich belanglos sind:

"Conoscenza implicita, la pratica. E può bastare? No, che non può bastare. La conoscenza, perché basti, bisogna che da implicita divenga esplicita, cioè, venga fuori, venga fuori, così che si possa a parte a parte veder chiara e in ogni parte distinguere, definire, quasi toccar con mano, ma con mano veggente, ecco! O altrimenti, ogni conoscenza non sarà mai sapere. Questione di nomi? di terminologia! No, il nome è la cosa. Il nome è il concetto in noi d'ogni cosa posta fuori di noi. Senza il nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non definita, non distinta."⁸²⁾

Nach und nach erlernt sie zwar dann die Terminologie; aber als sie endlich ihr Diplom in Händen hält, fürchtet sie, dafür ihr natürliches Geschick verloren zu haben:

"Saprebbero più muoversi ora, queste manine, come prima? Sono come legate da tutte quelle nuove nozioni scientifiche. Tremano, le sue manine, e non vedono più. Il professore ha dato a donna Mimma gli occhiali della scienza, ma le ha fatto perdere, irremediabilmente, la vista naturale.

E che se ne farà domani donna Mimma degli occhiali, se non ci vede più?"⁸³⁾

Als Donna Mimma dann, in städtischer Kleidung und mit lateinischen Fachausdrücken um sich werfend, zurückkehrt, findet sie eine gewandelte Piemonteserin in Donna Mimma-Kleidung von ihren Reisen nach Palermo erzählen, bei denen sie die Kinder auf dem Markt kauft und dann mit dem Schlitten ins Dorf bringt.

82) - "Donna Mimma", l.c., NA II, p. 22.

83) - l.c., p. 25.

Die Leute haben sich so sehr an die neue Donna Mimma gewöhnt, daß sie von der alten nichts mehr wissen wollen. Und als sie dann einmal doch aushilfsweise geholt wird, widmet sie ihre Aufmerksamkeit so ausschließlich den auf der Universität eingepakten Hygienevorschriften, daß Mutter und Kind beinahe dabei ums Leben kommen. Die Piemonteserin rettet beide, und Donna Mimma er gibt sich, restlos enttäuscht und verzweifelt, dem Wein.

Eine ähnliche Polemik gegen die Wissenschaft finden wir in den beiden Novellen "Le sorprese della scienza" und "Acqua e li". Beide spielen in dem schönen Ort Milocca, einem kleinen Dorf jenseits aller Verkehrswege, in das der Schriftsteller Pirandello (eines der wenigen Male, daß der Ich-Erzähler ausdrücklich mit Pirandello gleichgesetzt wird) auf Einladung eines Freundes reist. In Milocca ist die Verehrung des Mythos von Wissenschaft und Fortschritt so weit übersteigert, daß man niemals bereit ist, den gegenwärtigen Stand der Technik einzuführen, da man überzeugt ist, er werde nur allzu bald überholt sein, in welchem Falle man dann nicht als rückständig oder kurzsichtig gelten will. Deshalb muß man nach Milocca noch immer auf löchrigen Straßen in alten Pferdekutschen reisen, deshalb steht nach jeder Sitzung des Stadtsenats, in der wieder einmal über die Einführung technischer Neuerungen gesprochen wurde, im flackernden Licht dreier Kerzen der alte Abgeordnete Colacci auf und rät zur Ablehnung des Projekts - in unserem Fall die Einführung elektrischer Straßenbeleuchtung:

"Che figura avrebbe fatto il paese di Milocca illuminato soltanto a luce elettrica? Questo era il tempo delle grandi scoperte, e ogni Amministrazione che avesse veramente a cuore il decoro del paese e il bene dei cittadini, doveva stare in guardia dalle sorprese continue della Scienza. Il consigliere Colacci, pertanto, sicuro d'interpretare i voti del buon popolo milocchese e di tutti i colleghi consiglieri, proponeva la sospensiva sul progetto della Giunta, in vista dei nuovi studi e delle nuove scoperte che avrebbero finalmente dato la luce al paese di Milocca."⁸⁴⁾

Und Pirandellos Freund und Gastgeber Tucci fügt hinzu:

84)

- "Le sorprese della scienza" (in "La morsa"), NA I, p. 752.

"E così per l'acqua, e così per le strade, e così per tutto. Da una ventina d'anni il Colacci si alza a ogni fine di seduta per inneggiare alla Scienza, per inneggiare alla luce, mentre i lumi si spengono, e propone la sospensiva su ogni progetto, in vista di nuovi studi e di nuove scoperte. Così noi siamo salvi, amico mio! Tu puoi star sicuro che la Scienza, a Milocca non entrerà mai. Hai una scatola di fiammiferi? Cavala fuori e fatti lume da te."⁸⁵⁾

In ebendiesem Ort Milocca spielt auch die zweite Novelle, "Acqua e li". Doktor Calajò, ein Arzt von einiger wissenschaftlicher Reputation, praktiziert nämlich in dem Dorf. Wie aber nicht anders zu erwarten, mißtrauen die Miloccheser seiner Wissenschaft:

"Per essere conseguenti, i Milocchesi non dovrebbero mai chiamare al letto dei loro malatti il dottor Calajò. E difatti mi consta che non lo chiamano, se non proprio all'ultimo momento, cioè quando finiscono di essere Milocchesi e sono soltanto povere bestie atterrite dalla morte imminente. Di solito, per le malattie lievi (o che in un principio credono tali) si servono d'un certo Piccaglione, che tiene in casa la sonnambula, di cui si fa aiutare nelle cure sui generis che impartisce ai malati."⁸⁶⁾

Der genannte Piccaglione stellt natürlich eine Art - diesmal siegreiches - Pendant zu Donna Mimma dar. Auch für ihn gilt:

"...non ha laurea; non la pretende a scienziato; non compromette in nessun modo la scienza, della quale pubblicamente s'è messo fuori con quella ridicola sonnambula...."⁸⁷⁾

Auch er heilt mit Hausmitteln (Zuckerkügelchen), auch er ist erfolgreicher als sein studierter Kollege. Und wie in Donna Mimma (wo er das erste Mal die Möglichkeit andeutet, die Behörde könnte ihr die Ausübung ihres Berufes verbieten), ist auch hier der Apotheker am Eclat zwischen den beiden Kontrahenten unmittelbar beteiligt: Da sein Geschäft durch die Anwendung von Piccagliones Zuckerkügelchen schwerstens geschädigt ist, überredet er den bloß auf seine gelehrten Studien konzentrier-

85) - "Le sorprese della scienza", l.c., p. 753. - Man beachte die Großschreibung von "Scienza", die darauf hindeutet, daß Pirandello sich des mythischen Begriffscharakters durchaus bewußt war und ihn unterstreichen wollte.

86) - "Acqua e li" (in "Tutt'e tre"), NA I, p. 1182.

87) - l.c., pp. 1182/1183.

ten Doktor, formell Anzeige wegen Kurpfuscherei zu erstatten. Daraufhin vertraut Piccaglione dem Arzt an, daß sogar dessen eigene Frau ihn bereits mehrmals wegen der Kinder brieflich konsultiert habe. Im übrigen befürchte er auf Grund der dort mitgeteilten Symptome, sie litten an Scharlach. Doktor Calajò eilt nach Hause und kann die Diagnose nur bestätigen. Kurz darauf sterben beide Kinder. Der Arzt ist verzweifelt und schüttet sein Herz einem jungen Kollegen aus der Stadt aus:

"E ora vedrà, - gli grida Calajò, - ora saranno capaci di dire che li ho uccisi io, i miei figliuoli! Non crede? Ma sì! *Mi odiano, mi odiano, perché non sono come loro!* Qua sono tutti in perpetua attesa di ciò che ci porterà il domani. Qua non si fabbricano case perché domani, domani chi sa come si fabbricheranno le case; non si pensa a illuminare le strade, perché domani chi sa che nuovi mezzi d'illuminazione scoprirà la scienza, domani! E così anch'io dovrei stare in attesa del rimedio di domani, s'intende, per tutti coloro che non hanno la morte in bocca; perché quando ce l'hanno, eh sono vigliacchi allora, e lo vogliono il rimedio d'oggi, e come lo vogliono!

- Ah sì? - fa il giovane collega. - E lei, scusi, perché non si mette a fare il medico come lo vogliono a Milocca? Acqua e li!

- Come, acqua e li? - domandò stordito il Calajò.

E quello:

- Ma sì, illustre collega, acqua, acqua naturale, tinta in rosso o in verde da qualche sciroppino, e li!"⁸⁸⁾

Der junge Kollege zeigt nun Piccaglione wirklich an; dieser verläßt daraufhin fluchtartig Milocca. Doktor Calajò aber befolgt den Rat, macht sich wie die Piemonteserin die Kräfte des Mythos zunutze, und Pirandello schließt mit der totalen Niederlage des bürgerlichen Mythos Wissenschaft:

"L'inverosimile, signori miei, viene adesso; e me ne dispiace tanto per la scienza medica. L'inverosimile è che hanno ragione loro, i Milocchesi.

Perché da quando il dottor Calajò, per vendicarsi, s'è messo a dar per ricetta agli ammalati quella sua "acqua e li", gli ammalati - pajono morti - guariscono tutti."⁸⁹⁾

88) - "Acqua e li" l.c., pp. 1186/1187. - Man beachte die Frontstellung des Individuum-Ausenseiters gegen die Gesellschaft, wie sie vor allem in dem von mir hervorgehobenen Satz zum Ausdruck kommt.

89) - l.c., p. 1188.

Auf diese Weise versucht Pirandello also nach den ersten, allzu leicht logisch zu widerlegenden sizilianischen Mythen wie Aberglaube, kindlich-naive Religiosität, Garibaldinismus, auch und vor allem die Mythen der aufgeklärten, mehr und mehr demokratisch und fortschrittlich ausgerichteten bürgerlichen Gesellschaft des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu stürzen. Das beginnt, wie wir gesehen haben, mit den noch im geographischen Raum Sizilien und in der Irrationalität wurzelnden Regeln der Ehe und des gesellschaftlichen Rollenspiels im allgemeinen, setzt sich dann aber fort bis zu Philosophie, Wissenschaft und Fortschritt schlechthin, den Grundpfeilern dieser Gesellschaft und dieser Epoche. Nun, Pirandellos allgemeine Haltung zu den "sozialen Regeln des Zusammenlebens" in dieser Gesellschaft ging ja schon aus der zu Beginn dieses Abschnittes zitierten Passage aus "L'umorismo" hervor, in der die Basis dieser Gesellschaft in der gesellschaftlichen Lüge gesehen wird.

2.1.2. Die doppelzüngige Wahrheit.

Mit dem Angriff auf die Hauptfestungen von Logik und Ratio, Wissenschaft und Philosophie, hat der unermüdliche Mythenstürzer Pirandello die notwendigen Voraussetzungen geschaffen für den Angriff auf den eigentlichen Kern neuzeitlichen vernunftgebundenen Denkens: die Idee der einen, objektiven Realität und Wahrheit, die Idee der objektiv unbezweifelbaren Logik und zuletzt auch der einheitlichen, sogenannten Persönlichkeit, des Ich.

All diese Ideen hatten sich ja gegen das ihnen vorhergehende mythische oder nachmythische Klima vor allem mit dem Argument durchgesetzt, sie wären - zum Unterschied von ihren Gegenständen aus dem Bereich des Mythos - logisch nachzuprüfen und zu beweisen, verfügten also - wenn das Bild aus den beiden Novellen "Donna Mimma" und "Accia e li" verwendet werden

darf, über ein Diplom zum Unterschied von ihren rein in Intuition und gemeinschaftlicher Überzeugung wurzelnden Antagonismen.

Pirandello konnte deshalb diese Ideen nur erschüttern, wenn er ihnen nachwies, daß sie selbst bloßmythisch fundiert waren, ebenso Mythencharakter trugen wie die tatsächlichen Mythen, gegen die sie sich in der neuzeitlichen Geisteskultur durchgesetzt hatten.

Aber der Angriff auf die genannten Kernmythen beginnt - um bei den strategischen Metaphern zu bleiben - nicht erst nach Erreichung des unter 2.1.1. behandelten Angriffszieles (Wissenschaft, Philosophie, Fortschritt); von allem Anfang an begreift Pirandello, wenigstens im Unterbewußtsein, daß er, be-seelt von dem nimmersatten bösen Geist der logischen Analyse ("demoniaccio beffardo", wie ihn Don Cosmo in dem Roman "I vecchi e i giovani" nennt), sich niemals mit dem Sturz der in Konventionen gekleideten Alltagsmythen zufrieden geben kann, daß er gerade die Grundlagen zum Einsturz bringen muß, auf denen all diese Alltagsmythen ruhen. Ganz in diese Richtung zielt auch Ferdinando Castellis Feststellung, Pirandello sei bereits in seinem ersten, gewöhnlich noch als naturalistisch oder veristisch bezeichneten Roman "L'esclusa"⁹⁰⁾ zum Sturm auf den Mythos der objektiven Wahrheit (bzw. Wirklichkeit) angetreten:

"Non è difficile notare, nel finale del romanzo, l'ironia⁹¹⁾ pirandelliana nel demolire il mito del fatto obiettivo."

Freilich lassen sich solche Feststellungen im Nachhinein, bei Kenntnis des Gesamtwerkes, leichter treffen; der bestenfalls implizite Versuch eines Angriffes auf den mythisierten

90)

- Erstveröffentlichung in Fortsetzungen in der Tageszeitung "La Tribuna", Rom, 29.6. bis 16.8.1901; fertiggestellt nach Angaben des Autors bereits 1893 in Monte Cavo.

91)

- Ferdinando CASTELLI, Sei profeti per il nostro tempo. Volti dell'umanesimo contemporaneo, Napoli 1972, p. 215.

Begriff der objektiven Tatsachenwirklichkeit wird bei genauerer Betrachtung des Romans als Einheit für sich wohl hinter den Angriff auf die Intoleranz der vom Rollenspiel beherrschten Gesellschaft zurücktreten. Dennoch zeigt eben das Paradoxon, das Marta Ajalas Geschichte zu Grunde liegt (solange sie unschuldig ist, bleibt sie verstoßen und von der Gesellschaft geächtet, als sie dann - halb wider Willen - wirklich eine ehebrecherische Beziehung beginnt, nimmt ihr Mann sie wieder in Gnaden auf) die unterschiedlichen Gesichter der einzelnen subjektiven Wirklichkeitsbegriffe. Aber da Pirandello dort noch eine traditionell "objektive" Erzählhaltung einnimmt (der Erzähler ist Alleswissender), wird auch dem Leser die Illusion vermittelt, es gäbe nun tatsächlich eine objektive erkennbare Realität und er wäre noch dazu in Besitz derselben. Von diesem (positiven) Eindruck des "fatto oggettivo" bis zu dem in dem Roman "Uno, nessuno e centomila" vermittelten, wo Pirandello die auktoriale Erzählhaltung aufgibt und im Rahmen eines Zwiegespräches die Unterschiedlichkeit der subjektiven und die Unhaltbarkeit der objektiven Wirklichkeit darstellt, ist es noch ein weiter Weg:

"Ma voi, lo so, non vi volete ancora arrendere e esclamate:

- E i fatti? Oh, perdio, non ci sono i dati di fatto?

- Sì, che ci sono.

Nascere è un fatto. Nascere in un tempo anziché in un altro, ve l'ho già detto; e da questo o da quel padre, e in questa o in quella condizione; nascere maschio o femmina; in Lapponia o nel centro dell'Africa; e bello o brutto; con la gobba o senza gobba: *fatti*. E anche se perdetes un occhio, è un fatto; e potete anche perderli tutti e due, e se siete pittore è il peggior fatto che vi possa capitare.

Tempo, spazio: Necessità. Sorte, fortuna, casi: trappole tutte della vita. Volete essere? C'è questo. In astratto non si è."⁹²⁾

Das führt zu der Gefangenschaft durch die einmal begangene Tat, die die Persönlichkeit ihres Urhebers bestimmt, auch wenn dieser sich gar nicht mehr in ihr wiedererkennt:

⁹² - "Uno, nessuno e centomila", TR II, pp. 797/798.

"Quando un atto è compiuto, è quello; non si cangia più. Quando uno, comunque, abbia agito, anche senza che poi si senta e si ritrovi negli atti compiuti, ciò che ha fatto, resta: come una prigionia per lui. (....)

Già. Ma che intendete dire con questo? Che gli atti come le forme determinano la realtà mia o vostra? E come? perché? Che siano una prigionia, nessuno può negare. (....) Il guaio è questo; o lo scherzo, se vi piace meglio chiamarlo così. Chiamiamo un atto. Crediamo in buona fede d'esser tutti in quell'atto. Ci accorgiamo che purtroppo non è così e che l'atto è invece sempre solamente dell'uno dei tanti che siamo o che possiamo essere... (....) Non solo; ma quell'uno stesso, cioè quella realtà che in un momento ci siamo data e che in quel momento ha compiuto l'atto, spesso poco dopo è sparito del tutto; tanto vero che il ricordo dell'atto resta in noi, se pure resta, come un sogno angoscioso, inesplicabile. (....)

Realtà passate.

Se i fatti non sono tanto gravi, queste realtà passate le chiamiamo *disinganni*. Sì, va bene; perché veramente ogni realtà è un inganno."93)

Und somit gelangt der Autor schließlich zum Konzept der wandelbaren subjektiven Realität:

"Siamo molto superficiali, io e voi. Non andiamo bene addentro lo scherzo, che è più profondo e radicale, cari miei. E consiste in questo: che l'essere agisce necessariamente per le forme, che sono le apparenze che esso si crea, e a cui noi diamo valore di realtà. Un valore che cangia, naturalmente, secondo l'essere in quella forma e in quell'atto ci appare.

E ci deve sembrare per forza che gli altri hanno sbagliato; che una data forma, un dato atto non è questo e non è così. Ma inevitabilmente, poco dopo, se ci spostiamo d'un punto, ci accorgiamo che abbiamo sbagliato anche noi, e che non è questo e non è così; sicché alla fine siamo costretti a riconoscere che non sarà mai né questo né così in nessun modo stabile e sicuro; ma ora in un modo ora in un altro, che tutti a un certo punto ci parranno sbagliati, o tutti veri, che è lo stesso; perché una realtà non ci fu data e non c'è, ma dobbiamo farcela noi, se vogliamo essere: e non sarà mai una per tutti, una per sempre, ma di continuo e infinitamente mutabile. La facoltà di illuderci, se da un canto ci sostiene, dall'altro ci precipita in un vuoto senza fine, perché la realtà d'oggi è destinata a scoprirsi illusione domani. E la vita non conclude. Non può concludere. Se domani conclude, è finita."94)

93) - "Uno, nessuno e centomila", l.c., pp. 798-800 (Hervorhebung von mir)

94) - l.c., p. 800.

Ich habe hier gleich diese wesentliche Stelle, den Endpunkt (sieht man von den "Giganti della montagna" ab) der groß angelegten mythenstürzerischen Operation gegen die objektive Wirklichkeit, die in Pirandellos Denken vorgetragen wird, in voller Ausführlichkeit zitiert, um von allem Anfang an Klarheit über Pirandellos Ziel zu schaffen. Wir sehen nun, wohin Pirandello strebt, wir lernen gleichzeitig die großen Motive kennen, in denen dieses Streben zu Tage tritt: die Veränderlichkeit der Wirklichkeit durch die Zeit ("mutevole realtà"); der Widerstand des Menschen, sich in einer Maske (Persönlichkeit), vor allem aber in einer einzigen, einmal gesetzten Handlung fixieren zu lassen (das ist zum Beispiel das große Anliegen des Vaters in Pirandellos bekanntestem Stück "Sei personaggi in cerca d'autore"); die Vielzahl der Ichs und damit die Zersplitterung der menschlichen Persönlichkeit; und die daraus folgende Unmöglichkeit selbst einer subjektiven dauernden Realität. Wir haben ferner gesehen, daß Pirandello selbst das Wort "disinganno" für mythische, ihres Glaubensanspruches beraubte Realitäten verwendet (Anm. 93 der Vorseite; Rauhut hat im übrigen unseren Autor bei Betrachtung der existentialistischen Aspekte seines Werks in die Nähe der spanischen desengaño-Literatur gerückt); wir bemerken schließlich, daß am Ende natürlich nicht der Beweis der Nichtexistenz objektiver Wahrheit erbracht wird, nicht erbracht werden kann (dieser Beweis wäre ja dann selbst wiederum objektiv wahr), sondern der Autor lediglich zur aus der Anschauung gewonnenen Erkenntnis der Wandelbarkeit und individuellen Verschiedenheit der (subjektiven) Wahrheit gelangt, hinter der keine objektive Realität mehr zu stehen scheint.

Man hat verschiedentlich in der Kritik behauptet, Pirandello diesbezügliche - von mir mythenstürzerisch genannte - Bestrebungen in seinem Werk dienten letztendlich der Illustration der drei Thesen des sizilianisch-griechischen Sophisten Gorgias:

1. *Es existiert nichts.*

2. Wenn etwas existierte, so wäre es nicht erkennbar.

3. Wenn es auch erkennbar wäre, so wäre es nicht mitteilbar.⁹⁵⁾

Dies scheint sich zu bestätigen, wenn man etwa die Anfangsszene des Dramas "Ciascuno a suo modo" (das den zweiten Teil der Trilogie des "Theaters auf dem Theater" bildet) liest:

IL GIOVINE SOTTILE (*con un capino straziato, d'uccello pelato*).
Ma che ne pensa lei?

IL VECCHIO (*bello, autorevole, anche un po' malizioso, sospirando*). Che ne penso! (*Pausa.*) Non saprei. (*Pausa.*) Che cosa ne dicono gli altri?

IL GIOVINE SOTTILE. Mah! Chi una cosa e chi un'altra.

IL VECCHIO. S'intende. Ciascuno ha le sue opinioni.

IL GIOVINE SOTTILE. Ma nessuno, per dir la verità, par che ci s'attenga sicuro, se tutti come lei, prima di manifestarle, vogliono sapere che cosa ne dicono gli altri.

IL VECCHIO. Io alle mie mi attengo sicurissimo; ma certo la prudenza, non volendo parlare a caso, mi consiglia di conoscere se gli altri sanno qualche cosa che io non so e che potrebbe in parte modificare la mia opinione.

IL GIOVINE SOTTILE. Ma per quello che ne sa?

IL VECCHIO. Caro mio, non si sa mai tutto!

IL GIOVINE SOTTILE. E allora, le opinioni?

IL VECCHIO. Oh Dio mio, mi tengo la mia ma - ecco - fino a prova contraria!

IL GIOVINE SOTTILE. No, mi scusi; con l'ammettere che non si sa mai tutto, lei già presuppone che ci siano codeste prove contrarie.

IL VECCHIO (*lo guarderà un po', riflettendo, sorriderà e domanderà*). E con questo lei vorrebbe concludere che non ho nessuna opinione?

IL GIOVINE SOTTILE. Perché a stare quello che dice, nessuno potrebbe mai averne!

IL VECCHIO. E non le sembra già questa un'opinione?

IL GIOVINE SOTTILE. Sì, ma negativa!

IL VECCHIO. Meglio che niente, eh! meglio che niente, amico mio!"⁹⁶⁾

Und hier handelt es sich wirklich um die erste Szene, auch der im Theater anwesende Zuschauer weiß nicht, wovon hier eigentlich die Rede ist.⁹⁷⁾ Selbstverständlich gab eine so abstrakt-philosophische Abhandlung auf der Bühne Anlaß zu der häufig

95) - vgl. Mario WANDRUSZKA, Luigi Pirandello, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte 28/1954, p. 246.

96) - "Ciascuno a suo modo", MN I, pp. 127/128.

97) - Es sei denn, er hätte eine der Zeitungen ergattert, die nach Anweisung des Autors bereits vor der Vorstellung im Foyer verkauft werden und in denen auf die Eifersuchtstragödie hingewiesen wird, die Pirandello zum Gegenstand des in der Folge aufgeführten Stückes gemacht habe.

geäußerten Kritik des "cerebralismo vuoto" und "Nihilismus" unseres Autors. Aber Pirandello versteht es, diese Kritik zu neutralisieren, indem er sie einfach im Stück selbst, in einem "Intermezzo corale", auf die Bühne bringt und beantwortet:

"I CONTRARI. Ma basta con questo nihilismo spasmodico!

- E questa voluttà d'annientamento!

- Negare non e costruire!

IL PRIMO DEI FAVOREVOLI (*investendo*). Chi nega? Negate voi!

UNO DEGLI INVESTITI. Noi? Noi non abbiamo mai detto, noi, che la realtà non esiste!

IL PRIMO DEI FAVOREVOLI. E chi ve la nega, la vostra, se siete riusciti a crearvela?

UN SECONDO. La negate voi agli altri, dicendo che è una sola -

IL PRIMO. - quella che pare a voi, oggi -

IL SECONDO. - e dimenticando che jeri vi pareva un'altra!

IL PRIMO. Perché la avete dagli altri, voi, come una convenzione qualunque, parola vuota: *monte, albero, strada* credete che ci sia una "data" realtà; e vi sembra una frode se altri vi scopre che invece era un'illusione! Sciocchi! Qua s'insegna che ciascuno se lo deve costruire da sé il terreno sotto i piedi, volta per volta, per ogni passo che vogliamo dare, facendovi crollare quello che non v'appartiene, perché non ve l'eravate costruito da voi e ci camminavate da parassiti, da parassiti, rimpiangendo l'antica poesia perduta!"⁹⁸⁾

Was Pirandello hier freilich nicht zur Gänze beantwortet, ist die Frage, weshalb er als Dichter seine Figuren andauernd Streitgespräche über Philosophie vollführen läßt; aber es ist sicher richtig, daß dieses unaufhörliche Suchen nach einer nicht zu erschütternden Basis, nach "festem Boden unter den Füßen" (siehe Unterstreichungen im Zitat), das Pirandello letztlich (in der Eingangsszene) zu einer Variation des sokratischen "Ich weiß, daß ich nichts weiß" führt, keineswegs bloß Originalitätshascherei ist⁹⁹⁾, sondern einer wahren, existentiellen Beunruhigung seiner Personen und des Autors selbst entspringt. Pirandello wie seine Figuren leiden an diesem dauernden Fragen- und Infragestellen-Müssen, aber sie entkom-

98) - "Ciascuno a suo modo", l.c., p. 161. (Hervorhebungen im Original, Unterstreichungen von mir)

99) - St.-Exupéry soll in diesem Sinne einmal Pirandellos Werk als "Hausmeisterphilosophie" abgetan haben.- siehe GIUDICE, l.c., p. 401.

men ihrem "demoniaccio beffardo" nicht. Eine ähnliche Meinung drückt Eric Bentleys Feststellung aus:

"Seine Leute denken eine Menge; aber ihr Denken ist Teil ihrer Lebensart, nicht der Spekulationen und Predigten Pirandellos."¹⁰⁰⁾

Man kann nun freilich dieses selbstzerstörerische Infragestellen der ursprünglichen Basen unseres Denkens und unserer Gesellschaft als "anal-zwangsneurotische Züge in Pirandellos Werk"¹⁰¹⁾ abtun wie der Bremer Dissertant Irmbert Schenk, der vom Standpunkt eines "psychoanalytischen Marxismus" aus operiert; das müßte aber konsequenterweise dazu führen, daß man jeden Zweifel an den bestehenden Mythen, selbst den von marxistischer Seite, in analoger Weise disqualifiziert und somit jedes Streben nach Veränderung in den Bereich der Psychopathologie abschiebt...und das wollte der Verfasser doch sicher nicht sagen. Man kann auch, wie Piero Bargellini, erschreckt durch die Kompromißlosigkeit unseres Mythenstürzers, Pirandellos Tun mit einer Metapher umschreiben, die den Struwwelpetergeschichten zu entstammen scheint:

"Pirandello era senza dubbio fanciullesco..., ma un fanciullo terribile che avuto il permesso di rompere alcune realtà rompeva tutto."¹⁰²⁾

Für mich stellt sich das Mythenstürzen des Autors schon deshalb als ehrliche, einem inneren Antrieb entspringende Handlung dar, weil Pirandello wie nur wenige Schriftsteller außer ihm an dieser von ihm selbst verursachten Zerstörung der Ideale litt (das bezeugen viele Briefe), und sich nicht damit begnügte, sie in zynischer Décadent-Haltung zu konstatieren

¹⁰⁰⁾ - Eric BENTLEY, Pirandellos Freude und Qual, aus: In Search of a Theatre, New York 1953, übersetzt von I.Heintze, in ed.Franz MENNEMEIER, der dramatischer pirandello, Sammelband, Köln 1965, p. 117.

¹⁰¹⁾ - Irmbert Schenk, M.A., Pirandello oder über die Ambivalenz. Essays zur psychologischen Konstitution bürgerlich-individualistischer Literaturproduktion, Phil.Diss., Bremen 1973.

¹⁰²⁾ - Piero BARGELLINI, Pian dei Giullari, hier zitiert nach Gaetano MUNAFO, Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica, Firenze 1974, p. 95.

und zu genießen; wir werden das bei der Behandlung des "abisso nero", unter 2.2., noch genauer sehen.

Jedenfalls aber stellt die Entlarvung der objektiven Wirklichkeit als Illusion, die doppelzüngige Wahrheit, bei Pirandello kein isoliertes Einzelmotiv dar, sondern nimmt sein Denken in dauernder Weise gefangen. Sie zieht sich wie ein roter Faden durch Romane, Novellen und Theaterstücke, wobei wir tatsächlich eine Entwicklung von dem in "L'Esclusa eingenommenen Standpunkt (Es gibt eine objektive Wahrheit - sie ist die unsere, die des Autors und der Leser - die handelnden Personen jedoch werten sie subjektiv verschieden) bis hin zur Situation in "Uno, nessuno e centomila" (Niemand ist allwissend, es gibt keine objektive Realität; wenn es sie aber gibt, so ist sie nicht erkennbar) beobachten können.¹⁰³⁾ Einen der frühesten Ansätze zu einem Übergang von der einen zur anderen Konzeption bietet die - später zu einem Einakter umgearbeitete - Novelle "Lumie di Sicilia", die wir aus diesem Grunde hier betrachten wollen.

Zunächst die Vorgeschichte: Micuccio, ein Bläser im Gemeindeorchester eines kleinen sizilianischen Dorfes, ist mit der armen Halbwaise Teresina verlobt, deren herrliche Stimme ihm auffällt. Er ermöglicht ihr unter großen finanziellen Opfern ein Gesangsstudium. Als Teresina schließlich nach Neapel geht, um sich zu vervollkommen und ihr erstes Engagement anzutreten, schließen die beiden Verlobten einen "Pakt": Sie soll fünf Jahre Zeit haben, ihre Karriere allein und ungebunden aufzubauen. Dann will Micuccio zu ihr kommen und das Heiratsversprechen soll eingelöst werden. Kurz vor Ablauf der Frist erkrankt er schwer, und Teresina schickt einen Teil des Geldes, das er für sie ausgelegt hat, als Beitrag zu den Pflegekosten. Als er wiederhergestellt ist, macht Micuccio sich nach

¹⁰³⁾ - siehe u.a. zu der ersten Haltung die Novelle "Il gatto, un cardellino e le stelle"(in "Donna Mimma", NA II), deren Motiv sich auch in "E due!" (in "Scialle nero", NA I) findet; zu der zweiten etwa "I nostri ricordi" (in "L'uomo solo", NA I), wo der Ich-Erzähler selbst handelnde Person ist und so die objektive Wahrheit zumindest ungeklärt bleibt.

dem "Kontinent" auf, um das Geld zurückzugeben und die Versprochene zu heiraten.

An diesem Punkt setzt die Handlung der Novelle ein: Micuccio kommt, die "sizilianische Realität" seiner Teresina vor Augen, in ihr prächtiges Haus, wo er von einem Diener eher herablassend behandelt wird. Auf einem Stuhl in einem dunklen Zimmer neben der Küche wartend, ruft sich Micuccio diese "sizilianische Realität in Form seiner Erinnerungen vor Augen (in der dramatisierten Fassung geschieht das in Form eines Dialoges mit den Bedienten) und nach und nach wird klar, daß es zu einem Konflikt zwischen dieser subjektiven Wirklichkeit Micuccios und jener, an der Teresina selbst, ihre hochnäsigen Bedienten und die ganze "städtische Welt" festhalten, kommen muß. Selbstverständlich neigen auch wir Leser/Zuschauer mehr der letzteren Realität zu, erkennen auch wir die Notwendigkeit an, den "Tatsachen ins Auge zu sehen", erscheint auch uns Micuccios subjektive Wahrheit als Illusion, obschon die Ereignisse diesmal kommentarlos hingestellt werden und die Sympathie Pirandellos eher auf der Seite des sizilianischen "Naturburschen" Micuccio zu finden ist. Aber selbst wenn dann Micuccios Realitätskonzeption in Stücke bricht, als Teresina auftritt und ihre Mutter, Zia Marta, versucht, ihm möglichst schonend beizubringen, daß seine Verlobte eine andere geworden und nach sizilianischen Moralbegriffen seiner gar nicht mehr würdig ist, selbst wenn Micuccio völlig verzweifelt und in Tränen aufgelöst auf den Stufen vor Teresinas Haus kauert, bleibt das mythische Idealbild des Sizilianers für ihn selbst erhalten, die Realität seiner Teresina kann ihm von jener anderen, die sich nun Sina nennt, nicht genommen werden; eine eindeutige Setzung objektiver Realität wie noch in der "Esclusa" findet nicht statt.

Ein weiteres Beispiel des Überganges ist in dem Drama "La vita che ti diedi" zu sehen. Zu Donn'Anna Luna kehrt der Sohn nach mehr als sieben Jahren studienbedingter Abwesenheit heim - er ist schwer krank, beinahe zur Unkenntlichkeit abgemagert

und stirbt nach kurzer Zeit. Die Mutter, die ja von ihm ohnedies nur ihre eigene, subjektive Realität kannte, weigert sich, in dem Toten ihren Sohn zu erkennen:

"DONN'ANNA. ...cambiato, non vuol dire un altro da quello che era? Io non lo potei riconoscere più come il figlio che m'era partito."104)

Sie beharrt daher darauf, in ihrer Wirklichkeitskonzeption ihren Sohn weiterhin am Leben zu erhalten, wenngleich er der körperlichen Realität entbehren muß:

"DONN'ANNA. ...Mi sono accorta bene che la vita non dipende da un corpo che ci sia o no davanti agli occhi. Può esserci un corpo, starci davanti agli occhi, ed esser morto per quella vita che noi gli davamo. (....) - Avrà la mia qua, nei miei occhi che lo vedono, sulle mie labbra che gli parlano; e posso anche fargliela vivere là, dove lui la vuole: non me ne vuol dare; tutta, tutta è per lui, là, la mia vita: se la vivrà lui, e io starò qua ancora ad aspettarne il ritorno, se mai riuscirà a distaccarsi da quella sua disperata passione."105)

Diese "disperata passione" ist eine junge Dame namens Lucia Maubel, eine Italienerin, die mit einem Franzosen verheiratet ist und zwei Kinder hat. Von ihrem Mann enttäuscht, der sie betrügt und wenig beachtet, hat sie sich in den jungen Mann verliebt und will nun offenbar sogar zu ihm kommen. Donn'Anna verheimlicht ihr nicht nur den Tod ihres Sohnes, sie vollendet sogar einen von diesem noch begonnenen Brief und lädt Lucia tatsächlich zum Kommen ein. Als die junge Frau eintrifft, erzählt sie ihr, ihr Sohn habe sich nur aus Rücksicht zurückgezogen, um Lucia nicht ins Gerede zu bringen, werde aber bald wiederkommen. Lucia vertraut Donn'Anna an, daß sie ein Kind von deren Sohn Giorgio erwartet. Durch Lucias Unkenntnis des "fatto oggettivo" erscheint nun tatsächlich Donn'Annas subjektive Realität herrschend; und sie beendet den zweiten Akt mit einem (von Pirandello in der Regieanweisung sehr plastisch geschilderten) Triumphschrei:

104) - "La vita che ti diedi", MN I, p. 461.

105) - l.c., pp. 462/463.

"DONN'ANNA (sola, richiuso l'uscio, resterà lì davanti come esausta per un istante; ma poi splenderà nel viso d'un ilare divino spasimo, e più con gli occhi che con le labbra dirà):
vive!"¹⁰⁶⁾

Am nächsten Morgen freilich trifft Lucias Mutter ein, die den "wahren Sachverhalt" aufklärt und ihre Tochter bewegt, der Stimme der Vernunft zu folgen und die beiden Kinder in Frankreich nicht eines Toten wegen im Stich zu lassen. Und da bricht auch Donn'Annas subjektive, so lange tapfer verteidigte Realität zusammen:

"DONN'ANNA. ...Oh figlia! - qua su la tua carne - ora sì -
- me lo vedo morire - ne sento il freddo ora qua, qua al caldo
di queste tue lagrime! - Tu me lo fai vedere, come s'era ridotto ora! Non lo vedevo! Non avevo potuto piangerlo, perché
non lo vedevo! - Ora lo vedo! ora lo vedo!"¹⁰⁷⁾

Die "objektive Wahrheit", vertreten auch vom Pfarrer und der Nachbarschaft, die schon zuvor gegen diese unwürdige Konstruktion, gegen diese Flucht aus der Wirklichkeit gewettert hatten, hat also, nach ihrem Schwächeanfall im zweiten Akt, doch noch einmal gesiegt.

Noch einen Schritt weiter geht Pirandello dann in dem Drama "Tutto per bene" zu dem die gleichnamige Novelle lediglich die Vorgeschichte liefert (Novelle in "La vita nuda", NA I). Martino Lori, ein kleiner Beamter, hat die Tochter eines hochbegabten Physikers geheiratet und ist wenig später von einem ihm nur flüchtig bekannten Abgeordneten, der zum Minister avancierte, zum Kabinettschef bestellt worden. Dieser Minister, Salvo Manfroni, kümmert sich auch sehr um die Erziehung der Tochter Loris, vor allem, als nach kurzer Zeit dessen Frau stirbt. Lori ist völlig gebrochen und geht von nun an jeden Tag auf den Friedhof, um seine tote Frau zu besuchen. Manfroni führt Loris Tochter Palma in die höchsten Gesellschaftskreise ein und findet auch eine gute Partie für sie, den Marchese Fabio Colli. Mit dem Hochzeitsempfang beginnt das Stück.

¹⁰⁶⁾ - "La vita che ti diedi", l.c., p. 488.

¹⁰⁷⁾ - l.c., p. 496.

Wieder stehen einander zwei Wirklichkeitskonzeptionen gegenüber:

1 - Die Realität Loris, in der seine Frau eine Heilige, Palma seine rechtmäßige Tochter und Manfroni ein guter Freund der Familie ist, und

2 - die Realität der anderen, derzufolge Lori ein Heuchler und Opportunist ist: Palma ist in Wahrheit die Tochter Manfronis, der einige Zeit der Liebhaber von Loris verstorbener Frau war und diesen nur deshalb zu seinem Kabinettschef gemacht hat. Lori aber, der davon weiß, spielt weiterhin den untröstlichen Witwer, um die Protektion seines einflußreichen Freundes nicht zu verlieren.

Beide Konzeptionen sind vom Standpunkt des Lesers-Zuschauers nicht "richtig": Es gibt eine objektive Realität, die weitgehend der zweiten Formel entspricht, mit dem einzigen Unterschied, daß Lori tatsächlich von nichts weiß und seine Frau in gutem Glauben als Heilige verehrt.

Selbstverständlich muß es zwischen den beiden erwähnten Realitätskonzeptionen zum Konflikt kommen; dieser äußert sich unter anderem (in schwelender Form) in der herablassend-kalten Weise, in der die Tochter Palma und der Schwiegersohn Fabio den "Heuchler" Lori behandeln; Lori schiebt das aber lange Zeit auf seine einfache Herkunft, die ihn eben in ihren Augen disqualifiziere, da sie einer höheren Gesellschaftsschichte angehörten, sowie auf seinen Mangel an *Savoir-vivre*. Schließlich aber kommt es zum *Eclat*: Palma hält die "Komödie" nicht mehr aus und stellt Lori unter vier Augen zur Rede:

"PALMA. Ma no! via! Finiamola una buona volta questa commedia! Io ne sono stufa!

LORI. Commedia? Che dici?

PALMA. Commedia! Commedia! Ne sono stufa, ti dico! Tu sai bene che mio padre è lui, e che io non debbo chiamare così altri che lui!

LORI (*come colpito in testa, raccapezzandosi*). Lui...tuo padre?Che...che dici?

PALMA. Vuoi fingere ancora di non saperlo?

LORI (*afferrandola per le braccia, ancora smarrito, ma già con la violenza di ciò che comincia a presentire*). Che dici? Che dici? Chi te l'ha detto? lui?

PALMA (*svincolandosi*). Ma sí, lui, lasciami, basta!

LORI. T'ha detto che sei sua figlia?

PALMA. (*recisa*). E che tu sai tutto!

LORI. (*trasecolato*). Io?

PALMA (*restando alla voce di lui e guardandolo così trasecolato*).

LORI. T'ha detto che io so?"¹⁰⁸⁾

"Ma che essere vile sono dunque stato io per voi?", fragt Lori und kleidet den Zusammenbruch seiner Realität-Illusion in beinahe die gleichen Worte wie Donn'Anna Luna, indem er meint, seine Frau stürbe erst jetzt:

"LORI. Mi muore adesso, mi muore adesso, uccisa dal suo tradimento! Capisci che adesso non ho più nulla io, che regga in me? Dove sono ora? Che sto a far qui? Tu non sei mia figlia... Io lo so ora. Tu lo sapevi da un pezzo, e me lo facevi intendere da un pezzo con tutti gli altri, ch'era inutile che seguitassi a venir qui.... (...)

In una illusione ho vissuto senza nessun sostegno! perché voi tutti me li avete sempre tolti, tolti, perché vi parevano inutili, e mi lasciavate con scherno, con disprezzo appoggiare a quella morta per la rappresentazione *esagerata* della mia commedia. Ah, che cosa!"¹⁰⁹⁾

Aber auch Palmas Realität des Heuchlers Lori ist eingestürzt, und sie bietet ihrem Pseudo-Vater nun zum Ausgleich für die ungerechte Behandlung die Anerkennung seiner Realität an - er aber lehnt entrüstet ab:

"PALMA. Ma sí, posso essere per te quella che tu mi credevi...

LORI. Per paura?

PALMA. No!

LORI. Per pietà?

PALMA. No!

LORI. Nulla tu per me, nulla io per te, più nulla. (*Si svincola e la respinge da sé*). E se sapessi, come lo sento adesso, tutt'a un tratto, che sono tanti anni, di questo nulla!"¹¹⁰⁾

Es scheint also ganz so, als würde wieder die objektive Realität siegen, als wären wir auf den Stand der "Esclusa" zurückgefallen: Die mit der "objektiven" (Zuschauer-)Konzeption der Wirklichkeit nicht übereinstimmenden Teile der beiden subjektiven Realitäten wurden ja gekappt. Allerdings versucht

¹⁰⁸⁾ - "Tutto per bene", MN I, pp. 1127/1128.

¹⁰⁹⁾ - l.c., p. 1131.

¹¹⁰⁾ - l.c., p. 1134.

Lori noch etwas anderes, um seine Realität zu retten: Er geht zu Manfroni und veranlaßt diesen, vor Palma und ihrem Mann zu erklären, er habe sich geirrt und in Wahrheit wäre doch Lori Palmas Vater. Palma und Fabio würden das sogar glauben; aber Lori selbst hält dem Druck der objektiven, ihm ja jetzt bekannten Wirklichkeit nicht stand und bekennt:

"LORI. Non è vero! Ho tentato; ma non posso. Mi fa piangere."¹¹¹⁾

Nun scheint der Sieg der objektiven Realität endgültig perfekt. Aber da erklären sich Palma und ihr Mann, aus Abscheu vor Manfroni (der zusätzlich noch als Schwindler entlarvt wird, der eine Entdeckung von Loris Schwiegervater für sich in Anspruch genommen und damit Karriere gemacht hat) aus freien Stücken bereit, in Kenntnis der objektiven Realität, der "fatti", dennoch an Loris Fiktion eines Irrtums von Manfroni zu glauben, ihn also als den rechtmäßigen Vater Palmas anzuerkennen:

"PALMA. ...Quello che tu hai detto, scusa, l'inganno suo (indica Salvo Manfroni) l'inganno suo sul mio conto....

LORI. Ma non è vero!

PALMA. Eppure io l'ho creduto subito, entrando qua con lui.

(Indica Flavio.) Ebbene, così lo crederanno anche gli altri!

E sarò io, sarò io la prima a farlo credere, a farlo credere a tutti, perché abbiamo tutti per te rispetto, considerazione....
(...)

LORI (*per tentare ancora una difesa contro questa carità di lei che lo investe, lo frastorna, e quasi lo fa mancare a se stesso*).
Ma...ma non lo posso crederlo io!

PALMA (*incalzando sempre più*). Anche tu! anche tu! Lo crederai anche tu, per forza!

LORI (c.s.). Io?....come?....

PALMA. Ma perché è v e r o, vedi! è v e r o ora il mio affetto per te! Non è mica un inganno! Il mio affetto, la mia stima, sono u n a r e a l t à , in cui tu puoi vivere, e che s'imporrà a tutti e anche a te!"¹¹²⁾

Hier finden wir also zum ersten Mal jenes Konzept, das in "Uno, nessuno e centomila" dann ganz explizit zum Ausdruck kommt: Die objektiven Tatsachen mögen zwar richtig sein, sind aber gegenüber der subjektiven, gelebten und geglaubten Wirk-

¹¹¹⁾ - "Tutto per bene", l.c., p. 1147

¹¹²⁾ - l.c., pp. 1151s.

lichkeit ohne Bedeutung. Auf diese Weise hat in "Tutto per bene" Palmas neu erwachte "Kindes"-Liebe die objektive Realität besiegt; ähnliche Fälle finden wir in Pirandellos Werk noch mehrere, etwa das Drama "L'innesto": Hier ist eine Frau so sehr von Liebe zu ihrem Mann erfüllt, daß sie das Kind, das sie nach einer Vergewaltigung durch einen Unbekannten im Leib trägt, zu dem seinen zu machen vermag. Aber in all diesen Fällen bleibt dem Leser, der durch den allwissenden Erzähler bzw. durch das geschickte Arrangement des Dramatikers im Besitz der objektiven, eigentlich wahren Wirklichkeit ist, bei solchen Lösungen ein schaler Geschmack auf der Zunge zurück. Diese subjektiven Wahrheiten sind, wenngleich siegreich, für uns ja doch nur Fiktionen, doch nur Fluchtversuche aus der Realität. Um also den Mythos der objektiven Wahrheit, auf dem die bürgerliche Gesellschaft in ihrem Welt- und Selbstverständnis aufbaut, tatsächlich zu Sturz zu bringen, mußte Pirandello noch einen Schritt weitergehen. Er tat das mit dem Drama "Così è (se vi pare)"¹¹³⁾, das 1917 erstaufgeführt worden ist und somit weit früher entstanden sein dürfte als "Tutto per bene" (1920) oder gar "La vita che ti diedi" (1923) - aber das ist nur ein Zeichen mehr dafür, daß bei Pirandello eben die Weiterentwicklung eines Gedankens keineswegs mit der chronologischen Aufeinanderfolge seiner Lebensabschnitte übereinstimmen muß.

"Così è (se vi pare)" wurde in der zweiten Ausgabe (bei Bemporad, Florenz, 1925) vom Autor mit dem Untertitel "Parabola in tre atti" bezeichnet; tatsächlich scheint das Stück, be-

113) - Die entsprechende Novelle ("La signora Frola e il signor Ponza, suo genero") findet sich in Pirandellos letztem Novellenband ("Una giornata", 1937). Sie wurde zuvor nie veröffentlicht, sodaß die Frage nach dem Entstehungsdatum schwer zu entscheiden ist. In einem Brief an den Sohn Stefano vom 29.6. 1917 (in ALMANACCO BOMPIANI, l.c.) sagt Pirandello, bezugnehmend auf das hier behandelte Stück: "...è tratta dalla novella *"La signora Frola e il signor Ponza, suo genero"*" - daraus scheint hervorzugehen, daß die Novelle, wie fast immer, vor dem Drama entstanden ist. Der Inhalt entspricht bis auf den Schlußauftritt der Signora Ponza und der Figur des ragionatore Laudisi, die in der Novelle nicht vorkommen, genau dem des Theaterstückes.

trachtet man ausschließlich einen Abriß des Inhalts, an den Krankheiten der Parabel Brechtscher Prägung zu leiden: zu sehr Zweck, zu wenig Leben. Aber Pirandello vermag keine rein allegorischen Werke zu schreiben, und so gerät auch in "Così è (se vi pare)" jede einzelne Figur aus dem Chor der Dorfbewohner, die das Geheimnis des Ehepaars Ponza und der Signora Frola erfahren wollen, zu einer lebendigen, menschlich gezeichneten Persönlichkeit. Die Handlung ist schnell erzählt: In eine Provinzhauptstadt kommt ein neuer Gemeindesekretär, Signor Ponza; er, seine Frau und die alte Signora Frola sind die einzigen Überlebenden einer Erdbebenkatastrophe, durch die ihr kleines sizilianisches Heimatdorf völlig zerstört wurde. Geburtsurkunde, Taufregister und was die menschliche Gesellschaft sonst noch alles zur Katalogisierung der Individuen erfunden hat, sind zerstört, alle Mitbürger, die etwas über die drei aussagen könnten, sind tot. Nun behauptet Signor Ponza, er wäre zum zweiten Male verheiratet, Signora Frola wäre die Mutter seiner ersten Frau. Durch den Tod ihrer Tochter sei sie jedoch wahnsinnig geworden, wolle den Verlust nicht akzeptieren (man denke an Donn'Anna Luna) und halte nun seine zweite Gattin für ihre Tochter. Aus Mitleid mit der alten Dame würde diese das Spiel mitspielen; er müsse sie jedoch so weit als möglich von der Alten trennen, weil die sie sonst den ganzen Tag belästigen würde. Die liebenswürdige alte Signora Frola hat gerade mit der gegenteiligen Geschichte aufzuwarten: Ihre Tochter wäre krank gewesen und hätte lange in einem Sanatorium gepflegt werden müssen; während dieser Zeit sei der Mann durch den Trennungsschmerz wahnsinnig geworden und habe seither die fixe Idee, seine Frau wäre gestorben. Um sie ihm wieder zuführen zu können, habe man eine zweite Heirat fingieren müssen. Diese beiden miteinander unvereinbaren Realitätskonzeptionen entsprechen der Situation in den zuvor behandelten Werken; neu tritt hier die Ebene des Chores auf, als eine Art Repräsentant der Zuschauer, die im Besitz der ob-

jektiven Wahrheit sind. Nur sind sie es in "Così è (se vi pare)" eben nicht; kein Mensch kann wirklich angeben, wer recht hat, und somit handelt es sich dabei eigentlich um das Drama der kleinbürgerlichen Gesellschaft einer Provinzstadt, die es nun einmal nicht ertragen kann, daß ihre objektive Wahrheit Löcher bekommt. Dazu tritt noch ein "ragionatore", Lamberto Laudisi, der aber nicht, wie Pirandello sonst oft, als auktorialer, allwissender Erzähler die objektive Wirklichkeit angibt, an die man sich zu halten habe, sondern immer wieder betont, daß es eine solche ja eigentlich gar nicht gibt, oder daß sie wenigstens nicht erkennbar ist; für ihn gibt es nur die subjektiven Realitäten der beiden Konfliktparteien:

"LAUDISI. Io? Ma non nego nulla io! Me ne guardo bene! Voi, non io, avete bisogno dei dati di fatto, dei documenti, per affermare o negare! Io non so che farmene, perché per me la realtà non consiste in essi, ma nell'animo di quei due, in cui non posso figurarmi di entrare, se non per quel tanto ch'essi me ne dicono. (.....)

SIRELLI. E allora - pazzc - nessuno dei due? Ma uno dev'essere, perdio!

LAUDISI. E chi dei due? Non potete dirlo voi, come non può dirlo nessuno. E non già perché questi dati di fatto, che andate cercando, siano stati annullati - dispersi o distrutti - da un accidente qualsiasi - un incendio, un terremoto - no; ma perché li hanno annullati essi in sé, nell'animo loro, volete capirlo? creando lei a lui, o lui a lei, un fantasma che ha la stessa consistenza della realtà, dove essi vivono ormai in perfetto accordo, pacificati. E non potrà essere distrutta, questa loro realtà, da nessun documento, poiché essi ci respirano dentro, la vedono, la sentono, la toccano! Al più, per voi potrebbe servire il documento, per levarvi voi una sciocca curiosità. Vi manca, ed eccovi dannati al meraviglioso supplizio d'aver davanti, accanto, qua il fantasma e qua la realtà, e di non poter distinguere l'uno dall'altra!"¹¹⁴⁾

Auch Laudisi vertritt also das in "Tutto per bene" festgestellte Konzept einer Bedeutungslosigkeit objektiver Tatsachen gegenüber gelebter, subjektiver Realität. Zudem verstehen es aber die beiden Vertreter der unterschiedlichen Realitätskonzeptionen, das Publikum immer mehr zu verwirren: Jedes Mal,

114) - "Così è (se vi pare)", MN I, 2.Akt, 1.Szene, pp. 1040/1041.

wenn die Stimmung der Kleinstädter (und der Zuseher) eben zu ihrem Kontrahenten umzuschlagen droht, beeinflussen sie diese mit einer überraschenden Wendung geschickt wieder zu ihren Gunsten.

So kommt etwa Signora Frola, die eben von ihrem Schwiegersohn als verrückt hingestellt wurde, nach kurzer Zeit zurück und erklärt, warum sie zuvor so wenig glaubwürdige Erklärungen für die seltsame Situation der drei abgegeben habe. Sie habe ihrem armen, kranken Schwiegersohn, dessen Irresein sich ja bloß auf diese eine fixe Idee beschränke und der doch die Familie ernähren müsse, nicht schaden, bzw. seinen Beamtenposten nicht durch Preisgabe des Geheimnisses (eben seines Irreseins) gefährden wollen. Nun aber, da sie es den Leuten ansähe, daß er sie wieder einmal als verrückt hingestellt habe, müsse sie doch die Wahrheit sagen.¹¹⁵⁾

Oder es kommt Signor Ponza, nachdem er die arme Signora Frola zuvor, in beinahe unnatürlicher Erregung, durch Anbrüllen so eingeschüchtert hat, daß sie unter (an die Umstehenden gerichteten) mitleidsvollen Gebärden seine Realität nach außen hin akzeptiert hat und davongelaufen ist (alle meinen natürlich, begriffen zu haben, daß er, der Rasende, verrückt ist), ganz ruhig und ausgeglichen wieder auf die Bühne und klärt die Neugierigen auf:

"PONZA. Chiedo scusa a lor signori di questo triste spettacolo che ho dovuto dar loro per rimediare al male che, senza volerlo, senza saperlo, con la loro pietà, fanno a questa infelice.

AGAZZI(*sbalordito come tutti gli altri*). Ma come? Lei ha finto?

PONZA. Per forza, signori! E non intendono che l'unico mezzo è questo, per tenerla nella sua illusione? che io gridi così la verità, come se fosse una mia pazzia?"¹¹⁶⁾

Und Laudisi lacht, erfreut darüber, daß die so nahe scheinende objektive Wahrheit wieder einmal entschlüpft ist:

¹¹⁵⁾ - "Così è (se vi pare)", l.c., 1. Akt, 6.Szene, pp. 1031ss.

¹¹⁶⁾ - l.c., 2.Akt, 9.Szene, p. 1055.

"LAUDISI (*facendosi in mezzo*). Ed ecco, signori, scoperta la verità! (*scoppierà a ridere:*) Ah! ah! ah! ah!"¹¹⁷⁾

Schließlich kommen die braven Kleinstädter - nach Versagen aller anderen Quellen wie Urkunden, Dokumente, Zeugen, etc. - zu der Ansicht, die einzige Möglichkeit, doch noch die "wahre" Wirklichkeit zu erfahren, bestünde in einem Verhör der umstrittenen Person, der Signora Ponza. Das Verhör kommt zustande, die beiden Vertreter der verschiedenen subjektiven Wirklichkeiten gehen friedlich vereint von der Bühne ("abbracciati, carezzandosi a vicenda"), und alle erwarten nun aus dem Mund der schwarz verschleierte Wahrheits-Allegorie Signora Ponza ebendiese objektive Wahrheit zu hören. Die aber lautet so:

"SIGNORA PONZA (*con un parlare lento e spiccato*). - che cosa?

La verità? è solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola -

TUTTI (*con un sospiro di soddisfazione*). - ah!

SIGNORA PONZA (*subito c.s.*) - e la seconda moglie del signor Ponza -

TUTTI (*stupiti e delusi, sommessamente*)- oh! E come?

SIGNORA PONZA (*subito c.s.*). - sì; e per me nessuna! nessuna!

IL PREFETTO. Ah no, per sè, lei, signora: sarà l'una o l'altra!

SIGNORA PONZA. Nossignori. Per me, io sono colei che mi si crede."¹¹⁸⁾

Laudisi triumphiert also, am Schluß des Stückes ebenso wie zuvor am Ende des zweiten Aktes, in mephistophelischer Bosheit über die objektive Wirklichkeit:

"LAUDISI. Ed ecco, signori, come parla la verità!

(*Volgerà attorno uno sguardo di sfida derisoria.*)

Siete contenti?

(*Scoppierà a ridere.*)

Ah! ah! ah! ah!"¹¹⁹⁾

Damit ist - wenigstens in diesem Stück - der Mythos der objektiven Realität vollständig besiegt; es gibt sie einfach nicht. Die Zuseher, traditionell die überlegenen Alleswisser auf dem Theater, werden unbefriedigt nach Hause geschickt, mit

117) - "Così è (se vi pare)", l.c., 2.Akt, 9.Szene, p. 1055.

118) - l.c., 3.Akt, 9.Szene, p. 1077.

119) - l.c., p. 1078.

zwei unvereinbaren subjektiven Realitäten als Wegzehrung, aber ohne die zur Ablage des Falles im richtigen Karteikästchen unumgänglich nötige objektive. Dieses Unbehagen mag es wohl auch gewesen sein, das einen englischen Impresario zu dem Angebot verleitete, er würde gerne "Così è (se vi pare)" aufführen, sollte sich Pirandello bereit finden, dem Publikum am Ende mitzuteilen, wer von den beiden denn nun wirklich im Recht wäre. Gleichzeitig drückt sich in dieser Haltung aber auch jenes Unverständnis aus, das für die meisten negativen Kritiken dieses Stückes verantwortlich ist, und das auch der bereits zitierte Bentley feststellt:

"Es ist nur bedauerlich, daß die Kritiker vor allem Pirandellos nihilistische Verspottung der Wirklichkeit im philosophischen Sinn erkannt haben, nicht aber, daß sein ganzes Werk ein einziges Bemühen von Herz und Geist ist, die Wahrheit im moralischen, im menschlichen Sinne zu finden..."¹²⁰⁾

Mit anderen Worten: Pirandello geht es bei seinem Sturz des Mythos der objektiven Wahrheit nicht so sehr darum, die Behauptung (mit objektivem Wahrheitsanspruch) aufzustellen, es gäbe gar keine solche. Was er bestreitet, ist nur ihre Wichtigkeit (wie bereits mehrfach angedeutet) und ihre Erkennbarkeit. Denn was wäre selbst diese Wahrheit, die der Zuschauer mit nach Hause nähme, würde Signora Ponza den schwarzen Schleier lüften und sich zu der einen oder anderen Konzeption bekennen? Es wäre ja doch wieder seine, des Zuschauers, Realität, die ebenso gut auch falsch sein könnte, wenn etwa die Signora Ponza aus besonderer Affinität gegenüber einem der beiden Kontrahenten gelogen hätte oder am Ende selbst verrückt wäre. Dennoch ist diese subjektive Wahrheit wichtig - sie ist die einzige, die dem Menschen gegeben ist. Gerade deshalb sollte man aber auch bereit sein, die subjektiven Wahrheiten der anderen zu tolerieren und anzuerkennen - die Erhebung der eigenen zur objektiven, absolut gültigen, beruht nämlich auch nur auf dem Glauben an sie, also auf rein mythischen Kriterien.

¹²⁰⁾ - BENTLEY, l.c., p. 118.

In diesem Sinne wird man wohl auch Pirandellos gegen den Vorwurf des Nihilismus gerichtete Äußerung aus einem Interview des Jahres 1922 lesen müssen:

"Appaio come un diavolo distruttore che tolga la terra sotto ai piedi della gente. E invece! Non consiglio forse dove i piedi si debba posare quando di sotto ai piedi tiro via la terra? La realtà, io dico, siamo noi che ce la creiamo: ed è indispensabile che sia così. Ma guai a fermarsi in una sola realtà! In essa si finisce per soffocare, per atrofizzarsi, per morire. Bisogna invece variarla, mutarla continuamente, continuamente mutare e variare la nostra illusione."¹²¹⁾

Dieses "crearsi una realtà" führt uns zum allgemeinen pirandellianischen "crearsi", bezogen auf die eigene Persönlichkeit - und damit zum Mythos des einheitlichen Ich, der einzigen und letzten noch unangetasteten Sicherheit des abendländischen Denkens seit Descartes.

2.1.3. Die Auflehnung von Pirandellos Figuren gegen die ihnen aufgezwungenen Mythen - die Zersplitterung des Ich.

In eine zunehmend organisierte Welt und eine Gesellschaft hineingeboren, die nicht ohne Ordnung und Katalogisierung aller ihrer Einzelphänomene und somit auch der Individuen auskommen kann, ist Pirandello von allem Anfang an ein Revolutionär. Von seinem Haß gegen jeden Zwang, der mit einen auslösenden Faktor des Mythenstürzens darstellt, zeugen seine Auflehnung gegen den Willen des Vaters bezüglich seiner Studien,¹²²⁾ gegen das herkömmliche sizilianische Rollenspiel in der Ehe, in dem er zu Gunsten der Mutter Partei ergreift,¹²³⁾ ebenso wie

¹²¹⁾ - Diego MANGANETTA, Conversando con Luigi Pirandello, "L'epoca", Rom, 5.7.1922.

¹²²⁾ - Pirandello trat heimlich aus der Scuola tecnica in das Ginnasio über - siehe dazu sein "Frammento d'autobiografia", diktiert 1893 in Monte Cavo, SPSV, pp. 1281/1282

¹²³⁾ - So stellt der 14jährige - als Verteidiger der Mutter - den Vater bei einem Rendezvous mit seiner Geliebten und spuckt dieser ins Gesicht. Pirandello erzählt diese Geschichte in der - Nardelli zufolge - autobiographischen Novelle "Ritorno" (in "Tutt'e tre", NA I).

zahlreiche schriftliche Äußerungen des Freiheitsdranges, wie etwa in dem bereits zitierten Brief an die Schwester Lina vom 31.10.1886:

"Lina mia, hai veduto le grue a volare? Quei poveri uccelli sono pazzi e non posano quasi mai. I venti e le tempeste le percotono; ma loro van sempre avanti, senza saper dove. Sanno solo che vanno avanti. I galli e le galline, gli uccelli borghesi, razzolano nel fango e ridono di quelli uccelli dell'alto, che passano stridendo, quasi imprecando... Che vuoi tu che ne capiscano quei galli e quelle galline?"¹²⁴⁾

Wenn Pirandello hier von "uccelli borghesi" spricht und im bisherigen Verlauf dieser Untersuchung immer wieder vom Sturz der Mythen der "bürgerlichen Gesellschaft" die Rede war, so darf man das nicht dahingehend fehlinterpretieren, daß man meint, Pirandello wolle die eine, bürgerliche Gesellschaft stürzen und an ihre Stelle eine andere, noch mehr auf dem Vernunftmythos und dazu noch auf anderen Mythen (Revolution, messianische Endzeit oder dergleichen) aufbauende setzen.¹²⁵⁾ Pirandello ist da viel konsequenter. Er ist nicht bloß gegen die bürgerliche Gesellschaft, diese ist nur die spezielle Gesellschaft seiner Zeit und seiner Umgebung, die sich ihm dadurch als Exempel geradezu aufdrängt; er ist gegen die Gesellschaft an sich als Hort des Zwanges, der notwendigen Eingliederung in ein System, der Herrschaft der Mehrzahl über das Individuum. Diese Frontstellung gegen die Gesellschaft hat Pirandello des öfteren das Prädikat "Individualanarchist" eingetragen. Einer der ersten, die den Dichter mit diesem Ausdruck bezeichneten, war der junge Freund des Hauses Pirandello, der sizilianische Autor Pier Maria Rosso di San Secondo. Die

124) - TERZO PROGRAMMA, l.c. - Im Original steht beim ersten Mal statt "galli" "gatti", was aber wohl auf einem Druckfehler beruhen dürfte.

125) - Man berufe sich nun ja nicht auf Pirandellos "frühen Sozialismus" oder auf seine Unterstützung eines Kandidaten der "faschi" in Sizilien, von der GIUDICE (l.c., Kapitel I. La Sicilia) berichtet. Es ist richtig, daß Pirandello soziale Mißstände aufzeigt und die bürgerliche Gesellschaft angreift - aber nicht, um diese Gesellschaft durch eine andere zu ersetzen oder soziale Ungerechtigkeit durch Umverteilung zu beheben. Er stellt vielmehr die Gesellschaft an sich in Frage; er reformiert den Menschen, nicht seine Organisationsform.

Tatsache, daß ein so guter Freund, ja Protégé unseres Autors wie Rosso ihn mit diesem Prädikat schmückte, deutet darauf hin, daß es Pirandello selbst gar nicht so unangenehm war:

"Nei riguardi sociali un individualismo cupo, anarchico, ma filosoficamente rassegnato è il sentimento profondo che gli fa guardare la vita come un gioco grottesco e tragico allo stesso tempo, e pur sempre insopportabile."¹²⁶⁾

Der hierin angedeutete Konflikt zwischen Individuum und Masse oder deren geordneter Form, der Gesellschaft, bildet die Grundlage der Auflehnung gegen aufgezwungene Persönlichkeitsmythen in seinem Werk.

Und wieder wollen wir einen Bogen vom ersten Roman, "L'esclusa", bis zum letzten, "Uno, nessuno e centomila", spannen. Die "Esclusa", Marta Ajala, ist nämlich die erste von Pirandellos Figuren, die den Widerstand gegen die traditionelle bzw. ihr von der Umwelt aufgezwungene Rolle wagt. Sie wurde von ihrem Mann schuldlos verstoßen, weil dieser hinter ihrem Briefwechsel mit dem Abgeordneten Alvignani ein Liebesverhältnis vermutet. Nach den Regeln des sizilianischen Rollenspiels mußte sie nun beschämt zu Hause sitzen, in der Kirche Buße tun und sich in ihr Schicksal ergeben wie die Freundin ihrer Mutter, Anna Veronica. Aber da ihr Vater aus Kummer über ihre Schande gestorben ist, da die Familie ihres Mannes die Unverfrorenheit besitzt, bei einem Umzug mit den Stadtheiligen ihr Haus als von Sündern bewohnt brandmarken zu lassen (übrigens die erste einer ganzen Reihe von Szenen bei Pirandello, in denen die erregte Masse böartigen Charakter trägt), findet Marta eben aus dieser Gegnerschaft zur Masse, zur Gesellschaft, zu ihren persönlichen Feinden heraus die Kraft, sich auf eigene Füße zu stellen. Sie will ihre Gymnasialstudien beenden und Lehrerin werden, um Mutter und Schwester ernähren zu können. Mit ihren ehemaligen Mitschülerinnen aus dem Gymnasium nähert sich die nächste feindselig-anonyme Masse, aber Marta fühlt

¹²⁵⁾

- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, Luigi Pirandello, in "Nuova Antologia, 1.2.1916, pp. 336-403 (Zitat: p. 394).

sich jetzt stark genug, ihr zu widerstehen:

"Sarebbe andata incontro a loro col contegno di chi si tenga pronto a lanciare una sfida: sì, e non ad esse soltanto, se mai, ma a tutto il paese, di cui ora rivedeva le vie, per cui la mattina seguente sarebbe passata. Avrebbe guardato in faccia la vigliacca gente che nel giorno della festa selvaggia l'aveva pubblicamente oltraggiata.

Pensando all'enorme folla imbestiata nel vino e nel sole, tumultuante con le braccia levate sotto i balconi dell'altra casa, Marta sentiva più forte l'impulso alla lotta; sentiva veramente, in quella vigilia, che sarebbe risorta dall'onta vile e ingiusta; armata di sprezzo e con l'orgoglio di poter dire: "Ho sollevato dalla miseria mia madre, mia sorella: esse vivono ora per me, di me!"¹²⁷⁾

Und obwohl ihr Gatte ihr durch Vermittlung Anna Veronicas das Angebot unterbreitet, er würde ihre Familie miternähren, wenn sie ruhig zu Hause bliebe, bemüht sie sich um eine Anstellung an der Schule, die sie dank Alvignanis Protektion (von der sie allerdings nichts weiß) auch erhält. Aber wieder erwartet sie eine feindselige Front: die ehrbaren, altjüngferlichen Kolleginnen ebenso wie die um die Moral ihrer Kinder fürchtenden Eltern und die von diesen aufgehetzten Schülerinnen. Nur durch Versetzung nach Palermo kann Marta der Hexenjagd entgehen. Dort kommt es dann zu der unter 2.1.1. dargestellten Entwicklung, die schließlich in die Versöhnung der Ehepartner mündet.

In sehr vielen Fällen unterliegt das Individuum freilich in dem Kampf gegen die ihm von der Gesellschaft aufgezwungene Identität, die wir hier - ein wenig im Sinne der Barthes'schen Alltagsmythen, d.h. also als Aktualisierung eigentlicher, archetypischer Mythen - als "Mythos" bezeichnet haben. Ich will dafür nur zwei Beispiele anführen: Die Novelle "La maschera dimenticata" und das stark autobiographische Stück "Quando si è qualcuno".

In "La maschera dimenticata" ist das revoltierende Individuum der alte Don Ciccino Cirinciò, der als Pechvogel und Tollpatsch gilt, im Leben nur Unglück gehabt hat und in einem

¹²⁷⁾ - "L'esclusa", TR I, p. 81.

selbstgewählten Ghetto der Kontaktlosigkeit zur Außenwelt lebt, jener Außenwelt, die ihn nur mit dem Spitznamen "quello del mulino" bezeichnet, weil er seit einem Jagdunfall hinkt, bei dem er von Windmühlenflügeln, die sich plötzlich zu drehen begonnen haben, in die Höhe geschleudert worden war.¹²⁸⁾ Nun greift Don Ciccino plötzlich in höchst erfolgreicher Weise auf einer Wahlversammlung in die Diskussion ein, ja er erweist sich geradezu als der geborene Redner. Seine Umwelt - hier die Wählerversammlung, die zuvor noch sein Erscheinen als Zeichen dafür gewertet hatte, daß er nun endgültig übergeschnappt sei, erkennt ihn plötzlich an, ja, schickt ihn in einen der schwierigsten Wahlbezirke, wo die Lage für den von ihm unterstützten Kandidaten aussichtslos scheint. Don Ciccino - den dort niemand kennt - geht hin und schafft das Undenkbare: Sein Kandidat erringt einen triumphalen Sieg. Bei dem großen Festbankett, mit dem die dortige Bevölkerung den Wahlsieg des Kandidaten und den unbekannten großen Redner feiert, tritt plötzlich ein kleiner Mann auf und fragt, ob er es mit Don Ciccino Cirinciò zu tun habe. Und als dieser bejaht, treibt er ihn mit einer einzigen Frage wieder zurück in das ihm von der Gesellschaft aufgezwungene Identitätskonzept, dem Don Ciccino zuvor entflohen war:

"- *Quello del mulino?*

Sì, sì, quello del mulino....Aveva ragione! Non era credibile!

Cirinciò adesso tutt'a un tratto lo riconosceva anche lui.

Non era credibile, non appariva più credibile neanche a lui stesso, che quello del mulino, lui, proprio lui, potesse trovarsi lì, in mezzo a quella festa, e che avesse potuto fare, tutto quello che aveva fatto, senza saperne più il perchè."¹²⁹⁾

Und er wird wieder der menschenscheue, melancholisch-ver-schlossene, ungeschickte Cirinciò, fährt auf der Stelle zurück

128) - Die Nähe zum "Don Quijote" ist sicherlich nicht nur zufällig; im "Umo-rismo" hat Pirandello dem Roman des Miguel de Cervantes eine mehrseitige Analyse gewidmet; in "I vecchi e i giovani" trägt der Capitano Sciaralla den Spitznamen "Don Chisciottino"; und wir werden noch auf weitere Spuren des Ritters von La Mancha stoßen.

129) - "La maschera dimenticata" (in "Il silenzio"), NA I, p. 989.

in sein Heimatdorf; in dem Ort aber, in dem er seinen Wahlsieg gefeiert hat, fragt man sich, bestürzt über die plötzliche Verwandlung, ob man nicht vielleicht einem Betrüger aufgesessen sei.

In dem Drama "Quando si è qualcuno" ist der Ablauf ähnlich. Auch hier versucht der mit "***" bezeichnete große Dichter dem versteinerten Bild, das ihm aus dem Spiegel der Gesellschaft entgegengrinst, zu entkommen:¹³⁰⁾

"***.Con tanti specchi davanti, quanti sono gli occhi che ti stanno a guardare. Passa il grand'uomo: e ti fissano - irriditi - e ti irrigidiscono - richiamandoti alla tua "celebrità" - STATUA."¹³¹⁾

*** versucht nun unter dem Namen Délago ein neues Gesicht zu bekommen. Die Schwägerin seines amerikanischen Neffen Pietro (des Verlegers der Délago-Werke), Veroccia, die viel jünger ist als er, liebt ihn und will ihn aus seiner Erstarrung wieder zum Leben erwecken. Tatsächlich hat Délago Erfolg und wird zum Idol der Jugend. Als Höhepunkt seiner Ausbruchsstrategie hat *** geplant, wieder ein Werk unter eigenem Namen herauszubringen, indem er Délago imitiert, um so den jungen Dichter endgültig über den alten triumphieren zu lassen. Seine restliche Familie, die eifersüchtig über den Mythos des Vaters wacht und nichts von seiner Délago-Identität ahnt, will die Veröffentlichung verhindern. Aus Ärger darüber publiziert nun Pietro das Buch unter dem Namen Délago und verrät das Geheimnis. Das Délago-Intermezzo wird damit zur "burla" degradiert und *** bleibt fester denn je in seinem Qualcuno-Mythos gefangen, aus dem ihn nicht einmal Veroccia zu befreien vermag:

"***. ...QUALCUNO, VIVO, NESSUNO LO VEDE. (Pausa.)

Tu mi hai potuto vedere perché per te non ero qualcuno; ma uno che volevi vivo, come staccato da me, nel tuo momento: (....)

Ora (...) mi hai visto finalmente QUALCUNO; e per te NON SONO PIU VIVO. (....)¹³²⁾

130) _

Wie sehr dieses Gefühl aus eigenem Erleben bezogen ist, zeigt ein Interview Pirandellos in "Chantecler" vom 8. Mai 1926: "Pirandello sein langweilt mich schrecklich. Es ist nicht unmöglich, daß ich wieder eine neue Laufbahn unter einem falschen Namen beginne." (zitiert nach RAUHUT, l.c., p. 111.)

131) - Quando si è qualcuno, MN II, p. 983.

132) - l.c., pp. 1027s.

Die Versteinerung in dem ihm von der Gesellschaft aufgezwungenen Persönlichkeitsmythos geht so weit, daß am Schluß des Stückes die Worte, die er spricht, im gleichen Augenblick zu einer steinernen Inschrift werden:

"Allora egli si metterà a parlare con voce gelida e chiara, pausando, come per trovare in sé a mano a mano la forza estrema di scalpellare le parole che diventano di pietra, incidendosi in forma d'epigrafe sulla facciata della villa alle sue spalle, via via che le pronuncia.

PUERIZIA

ARCANA FAVOLA DI RICORDI

OMBRA CHI A TE S'AVVICINA

OMBRA

CHI DA TE S'ALLONTANA."¹³³⁾

Aus dieser Gefangenschaft, in der die Gesellschaft viele Figuren Pirandellos hält, wird der Gegensatz Individuum - Masse bzw. Gesellschaft gespeist. So liegt etwa auch Baldovinos übertriebener Ehrbarkeit (im "Piacere dell'onestà", siehe 2.1.1.) ein abgrundtiefer Haß auf die Gesellschaft zu Grunde:

"BALDOVINO.Non può credere, signor marchese, quanto piacere mi faccia questa vendetta che posso prendermi contro la società che nega ogni credito alla mia firma. Imporre questa mia firma; dire: Ecco qua: uno ha preso alla vita quel che non doveva e ora pago io per lui, perché se io non pagassi, qua un'onestà fallirebbe, qua l'onore d'una famiglia farebbe bancarotta; signor marchese, è per me una bella soddisfazione: una rivincita! - Creda che non lo faccio per altro."<¹³⁴⁾

Auf Grund dieser Gefangenschaft entfesselt der alte Professor Toti in dem Stück "Pensaci, Giacomino!" einen ähnlichen Sturm des Protestes wie Marta Ajala, als er die von einem jungen, mittellosen Mann geschwängerte Tochter des Schulwartes heiratet, um sie vor der Ehrlosigkeit zu retten und ihr einen Anspruch auf seine Pension zu verschaffen, aber auch nach der Hochzeit das Fortbestehen des Liebesverhältnisses zwischen den beiden jungen Leuten duldet:

"DIRETTORE. Abbia pazienza, professore. Cerchi di mettersi un poco nei miei panni: dalla mattina alla sera, in direzione, a casa

¹³³⁾ - "Quando si è qualcuno", l.c., p. 1044.

¹³⁴⁾ - "Il piacere dell'onestà, MN I, p. 603.

mia, se esco a fare due passi, io sono oppresso, vessato da tutti, padri di famiglia, e anche estranei che non conosco, i quali vengono a protestare contro il preteso scandalo di coddesta sua permanenza nel insegnamento.

TOTI. Ah sì?

DIRETTORE. Sì, sì, purtroppo, professore! Creda, una protesta civile vera e propria - generale."¹³⁵⁾

Und Toti nimmt - wie Marta - den Fehdehandschuh auf:

"TOTI.No no no. Non mi ritiro! Accetto la guerra, signor direttore. Voglio vedere chi avrà il coraggio di venirmi a dire in faccia che non sono un uomo onesto; e che ciò che faccio non è fatto a fin di bene."¹³⁶⁾

Dieser Kampf gegen die feindliche Gesellschaft kann in einzelnen Fällen sogar zu einer Art Zerstörungswut gegenüber der Umwelt führen, wie zum Beispiel bei dem armen Chiàrchiaro aus Novelle und Einakter "La patente", dem das Gerede der Leute, für die er ein "jettatore", ein Mann mit dem bösen Blick, ist, jede Existenzgrundlage geraubt hat: Niemand will ihn mehr anstellen, er kann seine Töchter nicht verheiraten, er ist völlig isoliert. Und da beginnt der Außenseiter Chiàrchiaro die Gesellschaft mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen: Er paßt sich der Rolle an, die sie ihm zugedacht hat, läßt sich Haare und Bart wachsen, schneidert sich selbst ein unheimlich wirkendes Gewand und zeigt schließlich zwei einflußreiche Leute bei Gericht wegen Diffamierung an, weil sie bei seinem Vorübergehen die Schutzgebärde gegen den bösen Blick geformt haben. Dabei liefert er aber dem gegnerischen Anwalt Material gegen sich, um den Prozeß zu verlieren und dann mit dem Urteil eine Art Meisterbrief ("patente") des bösen Blicks in Händen zu halten. Damit will er eine Art Schutzgebühr von Vorübergehenden bzw. Geschäftsleuten kassieren, damit er ihnen nicht Unglück bringt bzw. nicht ihre Kunden vertreibt. Dem aufgeklärten, vernünftig denkenden Richter D'Andrea, der ihn dazu bringen will, seine aussichtslose Klage zurückzuziehen, erklärt er das so:

¹³⁵⁾ - "Pensaci, Giacomino!", MN II, p. 297.

¹³⁶⁾ - l.c., pp. 297/298.

"CHIARCHIARO. ...Sarà una specie di tassa che io d'ora in poi mi metterò a esigere!

D'ANDREA. La tassa dell'ignoranza!

CHIARCHIARO. Dell'ignoranza? Ma no, caro lei! La tassa della salute! Perché ho accumulato tanta bile e tanto odio, io, contro tutta questa schifosa umanità, che veramente credo, signor giudice, d'avere qua, in questi occhi, la potenza di far crollare dalle fondamenta un'intera città! - Si tocchi! Si tocchi, perdio! Non vede? Lei è rimasto come una statua di sale!

(D'Andrea, compreso di profonda pietà, è rimasto veramente come balordo a mirarlo.)

Si alzi, via! E si metta a istruire questo processo che farà epoca, in modo che i due imputati siano assolti per inesistenza di reato; questo vorrà dire per me il riconoscimento ufficiale della mia professione di jettatore!

D'ANDREA. *(alzandosi)*. La patente?

CHIARCHIARO *(impostandosi grottescamente e battendo la canna)*. La patente, sissignore!

(Non ha finito di dire così, che la vetrata della finestra si apre pian piano, come mossa dal vento, urta contro il quadricello e la gabbia, e li fa cadere con fracasso.)

D'ANDREA *(Con un grido, accorrendo)*. Ah, Dio! Il cardellino! Il cardellino! Ah, Dio! E morto...è morto....L'unico ricordo di mia madre....Morto...morto....

(Alie grida, si spalanca la comune e accorrono i tre Giudici e Marranca, che subito si trattengono allibiti alla vista di Chiàrchiaro.)

TUTTI. Che è stato? Che è stato?

D'ANDREA. Il vento...la vetrata....il cardellino...

CHIARCHIARO *(con un grido di trionfo)*. Ma che vento! Che vetrata! Sono stato io! Non voleva crederci e glien'ho dato la prova! Io! Io! E come è morto quel cardellino, *(subito, gli atti di terrore degli astanti, che si scostano da lui:)* così, a uno a uno, morirete tutti!"¹³⁷⁾

Daraufhin greifen sogar die weisen Hüter der Gerechtigkeit schnell in die Tasche und zahlen die "tassa" an den "jettatore", der den - sicherlich irrationalen - Glauben an seine Fähigkeit nunmehr dem einzigen aufgezwungen hat, der noch nicht daran glauben wollte: dem wohlmeinenden, vernünftigen D'Andrea. Diese zerstörerische Komponente in der Auflehnung des Individuums gegen die Gesellschaft, wie sie bei Chiàrchiaro zum Ausdruck kommt, zeigt sich noch deutlicher in den späteren Novellen Pirandellos. Schon in der "Sagra del Signore della Nave",

137) - "La patente", MN II, pp. 616/617.

der szenischen Darstellung¹³⁸⁾ eines Bacchanals am Festtag des Schmerzenheilands einer Dorfkirche steigert sich die Abscheu des Herrn Lavaccara vor der gierigen Masse zu einer solchen vor der Menschheit an sich:

"IL SIGNOR LAVACCARA (*levandosi in piedi, minaccioso, già un po' sborniato anche lui*). ...Finisca di difendere codesta sua umanità! Preferisco a quei bizocchi chi viene qua per dimostrarsi più porcodei porci! Ma guardi qua, là! Non sente come gridano?

IL GIOVANE PEDAGOGO. Ma le sembrano grida di festa, giulive?

IL SIGNOR LAVACCARA. Più bestiali, mi sembrano, di quelli dei porci che scannano!

IL GIOVANE PEDAGOGO. Appunto! appunto! Grida che pajono strappate dalla violenta d'un ferocissimo dolore! S'intonano, senza saperlo, su le strida delle povere bestie immolate! Questa è sensibilità! E ci riconoscono ancora l'uomo! (....)

IL SIGNOR LAVACCARA. La sua umanità! Eccola! eccola! La sua umanità! La riconosce ancora?"¹³⁹⁾

Trotz Herrn Lavaccaras Abscheu findet der "giovane pedagogo" doch noch einen melancholisch-versöhnlichen Schlußton, als die schreiende, fressende, saufende und sich prügelnde Menge beim Erscheinen der Christusstatue in die Knie bricht und "Mea culpa!" bekennt:

"IL GIOVANE PEDAGOGO. No, no, vede? piangono, piangono! Si sono ubriacati, si sono imbestiati; ma eccoli qua ora che piangono dietro al loro Cristo insanguinato! E vuole una tragedia più tragedia di questa?"¹⁴⁰⁾

Eine viel unversöhnlichere Äußerung des Abscheus und der Zerstörungswut ist dagegen bereits in Pirandellos erster Gedichtsammlung, "Mal giocondo" (1889) anzutreffen. Das Gedicht "caccia di Domiziano" schließt mit den folgenden Strophen:

"O calvo imperator Domiziano,
nepote vostro, anch'io, se ben lontano,
infilzo nel aguzzo stil, che ho in mano
ogni insetto che vienmi a molestare

128) - Selbstverständlich liegt auch hier eine Novelle ("Il Signore della Nave", in "Candelora", NA II) zu Grunde, in der der Erzähler die Rolle des giovane pedagogo und manche Äußerungen des Abscheus von Sig. Lavaccara übernimmt.

139) - "Sagra del Signore della Nave", MN II, pp. 501/502.

140) - l.c., p. 503.

Ma ne l'accidia, nel tedio mortale
di far bene, e financo di far male,
la mia vita io vorrei, mosca senz'ale
anche lei, ne lo stil freddo infilzare."¹⁴¹⁾

Freilich kehrt der Autor die Zerstörung am Schluß doch nur gegen sich selbst, und auch das bloß verbal ("vorrei" sagt er, nicht "voglio"). In einigen Novellen aber schreitet die jeweilige Hauptfigur durchaus auch schon zur Tat, wie etwa Nicola Petix in "La distruzione dell'uomo". Petix, der in einem Armenviertel Roms lebt, sieht täglich die Niedrigkeit der Menschen in einem schmutzig-grauen Alltag vor sich, die ihm - als Ästhet beinahe dekadenter Prägung - ein entsetzliches Unbehagen bereitet. Ohne nun - wie im allgemeinen bei solchen Schilderungen üblich - die sozialen Hintergründe dieser Situation zu analysieren, blickt Petix auf den einzelnen Menschen, der stumpf und gleichgültig vor sich hinlebt, auf den Schmutz, die Straßenkämpfe der Kinder, die beginnende Pubertät, in der Erotik von allem Anfang an etwas Niedriges, bestenfalls zu Zoten sich Eignendes ist. Petix beginnt diese tierisch-dumpfen Menschen zu hassen, noch mehr aber haßt er ihren Trieb, immer neue Menschen zu produzieren, diese unerträgliche, dumpfe Welt ad infinitum zu prolongieren. Und als die dicke, beinahe 50jährige Frau Perrella nach fünfzehn Fehlgeburten mit unglaublicher Hartnäckigkeit zum sechzehnten Mal versucht, ein Kind auf die Welt zu bringen, empfindet Petix das als Herausforderung und richtet seinen ganzen, gegen die tierische Menschheit aufgespeicherten Haß gegen dieses eine, zu gebärende Individuum:

"Ebbene, l'uomo volle distruggere Petix quando fu certo che finalmente quella sedicesima gravidanza avrebbe avuto il suo compimento. L'uomo. Non uno dei tanti, ma tutti in quell'uomo; per fare in quell'uno la vendetta dei tanti che vedeva lì, piccoli bruti che vivevano per vivere, senza saper di vivere, se non per quel poco che ogni giorno parevano condannati a fare: sempre le stesse cose."¹⁴²⁾

141) -"La caccia di Domiziano", Allegre III, in "Mal giocondo", SPSV, p. 460.

142) -"La distruzione dell'uomo" (in "La mosca"), NA I, p. 901. (Erstdruck: "Novella", Weihnachten 1921.)

Und so stürzt er sich eines Tages auf die hochschwangere Frau und wirft sie in den angeschwollenen Tiber, wo sie ertrinkt: Die Geburt "des Menschen" konnte verhindert werden.

Eine ähnliche Zerstörungswut offenbart sich in Pirandellos Novelle "Soffio", die gewöhnlich bereits zu den "surrealistischen" gezählt wird: In einer auf kafkaeske Weise zugleich real und unreal gestalteten Welt entdeckt der Ich-Erzähler plötzlich seine Fähigkeit, durch einen Hauch seines Atems anderen Menschen den Tod zu bringen, wenn er dabei über Daumen und Zeigefinger bläst, die einander berühren. Der mythische Hintergrund dieser Gebärde, ja der ganzen Situation, wird uns im dritten Teil dieser Untersuchung noch näher beschäftigen. Was im Augenblick interessant erscheint, ist die Zerstörungswut, die hier nicht einmal in einem - sei es auch noch so irrationalen-Haß begründet ist. Der Erzähler bläst einfach fröhlich drauf los, um seine neue Fähigkeit auszuprobieren, bis ihm die Luft ausgeht:

"E mi s'era già insugherita in bocca la lingua a furia di soffiare, e non avevo quasi più fiato tra le labbra appuntite, arrivato in fondo alla via. Se ciò che avevo sperimentato due volte era vero, eh perdio, dovevo aver ucciso, così scherzando scherzando, più d'un migliajo di persone. Non era possibile che il giorno dopo non si venisse a sapere, con terrore di tutta la città, di quella mortalità improvvisa e misteriosa."¹⁴³⁾

Es ist eine unschuldige, beinahe unwillkürliche Zerstörung, die hier vor sich geht, vergleichbar der Tötung des fremden Bauernburschen durch den Knaben Cinci in der nach ihm benannten Novelle oder der der kleinen, rothaarigen Betty durch den Buben mit dem Nagel in der Hand (in der Novelle "Il chiodo"¹⁴⁴⁾). Als der Todesbringer am nächsten Morgen tatsächlich von einer neuen, unerklärlichen Seuche in den Zeitungen liest, wird er sich im selben Augenblick seiner Verantwortung bewußt und beschließt zunächst, gar niemanden mehr zu töten. Um nämlich ge-

¹⁴³⁾ - "Soffio" (in "Berecche e la guerra"), NA II, p. 783.

¹⁴⁴⁾ - beide Novellen in der Sammlung "Una giornata", NA II.

recht gegen die zuvor bereits unschuldig Gestorbenen zu sein, müßte er alle Menschen der ganzen Welt ausrotten, ein Vorhaben, dessen Undurchführbarkeit er selbst einsieht; also ist es besser, alle noch Lebenden am Leben zu lassen. Schließlich aber hält diese Besonnenheit dem Rausch des Tötens nicht stand: Aufgestachelt durch die wissenschaftliche Skepsis eines Arztes, der um jeden Preis an der Theorie einer unbekannten Epidemie festhalten und ihm seine Urheberschaft nicht glauben will (man beachte die Parallele zu Chiàrchiaros bösem Blick, an den der vernünftige Richter D'Andrea nicht glauben will), entfesselt er eine apokalyptische Orgie der Vernichtung, der auch seine eigene körperliche Existenz nicht entgeht. Den Schluß und die nähere Betrachtung der Novelle, die stark mythische Züge aufweist, wollen wir uns für später aufheben; es kam hier nur darauf an, die Zerstörungswut, resultierend aus einer Frontstellung des Individuums gegen die Gesellschaft, zu belegen. Diese Frontstellung ist auch Mario Baratto aufgefallen, der darin sogar eine der Grundsituationen von Pirandellos Theater sieht:

"Dal 1917 al 1924 il teatro di Pirandello è legato a uno scenario preciso, che esprime costantemente un malinteso irreparabile tra un coro e un personaggio solitario."¹⁴⁵⁾

Pirandello selbst hat sich, in der ersten Einführung in seine "filosofia del lontano" (diese Philosophie wird später noch in der Novelle "Tragedia di un personaggio" (in "L'uomo solo", NA I) genauer ausgeführt), auch zu dem Verhältnis Masse-Individuum in sehr eindeutiger Weise geäußert:

"Ho sempre diffidato dal coraggio che possono farsi mille uomini, i quali, presi a uno a uno, hanno paura. Si tengono finchè possono; vanno innanzi come cuciti per le maniche; e se uno per un momento s'arresta, poniamo per asciugarsi il sudore, tutti gli altri si arrestano, chi per soffiarsi il naso, chi per grattarsi un'orecchia o la nuca, chi per pulirsi i denti, chi per tirarsi sù i pantaloni; e insomma ciascuno per un pressante bisogno improvviso; e se per caso avviene che qualcuno vada a cercare il suo bisogno

145) - Mario BARATTO, "Un" teatro nei teatri, in: Pirandello, ed. Ivo CHIESA-Mauro MANCIOTTI (Teatro Stabile di Genova), Genova 1961, p. 50.

un po' lontano, può darsi che tutti gli tengano dietro.

Pensare che si debba avere il coraggio vuol dire già non averne; e basta che il primo in un attimo si ricordi di questo dovere d'averne, perché, subito dopo, se ne scordino tutti gli altri insieme, e via a gambe.

Il numero non ha forza. Il numero può dare, tutt'al più, l'urto bestiale; ma la valanga che atterra, nello stesso tempo si frantuma. Il numero non ci può salvare. Chi può salvarci è l'uno."¹⁴⁶⁾

Für alle jene, die versucht sind, aus den letzten Sätzen eine präfaschistische Stellungnahme Pirandellos herauszulesen (die kleine Schrift "Da lontano" stammt aus dem Jahre 1909), sei angeführt, daß der Begriff des "uno" sich nicht etwa auf Mussolini oder sonst irgend eine Diktatoren-Gestalt, sondern auf den Doktor Paulo Post, ein Pseudonym des Essayisten Pirandello mit einem gewissen Eigenleben (hier wird es als dritte Person betrachtet), und eben der Erfinder jener als Heilmittel proklamierten "filosofia del lontano", die, durch ein umgekehrtes Fernrohr blickend, die Dinge der Welt so unendlich klein und fern sieht, daß sie es ermöglicht, ihre Wechselfälle ungerührt zu ertragen.

Aus dieser Frontstellung zur Gesellschaft ergibt sich, wie wir zu Beginn gesehen haben, die Auflehnung gegen die von dieser Gesellschaft dem Einzelnen aufgezwungenen Persönlichkeitsmythen. Immer häufiger erkennen sich Pirandellos Figuren in dem ihnen von der Umwelt vorgehaltenen Spiegel nicht wieder (siehe z.B. *** in "Quando si è qualcuno").

Es wäre nun leicht und bequem, sich deshalb in einen elfenbeinernen Turm zurückzuziehen: Man befindet sich ja nur selbst im Besitz der einzig maßgebenden subjektiven Realität der eigenen Persönlichkeit. Mit einer solchen Setzung des Ich als einzigem Hort der Wahrheit, als unerschütterlicher Basis alles Denkens, die etwa den Angelpunkt einiger philosophischer Systeme des deutschen Idealismus (Fichte) darstellt, gibt Pirandello sich jedoch nicht zufrieden. Er greift auch noch diesen letzten,

¹⁴⁶⁾ - "Da lontano"-I.Presentazione (Erstdruck in "La preparazione", trisettimanale politico-militare, Jg.I, Nr. 5, Roma 11./12.2.1909),SPSV (in "Scritti di argomento vario"), p. 1064.

dem Menschen ureigensten Mythos an - und es ist bezeichnet, daß er sich als erstes gegen den Begriff wendet, den Professor Toti in "Pensaci, Giacomino!" noch als Waffe gegen die Gesellschaft verwendet hat: die "coscienza".

"TOTI.Aspetto che qualcuno - poichè lei non vuol farlo - venga a discutere con me, non su quello che pare, ma su quello che è: la mia coscienza appunto!"¹⁴⁷⁾

Von diesem Begriff geht Pirandello bereits in der "Esclusa" aus, wo der Abgeordnete Alvignani, der eben dabei ist, nun tatsächlich ein Liebesverhältnis mit Marta zu beginnen, über die "boscienza" sagt:

"On, mia cara, quando io dico: "La coscienza non me lo permette", io dico: "Gli altri non me lo permettono, il mondo non me lo permette". La mia coscienza! Che cosa credi che sia questa coscienza? E la gente in me, mia cara! Essa mi ripete ciò che gli altri le dicono."¹⁴⁸⁾

Nach einigen Zwischenstufen (die Formulierung des "ragionatore" Diego in "Ciascuno a suo modo" stimmt zum Beispiel noch fast wörtlich mit Teilen von Alvignanis Aussage überein) gelangt der Autor wieder einmal in "Uno, nessuno e centomila" zum Endpunkt einer Entwicklung (diesmal eines einzelnen Gedankens):

"Scusatemi se parlo un momento a modo dei filosofi. Ma è forse la coscienza qualcosa d'assoluto che può bastare a se stessa? Se fossimo soli, forse sì. Ma allora, belli miei, non ci sarebbe coscienza. Purtroppo, ci sono io, e ci siete voi. Purtroppo.

E che vuol dunque dire che avete la vostra coscienza e che vi basta? Che gli altri possono pensare di voi e giudicarvi come piace a loro, cioè ingiustamente, che voi siete intanto sicuro e confortato di non aver fatto male?

Oh di grazia, se non sono gli altri, chi ve la dà codesta sicurezza? codesto conforto chi ve lo dà?

Voi stesso? E come?

Ah, io lo so, come: ostinandovi a credere che se gli altri fossero stati al vostro posto e fosse loro capitati il vostro stesso caso, tutti avrebbero agito come voi, nè più nè meno.

Bravo! Ma su che lo affermate?

Eh, so anche questo: su certi principii astratti e generali, in cui, astrattamente e generalmente, vuol dire fuori dei casi concreti e particolari della vita, si può essere tutti d'accordo (costa poco).

¹⁴⁷⁾ - "Pensaci, Giacomino!", MN II, p. 297.

¹⁴⁸⁾ - "L'esclusa", TR I, p. 160.

Ma come va che tutti intanto vi condannano o non vi approvano o anche vi deridono? È chiaro che non sanno riconoscere, come voi, quei principii generali nel caso particolare che v'è capitato, e se stessi nell'azione che avete commessa.

O a che vi basta dunque la coscienza? A sentirvi solo? No, per dio. La solitudine vi spaventa. E che fate allora? V'immaginate tante teste. Tutte come la vostra. Tante teste che sono anzi la vostra stessa. Le quali a un dato cenno, tirate da voi come per un filo invisibile, vi dicono sì e no, e no e sì; come volete voi. E questo vi conforta e vi fa sicuro.

Andate là che è un giuoco magnifico, codesto della vostra coscienza che vi basta."¹⁴⁹⁾

Und es bleibt nicht bei der gespaltenen und von außen her oktroyierten "coscienza". Schon im "Umorismo" erklärt Pirandello, das Ich selbst, die "anima" des Menschen, wäre zersplittert:

"Le barriere, i limiti che noi poniamo alla nostra coscienza, sono anch'essi illusioni, sono le condizioni dell'apparir della nostra individualità relativa; ma, nella realtà, quei limiti non esistono punto. Non soltanto noi, quali ora siamo, viviamo in noi stessi, ma anche noi, quali fummo in altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente, ma che a un urto, a un tumulto pur breve dello spirito, possono anche dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato. I limiti della nostra memoria personale e coscienza non sono limiti assoluti. Di là da quella linea vi sono memorie, vi sono percezioni e ragionamenti. Ciò che noi conosciamo di noi stessi non è che una parte, forse una piccolissima parte di quello che noi siamo."¹⁵⁰⁾

Pirandello, der an dieser Stelle in einer Fußnote auf seine Inspiration durch Alfred Binets "Altérations de la personnalité" hinweist, will hier keineswegs ein psychoanalytisches Konzept eines vom Über-Ich nur mangelhaft kontrollierten Bereiches des Unbewußten entwickeln; er setzt keine Hierarchie, vielmehr Gleichberechtigung der verschiedenen "Seelensplitter":

"E appunto le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia una l'anima individuale. Come affermarla una, difatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in un certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o

¹⁴⁹⁾ - "Uno, nessuno e centomila", TR II, pp. 761/762.

¹⁵⁰⁾ - "L'umorismo", SPSV, pp. 149-151 (auszugsweise)

più orientamenti psichici, apparisca come se veramente in lui fossero anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità? Non c'è un uomo, osservò il Pascal, che differisca più da un altro che da se stesso nella successione del tempo.

La semplicità dell'anima contraddice al concetto storico dell'anima umana. La sua vita è equilibrio mobile; è un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee; un fluttuare incessante fra termini contraddittorii, e un oscillare fra poli opposti, come la speranza e la paura, il vero e il falso, il bello e il brutto, il giusto e l'ingiusto e via dicendo.¹⁵¹⁾

Das Ich selbst ist also gespalten, jenes letzte Asyl des nach Sicherheit, wenigstens im subjektiven Bereich, tastenden Individuums. Diese Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Ichfragmenten spiegelt sich auch in zahlreichen anderen Werken - das reicht von Ciampas "Tre corde"-Theorie (drei Saiten der Persönlichkeit, die je nach Bedarf zum Klingen gebracht werden) bis zu den unterirdischen Bereichen der Seele, die den Menschen völlig unschuldig, ja unbewußt Böses tun lassen wie Romeo Daddi in der Novelle "Nel gorgo" (in "Dal naso al cielo", NA I) bzw. dem Drama "Non si sa come". In einem Gespräch mit Domenico Vittorini, wenige Jahre vor seinem Tod, wird Pirandello in Bezug auf die Spaltung des Ichs (bzw. die Entlarvung des rein mythischen Charakters seiner Einheit und Vorgegebenheit) schließlich noch deutlicher:

"Wir sagen, wir sind eine Person und betrachten uns genauso wie unsere Mitmenschen als gediegene und klar umrissene Persönlichkeiten, während wir in Wirklichkeit nichts als eine endlose Auseinandersetzung verschwommener Ichs sind."¹⁵²⁾

Auf Grund dieses Gedankenganges ist es möglich, daß Pirandellos Vitangelo Moscarda letztlich in "Uno, nessuno e centomila" dekretiert, gerade das subjektive Ich, die Realität, die er für sich selbst besaß, verloren zu haben. Er tut dies zum ersten Mal, als er den Salon betritt, in dem sein väterlicher Freund Quantorzo und seine Frau Dida, die ihn zärtlich Gengé nennt, auf ihn warten:

151) - "L'umorismo", l.c., pp. 149-151 (auszugsweise)

152) - Domenico VITTORINI, The Drama of Luigi Pirandello, l.c., hier zitiert nach der auszugsweisen Übersetzung in ed.MENNEMEIER, l.c., p. 180.

"E poiché erano due a vedermi entrare, mi venne la tentazione di voltarmi a cercare l'altro che entrava con me, pur sapendo bene che il "caro Vitangelo" del mio paterno Quantorzo non solo era anch'esso in me come il "Gengè" di mia moglie Dida, ma che io tutto quanto, per Quantorzo altri non ero che il suo "caro Vitangelo", proprio come per Dida altri che il suo "Gengè". Due, dunque, non agli occhi loro, ma soltanto per me che mi sapevo per quei due uno e uno; il che per me, non faceva un più, ma un meno, in quanto voleva dire che ai loro occhi, io come io, non ero nessuno.

Ai loro occhi soltanto? Anche per me, anche per la solitudine del mio spirito che, in quel momento, fuori d'ogni consistenza apparente concepiva l'orrore di vedere il proprio corpo per sé come quello di nessuno nella diversa incoercibile realtà che intanto gli davano quei due."¹⁵³⁾

So gelangt er bei der Zählung der im Salon anwesenden Personen, bei der er jedem drei Realitäten zumißt (die, die er für sich selbst und für jeden der beiden anderen hat), statt zu neun nur zu acht als Gesamtsumme - "visto che io - per me stesso - ormai non contavo più".¹⁵⁴⁾

Damit sind wir vorläufig am Endpunkt von Pirandellos des eigentlichen Mythenstürzens ("fort vom Mythos") angelangt, auf dem der Autor nach und nach die irrationalen Mythen Siziliens, die "semi"-rationalen der bürgerlichen Gesellschaft, schließlich die Kernmythen der Welt des Logos, objektive Wahrheit und Logik, und endlich auch das letzte Rückzugsgebiet des Relativisten, das einheitliche, subjektive Ich, stürzt; und beim letztgenannten Mythos stürzt er nicht nur die von außen aufgezwungene gesellschaftliche Maske, sondern die innerste, subjektive Konzeption. Freilich heißt Stürzen hier nicht Beseitigen; Pirandello geht es lediglich darum, durch dauerndes Infragestellen den logisch nicht begründeten Charakter dieser Säulen unserer Erfassung der Umwelt, unseres Denkens an sich, bloßzulegen. Daraus ergibt sich aber e contrario, daß wir, wenn überhaupt, unsere Umwelt nur mythisch fundiert zu fassen vermögen.

¹⁵³⁾ - "Uno, nessuno e centomila", TR II, p. 847.

¹⁵⁴⁾ - ibidem.

Ehe wir aber nun - unter Verwendung dieser Erkenntnis - die Erforschung des Mythischen bei Pirandello von einem anderen Gesichtspunkt aus ("Mythenstürzer - mit Hilfe des Mythos") neu beginnen, wollen wir uns noch der Farge zuwenden, die in den letzten Sätzen bereits angeklungen ist: was bleibt nach dem Einsturz all dieser Mythengebäude für Pirandello zurück? - Wie sieht es in der Seele eines völlig "desillusionierten", das heißt illusionslosen Menschen aus?

2.2. Was bleibt nach dem Mythenstürzen?

"Ho distrutto tutte le illusioni - e non mi resta che la realtà la quale è una vecchia brutta."¹⁵⁵⁾

Von dieser "Leistungsbilanz" Pirandellos ausgehend, die er in einem Brief vom 9.3.1888 aus Rom nach Hause sendet, wollen wir uns im folgenden Abschnitt fragen, wie es dem Dichter gelingt, mit dieser "vecchia brutta" auszukommen, wobei wir freilich in Betracht ziehen müssen, daß sogar diese häßliche Alte selbst, die Realität, von ihm in ihrer objektiven wie subjektiven Gestalt als wenig dauerhafte Illusion entlarvt wird, sodaß Pirandello endlich gar nichts bleibt als das schwarze Nichts, der schreckenerregende Abgrund, mit dem es nicht eben einfach ist zu leben.

Soweit wir zu den "piccoli uomini" zählen, haben wir ja bei allen unseren kleinen, alltäglichen Verrichtungen, noch mehr aber in den Momenten der Besinnung, das Bedürfnis nach einer sinngebenden Instanz, an die wir glauben können (auch ohne, daß wir das so vollständig wissenschaftlich untermauern könnten, wie das bei Leszek Kolakowskis in 1.4. dargestelltem Gedankengang geschieht). Wie mag es nun in einem Menschen aussehen, der, wie Pirandello, sich selbst von der logischen Unhaltbarkeit der äußeren Mythen wie Gott, Vaterland, Familie, Wissenschaft, ja objektive Wahrheit und Erkenntnisfähigkeit, endlich auch der inneren, der subjektiven Persönlichkeit und des einheitlichen Ich, überzeugt hat und damit implizit auch die Unzulänglichkeit seiner eigenen (logischen) Untersuchungskriterien zugibt (die mithin nur noch dazu taugen, die eigene Unhaltbarkeit zu beweisen)? - Eine Antwort gibt uns Pirandello selbst - wieder einmal in seinem so oft zitierten Brief von 1886 an die Schwester Lina:

¹⁵⁵⁾ - in TERZO PROGRAMMA, l.c.

"Noi siamo come i poveri ragni, che per vivere han bisogno d'intessersi in un cantuccio la loro tela sottile, noi siamo come le povere lumache che per vivere han bisogno di portare a dosso il loro guscio fragile, o come i poveri molluschi che vogliono tutti la loro conchiglia in fondo al mare. Siamo ragni, lumache e molluschi di una razza più nobile - passi pure - non vorremmo una ragnatela, un guscio, una conchiglia - passi pure - ma un piccolo mondo sì, e per vivere in esso e per vivere di esso. Un ideale, un sentimento, una abitudine, una occupazione - ecco il piccolo mondo, ecco il guscio di questo lumacone, o uomo - come lo chiamano. Senza questo è impossibile la vita. Quando tu riesci a non avere più un ideale, perchè osservando la vita sembra un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai; quando tu non hai più un sentimento, perchè sei riuscito a non stimare, a non curare più gli uomini e le cose, e ti manca perciò l'abitudine, che non trovi, e l'occupazione, che sdegni - quando tu, in una parola, vivrai senza la vita, penserai senza un pensiero, sentirai senza cuore - allora tu non saprai che fare - sarai un viandante senza casa, un uccello senza nido.

Io sono così. La grandezza, la fama, la gloria, non stimolano più l'anima mia. Vale forse logorarsi il cervello e lo spirito per essere rammentato e apprezzato dagli uomini? Sciocchezze! Soffrire i tormenti dell'arte, dare il sangue delle vene, il sogno delle notti, la pace della vita - per avere in ricompensa il plauso e la lode dei vermi? Sciocchezze! Io scrivo e studio per dimenticare me stesso - per distormi dalla disperazione. Brucierò tutto prima di morire." ¹⁵⁶⁾

Der letztgenannten Maxime bleibt Pirandello glücklicherweise nur zu Beginn seines Schaffens treu - sonst wäre diese Untersuchung nicht möglich gewesen. Lediglich die allerersten Werke fallen der Zerstörung anheim, von der er am 25. März 1887 in einem weiteren Brief an Lina berichtet:

"Ho bruciato tutte le mie carte, la forza della mia giovinezza. Nulla ora mi rimane, tranne un rimpianto vago che spesso sul labbro mi si muta in sogghigno, e una immensa voluttà di dir male di tutto e di tutti." ¹⁵⁷⁾

Was bleibt also wirklich für Pirandello als "Schneckenhaus" erhalten? Dürfte man dem zweiten Brief glauben, bliebe ja von der blinden Schaffenswut des Anfangs, ausgelöst von dem Bestreben, sich selbst zu vergessen, nur Asche und ein vages

156) - in TERZO PROGRAMMA, l.c.

157) - ibidem.

Bedauern, das sich oft in ein Hohnlächeln wandelt, Ausdruck jener Zerstörungswut, wie wir sie in "La distruzione dell'uomo" und "Soffio" kennengelernt haben. Ist sie also das einzige, was Pirandello bleibt, nachdem er die letzten Schneckenhäuser ("gusci di lumaca") zerstört hat? Oder waren es eben doch nicht die letzten, gelingt es Pirandello etwa doch noch, dem abisso nero zu entkommen, sich neue Schneckenhäuser aufzubauen? Einige dieser Schneckenhäuser wollen wir in der Folge auf ihre Winterfestigkeit prüfen.

2.2.1. Vorübergehende Schneckenhäuser-Unterschlüpfе.

Zunächst einmal müssen wir uns die Frage vorlegen, wie denn ein solches Schneckenhaus überhaupt aussehen soll. Pirandello nennt in seinem Brief als Synonyma bzw. Erklärungen: "un piccolo mondo....per vivere in esso e per vivere di esso, un ideale, un sentimento, una abitudine, una occupazione..." Es wäre wohl ein im Vorhinein bereits zum Scheitern verurteiltes Unternehmen, wollten wir diese Passage wörtlich nehmen und nun versuchen, in den verschiedensten Alltagsgewohnheiten des Autors (etwa seiner Manie, Streichhölzer einzustecken¹⁵⁸) Schneckenhäuser-Unterschlüpfе nachzuweisen. Gewohnheiten, Beschäftigungen können wohl nur dazu dienen, die Aufmerksamkeit des Mythenstürzers für einen Augenblick vom schwarzen Abgrund abzulenken, ihn vorübergehend am Denken, am Sich-Besinnen zu hindern. Die wahren, dauerhaften Schneckenhäuser aber müßten bei einem "Ragionatore" wie Pirandello fähig sein, ihm auch, ja gerade in den Augenblicken der Nachdenklichkeit, der Selbstbesinnung das Gefühl zu vermitteln, er hätte festen Boden unter den Füßen.

158) - "puerile avarizia di fiammiferi" nennt Corrado ALVARO, l.c., p. 21, diese Angewohnheit.

Werfen wir einmal einen Blick auf die Unterschlüpfe, die bisher in der Pirandello-Kritik festgestellt wurden. Umberto Cantoro etwa meint:

"L'uomo dunque troverà la pace, cioè se stesso, consistendo spiritualmente in uno di questi tre atteggiamenti: filosofia, arte, amore."¹⁵⁹⁾

Die Philosophie kann im Rahmen dieser Untersuchung gewiß nicht als Schneckenhaus akzeptiert werden - wir haben sie ja in 2.1. unter die von Pirandello gestürzten Mythen eingereiht, und wenn wir darunter lediglich die grüblerische Aktivität des Geistes verstehen, dann stellt sie ja eben den Stoß in den schwarzen Abgrund der vanitas dar, vor dem sie als "Schneckenhaus" definitionsgemäß schützen sollte. "Arte" und "Amore" klingen da schon vielversprechender: Schon in dem Brief an Lina vom 31.10.1886 schreibt Pirandello über seine Bindung an die Familie:

"L'amore dei cari miei è soltanto il mio punto d'appoggio - e l'anima mia sente il bisogno di esso, come la vite dell'olmo, come l'edera della rupe. Mancato questo, io precipiterò rovinosamente! Oh! non più....non più! Non mi fare oltre delirare...."¹⁶⁰⁾

In einem Brief an seine Verlobte Antonietta vom 15.12.1893 (etwa anderthalb Monate vor der Hochzeit) kommen gleich beide Schutzgeister vor:

"Noi non sapremo mai nulla, noi non avremo mai della vita una nozione precisa, ma un sentimento soltanto, quindi mutabile e vario, triste o lieto a seconda della fortuna. Nulla di assoluto dunque. Che cosa è il giusto? che cosa l'ingiusto? Io non trovavo in questo labirinto una via d'uscita. Né nulla veramente potevo trovarci, perché nulla vi mettevo, né un desiderio, né un affetto qualsiasi: tutto m'era indifferente, tutto m' pareva vano e inutile - ero come uno spettatore annojato e smanioso, a cui era il peso di rimanere, e pur non sapeva decidersi ad andarsene; ero come espulso dal fiume, che consideri dalla riva la corrente senza più la voglia di lasciarsi oltre portare. Il mio intensissimo amore per l'Arte era l'unico scoglio a cui in tanto naufragio, s'aggrappava di-

¹⁵⁹⁾ - Umberto CANTORO, Luigi Pirandello e il problema della personalità, Bologna, ²1954, p. 166.

¹⁶⁰⁾ - TERZO PROGRAMMA, l.c.

speratamente l'anima mia: ma la vita moderna così agitata da tempestose miserie ha poco men che sommerso quest'unico scoglio; sicché tenermi stretto a lui era quasi affogare e sentir gli insulti dell'avversa marea. (....)

Ora il sole è per me nato! Ora il mio sole sei tu, e tu sei la mia pace e il mio scopo: ora esco dal labirinto e vedo altrimenti la vita."

Und tags darauf schreibt er:

"Ora mi s'apre dinanzi chiaro l'avvenire. Io ho potuto finalmente congiungere queste due supreme idealità: l'Amore e l'Arte."161)

Die Kunst als Evasionsmöglichkeit findet sich in der Pirandello-Kritik sehr häufig; "amore" wird seltener genannt, so etwa bei Enzo Lauro, der von "tre mezzi dell'evasione" spricht, die da wären: pazzia, morte und amore.¹⁶²⁾ Die beiden hier neu eingeführten Zufluchtsorte, "pazzia" und "morte", finden wir auch bei Giuseppe Giacalone:

"In fondo, la pazzia o la morte sono le uniche valvole di sicurezza, le uniche forme di libertà o di liberazione di questa umanità disperata del Pirandello...."163)

Auch Friedrich Müller meint:

"Wahnsinn und Tod gewinnen damit (....) Wertcharakter."164)

In dem gleichen Sammelband finden wir eine pointierte Formulierung Luigi Russos, der Tod und Wahnsinn als stehendes Element in Pirandellos Werk festgestellt haben will:

"Seine Welt ist eine metaphysische, und seine Figuren sind alle ins Personenstandsregister der Friedhöfe und Irrenanstalten eingetragen."165)

Wir wollen uns daher in der Folge auf die Untersuchung der drei Schneckenhäuser Arte, Amore und Pazzia konzentrieren; den Tod (hier wohl als Selbstmord zu verstehen) möchte ich als Konsequenz der Schutzlosigkeit gegenüber dem schwarzen Abgrund,

161) - in "OMNIBUS", 18. und 25.10. 1946. Die beiden hier zitierten Briefe entstammen der ersten Nummer.

162) - Enzo LAURETTA, Pirandello umano e irreligioso, Milano 1954, I/4.

163) - GIACALONE, l.c., p. 104.

164) - Franz MÜLLER, Kunst und Wirklichkeit im Drama Pirandellos, in: ed. MENNEMEIER, l.c., p. 95.

165) - Luigi RUSSO, Pirandello und die metaphysische Provinz, in "Belfagor", Torino 1960, Jg.XV, H.4, Gbs. A.Czaschke, in: ed. MENNEMEIER, l.c., p.130.

nicht aber als Schutz vor diesem, betrachten und daher erst unter 2.2.2. (Die totale Desillusion - L'abisso nero) behandeln.

2.2.1.1. Die "höhere Wirklichkeit" der Kunst.

Dem allgemeinen Tenor der Kritik folgend, müßte man annehmen, Pirandello hätte all die von uns besprochenen ~~Mythen~~, vor allem aber den der objektiven Wahrheit, nur gestürzt, um eine "höhere Wirklichkeit" der Kunst aufbauen zu können. Das beginnt mit Arcangelo Leone de Castris' Feststellung, die Kunst besäße die größte Widerstandskraft gegenüber dem Mythenstürzen Pirandellos:

"La critica dei valori qui si riassume umoristica della ipostasi complessiva e genetica di tutti i valori della civiltà borghese: l'indubitabilità della realtà oggettiva fondata nella universalità della coscienza che nomina e la fa essere il trucco idealistico del soggetto che fonda a suo comodo una illusoria impressione dell'oggettività. La trincea più resistente e paradossale di tale presunzione idealistica della forma-
~~parola è per Pirandello la letteratura, l'arte, la falsa armonizzazione della coscienza soggettiva che oculta le contraddizioni reali, i fattori oggettivi della coscienza.~~"¹⁶⁶⁾

Franz Rahhut meint bezüglich der im "Umorismo" vorgetragenen Philosophie:

"Es bleibt etwas Positives, das aber auch das Einzige in dem ganzen Buch ist - die Kunst."¹⁶⁷⁾

Und schließlich wird Gino Cucchetti beinahe pathetisch, wenn er von "Arte" spricht:

"Fra tante apparenze, fra tanti sogni ed illusioni che formano il labirinto della vita, una ve n'è che riscatta con pregi suoi propri tutti i difetti delle altre cose: l'Arte! Le cui sostanziali virtù riescono a darci la sensazione dell'essere e togliendoci dal dubbio ci possono rivelare la grande forza della fede e della verità."¹⁶⁸⁾

166) - Arcangelo LEONE DE CASTRIS, Il decadentismo italiano. Svevo. Pirandello. D'Annunzio, Bari 1974, p. 160.

167) - RAUHUT, l.c., p. 409.

168) - Gino CUCCHETTI, Assoluto e relativo nei tre miti teatrali di Luigi Pirandello, in ATTI, l.c., p. 361. (Hervorhebungen im Original)

Gewöhnlich stützt man sich bei solchen Feststellungen des absoluten Wertes einer höheren Kunst-Wirklichkeit auf eine Behauptung des Vaters in den "Sei personaggi in cerca d'autore":

"IL PADRE (*con dignità, ma senza alterigia*). Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre "qualcuno". Mentre un uomo - non dico lei, adesso - un uomo così in genere, può non esser "nessuno".(....)

IL CAPOCOMICO (*risolvendosi a prenderla in riso*). Ah, benissimo!

E dica per giunta che lei, con codesta commedia che viene a rappresentarmi qua, è più vero e reale di me!

IL PADRE (*con la massima serietà*). Ma questo senza dubbio, signore!

IL CAPOCOMICO. Ah sì?

IL PADRE. Credevo che lei lo avesse già compreso fin da principio.

IL CAPOCOMICO. Più reale di me?

IL PADRE. Se la sua realtà può cangiare dall'oggi al domani....

IL CAPOCOMICO. Ma si sa che può cangiare, sfido! Cangia continuamente; come quella di tutti!

IL PADRE (*con un grido*). Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! Non cangia, non può cangiare, né esser altra, mai, perché fissata - così - "questa" - per sempre - (è terribile, signore!) - realtà immutabile, che dovrebbe dar loro un brivido nell'accostarsi a noi!"¹⁶⁹⁾

Viel deutlicher scheint mir die Begründung eines Konzepts der "höheren Wirklichkeit der Kunst" aber noch in Pirandellos Essays entwickelt zu sein. Im "Umorismo" sagt Pirandello etwa über die Wirklichkeit der Kunst:

"Bisogna bene intendersi sul non credere del poeta al mondo che canta o che, comunque, rappresenta. Ma si potrebbe dire che non solo per l'artista, ma non esiste per nessuno una rappresentazione, sia creata dall'arte o sia comunque quella che tutti ci facciamo di noi stessi e degli altri e della vita, che si possa credere una realtà. Sono, in fondo, una medesima illusione quella dell'arte e quella che comunemente a noi tutti viene dai nostri sensi.

Pur non di meno, noi chiamiamo vera quella dei nostri sensi, finta quella dell'arte. Tra l'una e l'altra illusione non è però questione di realtà, bensì di volontà, e solo in quanto la finzione dell'arte è voluta, voluta non nel senso che sia proccacciata con la volontà per un fine estraneo a se stessa; ma voluta per sé e per sé amata, disinteressatamente; mentre quella dei sensi non sta a noi di volerla o di non volerla: si ha, come e in quanto si hanno i sensi. E quella dunque è libera, e questa no. E l'una finzione è dunque immagine o forma di sensazioni,

¹⁶⁹⁾ - "Sei personaggi in cerca d'autore", MN I, pp. 104/105.

(mentre l'altra, quella dell'arte, è creazione di forma."¹⁷⁰⁾

Aber auch die "creazione" des eigenen Lebens, der eigenen Persönlichkeit, ist vom Willen ausgelöst¹⁷¹⁾; den Unterschied zur künstlerischen "creazione" charakterisiert Pirandello so:

"La differenza tra questa creazione e quella dell'arte è solo in questo (che fa appunto comunissima l'una e non comune l'altra): che quella è *interessata* e questa *disinteressata*, il che vuol dire che l'una ha un fine di pratica utilità, l'altra non ha alcun fine che in se stessa; l'una è voluta per qualche cosa; l'altra si vuole per se stessa."¹⁷²⁾

Diese "volontà disinteressata" sei der Masse der Menschen unverständlich, weshalb diese auch dazu neige, die Dichter als Verrückte zu bezeichnen. In "Arte e scienza" betont er erneut, daß "il vero della fantasia non è il vero comune".¹⁷³⁾

In "Illustratori, attori e traduttori" definiert er schließlich die Kunst als Befreierin der Welt von dem sie verzerrenden Ballast des Alltags; durch ihr Einwirken würden die Dinge weniger real, aber wahrer:

"La realtà materiale, quotidiana della vita limita le cose, gli uomini e le loro azioni, li contraria, li deforma. Nella realtà gli azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di contingenze senza valore, di particolari comuni. Mille ostacoli impreveduti, improvvisi, deviano le azioni, deturpano i caratteri; minute, volgari miserie spesso li sminuiscono. L'arte invece libera le cose, gli uomini e le loro azioni, di queste contingenze senza valore, di questi particolari comuni, di questi volgari ostacoli o minute miserie; in un certo senso, li astrae; cioè, rigetta, senza neppur badarvi, tutto ciò che contraria la concezione dell'artista e aggruppa invece tutto ciò che, in accordo con essa, le dà più forza e più ricchezza. Crea così un'opera che non è, come la natura, senz'ordine (almeno apparente) ed irta di contraddizioni, ma quasi un piccolo mondo in cui tutti gli elementi si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. In questo senso appunto l'artista idealizza. Non già che egli rappresenti tipi o dipinga idee; semplifica e concentra. L'idea che egli ha dei suoi personaggi, il sentimento che spira da essi evocano le immagini espressive, le aggruppano e le combinano. I

170) - "L'umorismo", SPSV, pp. 80/81.

171) - Es fällt schwer, hier nicht an die Schopenhauersche Willensmetaphysik zu denken; allerdings hält Schopenhauer gerade die künstlerische Tätigkeit des Genies für einen der Herrschaft des Willens entzogenen Bereich - siehe Arthur SCHOPENHAUER, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. II, III. Buch, K. 31.

172) - "L'umorismo", SPSV, p. 81.

173) - "Arte e scienza", SPSV, p. 165.

particolari inutili spariscono, tutto ciò che è imposto del carattere è riunito, concentrato nell'unità d'un essere meno reale e tuttavia più vero."174)

Allerdings scheint mir aus all diesen Stellungnahmen lediglich hervorzugehen, daß Pirandello die Illusion einer Kunst-Wahrheit für höherwertig hält als die Illusion der objektiven Wahrheit. Und neben all den schönen, an eine "L'art pour l'art"-Philosophie gemahnenden Gründen, die er hiefür angibt - wie etwa dem Selbstzweck-Charakter der Kunst-Wirklichkeit - scheint mir ganz einfach die Tatsache ausschlaggebend, daß man sich für gewöhnlich bei einem Kontakt mit der Kunst-Wirklichkeit deren Illusionscharakters durchaus bewußt ist, bei einem solchen mit der "objektiven Wirklichkeit" jedoch nicht. Aber bei aller Höherwertigkeit der Kunst spricht Pirandello doch in dem angeführten "Umorismo"-Zitat selbst von "una medesima illusione".

Zudem dürfen wir nicht vergessen, daß gerade die Trilogie des "Theaters auf dem Theater" unter anderem die Illusion der Zuschauer zerstören soll, es würde ihnen hier eine Wirklichkeit auf höherer Ebene vorgesetzt. Das beginnt mit der Novelle "Il pipistrello", in der die Theaterwirklichkeit durch das Eindringen einer echten, nicht eingeplanten Fledermaus gestört wird, setzt sich fort mit der leeren Probephühne der "Sei personaggi" und endet mit der Flucht des Regisseurs Doktor Hinkfuß aus "Questa sera si recita a soggetto" vor den aufgebrachten Schauspielern, die sich durch ihn in ihrer künstlerischen Ausdrucksfähigkeit eingeschränkt fühlen.

Auch in dem Drama "Diana e la Tuda", wo die Kunst mit Erstarrung und Tod gleichgesetzt wird, unterliegt sie: Der alte Giuncano ermordet den Bildhauer Sirio, dem die Schönheit seiner Statue höher steht als das Leben seines Modells Tuda; desgleichen in "Vestire gli ignudi", wo die Kunst-Identität, die sich Ersilia Drei zurechtgelegt hat, um wenigstens "in Schön-

174) - "Illustratori, attori e traduttori", SPSV, pp. 217/218.

heit sterben" zu können, ihr durch genaue Nachforschungen der sensationslüsternen Umwelt zerrissen wird. Als sie dann am Ende wirklich Selbstmord begeht, muß sie "morire nuda, spregiata e avvilita".¹⁷⁵⁾ Ähnliches gilt für die Ignota aus "Come tu mi vuoi": Auch ihre "Kunst"-Identität als Cia, Brunos Frau, bricht zusammen. Der wahrscheinlich einzige Mensch in Pirandellos Werk, der erfolgreich versucht, in der reinen Kunst-Wirklichkeit zu leben, ist die Schauspielerin Donata Genzi aus dem Stück "Trovarsi", die zum wirklichen Leben untüchtig erscheint und nur auf der Bühne eine gewisse Selbstsicherheit findet:

"DONATA.Non c'è veramente, non ci può essere nulla di certo.... La volontà, sì, la volontà di farcela, una vita, il bisogno di farla consistere in qualche modo, com'è possibile - eh sì, ci sono gli altri - i casi - le condizioni - e chi ci sta più vicino - che possono contrariarci, ostacolarci - non sei più tu sola, in mezzo a tutto questo increato che vuol crearsi e non ci riesce - non sei più libera! E allora...allora dove la vita è creata liberamente, è là invece, nel teatro!"¹⁷⁶⁾

Aber auch sie zieht es zum Leben hin - sie stürzt sich in eine "wahre" Beziehung zu dem jungen Elj - und sie ist erschüttert, als das Leben, als er sie verläßt, weil sie seinetwegen nicht das Theater aufgeben will. Und so klingt Donatas Schluß-Feststellung gar nicht mehr so ausschließlich nach einer "höheren Wahrheit der Kunst":

"DONATA. Ho bisogno di trovarmi sola - di restare qua sola....
...Trovarsi...Ma sì, ecco: Non ci si trova
alla fine che soli..."¹⁷⁷⁾

Es scheint also so, als könnte man aus den Werken und Äußerungen Pirandellos keineswegs mit so apodiktischer Sicherheit auf die Schaffung einer "höheren Kunstwirklichkeit" schließen, die ihm als Schneckenhaus-Unterschlupf vor den Unbilden einer direkten Konfrontation mit dem schwarzen Abgrund dienen sollte.

175) - "Vestire gli ignudi", MN I, p. 915.

176) - "Trovarsi", MN II, p. 943.

177) - l.c., p. 964.

Viel eher hat man den Eindruck, Pirandello stürze neben der objektiven Wahrheit der Sinne auch noch die der Kunst; das scheint auch J. Chaix-Ruy vorzuschweben, wenn er meint:

"Les deux plans où l'action se joue, finalement seront niés l'un et l'autre: le premier parce qu'il est inacceptable, le second, parce qu'il est inconsistent et fictif."¹⁷⁸⁾

Dennoch wollen wir kein abschließendes Urteil über Pirandellos Kunstmythos fällen, ehe wir uns nicht im dritten Teil dieser Arbeit mit seinem "mito dell'arte", den "Giganti della montagna", beschäftigt haben. Für den Augenblick mag es uns genügen, festzustellen, daß die Kunst kaum auf Dauer als schützendes Schneckenhaus für den Mythenstürzer Pirandello in Frage kommt

2.2.1.2. L'amore.

Wenn wir "amore" im Sinne von Pirandellos Briefen, das heißt also als Gefühlsbeziehung zweier Menschen, als Liebe zwischen Geschlechtspartnern, Freunden oder Familienangehörigen auffassen, dann präsentiert sich auch dieses Schneckenhaus als überaus brüchig, ja einsturzgefährdet, sowohl, was das Leben unseres Autors, als auch, was sein Werk angeht.

Schon die Liebe zu den "cari miei" muß in gewissen Grenzen gesehen werden. Sicherlich liebte Pirandello seine Schwester Lina und auch seine Mutter sehr, was schon aus seinem stets intakten Muttermythos und aus den ihr gewidmeten Passagen seines Werks hervorgeht, deren eindrucksvollste wahrscheinlich das Gespräch mit der toten Mutter (Colloqui coi personaggi II, im Anhang von NA II) darstellt. Das Verhältnis zum Vater aber war infolge der bereits erwähnten Gründe (Auseinandersetzung über Luigis Studien, Verhältnis des Vaters mit einer anderen Frau) ziemlich gespannt. In seinem "Frammento d'autobiografia" von 1893 spricht er schließlich von einer angeblichen Flucht

¹⁷⁸⁾ - J.CHAIX-RUY, Pirandello.Humour et poésie, Paris 1973, p. 15.

aus dem Elternhaus nach Como mit den Worten: "insalutato ospite fuggii da casa".¹⁷⁹⁾

Auch die erste große Liebe - zur Cousine Lina - gestaltet sich wenig glücklich. Zwar gibt das vier Jahre ältere Mädchen zunächst überraschend schnell dem Werben ihres Cousins nach, und Pirandello wird mit ihr verlobt; bald jedoch wird ihm diese Bindung zur Last. Schon in "Mal giocondo" heißt es am Schluß des letzten Abschnittes von Romanzi IX:

"Quando una notte avrò di te goduto,
un sterpo fammi, e non trarmi mai più.
Io ti dirò, co 'l mio miglior saluto:
"Come sei brutta, o bella Alcina, tu...." "¹⁸⁰⁾

Und am 13.3.1889 schreibt er an die Schwester Lina über die gleichnamige Verlobte, die gerade eine schwere nervliche Krise durchgemacht hatte:

"Io ho la morte nel cuore. L'ultima illusione che mi restava, è caduta: l'amore. No, no, Lina mia, io non amo più - io non posso, non riesco, per quanto mi adatti a farmivi persuadere, non riesco ad amar più quella povera malata. Come una sorella, come prossimo, sì, come una fidanzata no, no, mai più. (....) La rete finissima delle illusioni che compongono l'amore, e che solo un alitar più forte del consueto riesce anche a smagliare, la bella e dolcissima rete è tutta strappata...."¹⁸¹⁾

Ähnlich ist auch die Liebe zu seiner deutschen Freundin Jenny Schultz-Lander nur von kurzer Dauer. Während er sie in seinen "Elegie Renane" noch Sonne, Licht, Luft und Leben nennt, ja, sich bereit findet, sein "patria"-Ideal ihr hintanzustellen ("Tu sole sei, tu luce sei, tu aria, tu vita / ove tu sei la vera patria è quella"¹⁸²⁾), stellt er sich in einer anderen Elegie derselben Sammlung bereits die vereinsamte Jenny nach seiner Rückkehr in ebendiese "patria", die ja doch Italien bleibt, vor:

179) - Frammento d'autobiografia, Monte Cavo 1893, in: Pagine autobiografiche, SPSV, p.1282. RAUHUT, l.c., p.14 zweifelt übrigens an der Wahrheit dieser Behauptung des Autors, er wäre im Alter von 13 Jahren nach Como geflohen und habe dort ein Jahr die Schule besucht.

180) - "Mal giocondo", SPSV, p. 452.

181) - in TERZO PROGRAMMA, l.c.

182) - eine in der Raccolta von 1895 nicht enthaltene Elegia Renana, SPSV, p.574

"Penso a la lontana mia casa, e sospiro il momento
del ritorno, in cui pure abbandonare questo

cuore dovrò che m'ama, che tacito seguemi e forse
all'abbandono pensa prossimo anch'esso, e dentro

piange, quas'io su questo sentiero coperto di neve..."¹⁸³⁾

Und aus dem Gedicht "Ritorno" der Sammlung "Fuori di chiave" spricht schon nicht mehr Trennungsschmerz, sondern heitere Unbekümmertheit, wenn er "Frau Germania" verscheuchen will:

"vada via! Lei mi perseguita
fin qua giù? da me che vuole?
Io, sa lei? sono dell'isola
dei briganti: serpi e sole,

sole e serpi assai. Se in lagrime
le ho lasciato una figliuola,
mi perdoni. E vero, povera
Jenny, sola sola sola

l'ho lasciata col filosofo
Mob, il vecchio mio buon cane,
che - son certo - fedelissimo
le sarà, se n'avrà pane. - " ¹⁸⁴⁾

Ja, selbst die bereits zitierten Liebesbriefe an seine Frau Antonietta, in denen er meinte, in der Liebe endlich einen Halt gefunden zu haben, erweisen sich als Strohfeuer: Pirandello, der kaum Gelegenheit hatte, seine Frau vor der Hochzeit kennenzulernen (auf Grund der strengen sizilianischen Sitten und ihres eifersüchtigen Vaters durfte er nur selten und unter Aufsicht mit ihr sprechen - siehe die entsprechenden Abschnitte bei GIUDICE, NARDELLI, etc.), hat sich hier sichtlich in eine Verliebtheit hineingesteigert, die wenig später in sich zusammenbricht, als er einsehen muß, daß seine Frau nicht nur für seine literarische Tätigkeit kein Verständnis aufbringt, sondern ihm auch ansonsten nicht auf seinen schwierigen, selbstquälerischen geistigen Wegen folgen kann und will. Spiegelbild dieser Enttäuschung ist die Novelle "Tra due ombre", die einen Familienvater mit langweiliger Ehefrau und ungezogenen Kindern

¹⁸³⁾ - "Elegie Renane", SPSV, p. 570.

¹⁸⁴⁾ - "Ritorno", Teil 4, in "Fuori di chiave", SPSV, p. 646.

zeigt, der auf einer Schiffsreise seine erste Liebe wiedertrifft und dadurch erst so recht der Qual des Alltags, der "pena di vivere così", gewahr wird.¹⁸⁵⁾ Völlig unerträglich wird das Verhältnis Pirandellos zu seiner Frau schließlich mit dem Bankrott seines Vaters und dem daraufhin bei ihr ausbrechenden Eifersuchtswahn (ab 1904), den der Autor in zahlreichen Frauengestalten seiner Werke schildert (etwa Livia Frezzi in "Suo marito" oder Frau Cavalea in "Quaderni di Serafino Gubbio operatore"). Eine der dadurch aufgespeicherten Aggressionen dürfte sich Pirandello - in verschlüsselter Form - in der folgenden Notiz von der Seele geschrieben haben:

"Paolo Fenghi, insigne grecista, a trentacinque anni, vecchio. Nessuno sa spiegarsi perché viva come un orso, inaccostabile. Le lezioni all'università e subito a casa. Passeggiate solitarie con la moglie; senza amici, senza conoscenze; mai a teatro, mai a ricevimenti. La malattia feroce della moglie e sua infelicità e vergogna. La minaccia della moglie. E finalmente ella si vendica.

Paolo Fenghi uccide la moglie e va a costituirsi. Non vuol confessare nulla, non può. Perché?"¹⁸⁶⁾

Dabei war Pirandello jedoch stets in rührender Weise bemüht, seine Frau zu pflegen. Überhaupt scheint bei ihm im Bereich der Liebe das Pflichtgefühl eine große Rolle gespielt zu haben. Schon in dem bereits zitierten Brief an die Schwester Lina, in dem er den Verlust seiner Liebe zu der (gleichnamigen) ersten Verlobten schildert, spricht er von Pflicht:

"Non dubitare, sorella mia; so quale è il mio dovere - è molto amaro, ma lo farò. Ho madre e padre, ho voi, amatissimi miei. Sarò forte e farò il mio dovere - ma voi, per pietà, non chiedetemi di più."¹⁸⁷⁾

Weiters nimmt er auch den greisen Vater bei sich auf und pflegt ihn bis zu seinem Tod - trotz der Differenzen, die zwi-

185) - "Pena di vivere così" ist der Titel der längsten Novelle Pirandellos - er kann aber auch als Motto der gesamten Haltung unseres Autors zum Leben stehen: die Qual, die das Leben per definitionem mit sich bringt, einfach dadurch, daß es existiert.

186) - aus "Foglietti" editi da Corrado Alvaro, l.c., SPSV, p. 1255.

187) - TERZO PROGRAMMA, l.c.

schen beiden bestanden. Und er hielt es für notwendig, dem Biographen Nardelli zu versichern, er wäre seiner Frau bis zu ihrer Einlieferung in eine Anstalt niemals untreu gewesen, nicht einmal in Gedanken.¹⁸⁸⁾

Aus diesem Pflicht-Charakter der Liebe bei Pirandello ersehen wir aber schon, daß auch sie kein großes, dauerhaftes Asyl für den gepeinigten Mythenstürzer darstellen konnte, sondern ihm bestenfalls punktuelle Linderung gewährte. Eine Analyse der Darstellung der Liebe in seinen Werken ergäbe ein ähnliches Bild. So ist etwa die "Esclusa" Marta Ajala gänzlich ohne Liebe, weder ihrem Mann Rocco, noch ihrem "Geliebten" Alvi gnani gegenüber, der sich selbst eingesteht:

" - Tu non mi hai mai amato: non hai amato nessuno, mai!
o per difetto tuo o per colpa d'altri; non so."¹⁸⁹⁾

Auch in dem darauffolgenden Roman "Il turno" kann von Liebe gar nicht die Rede sein; Stella, die Hauptfigur, ist einfach eine Sache, an der man durch Handlungen (wie ein Duell für ihre Ehre, eine Prozeßführung für sie) Rechte erwirbt, das heißt eine Anwartschaft auf ihre Hand erlangt. Im "Fu Mattia Pascal" scheitert die einzig echte Liebe an der Unfähigkeit des Adriano Meis, den Schatten des Mattia Pascal loszuwerden und sich als vollwertiges Mitglied in die bürgerliche Gesellschaft einzugliedern. In "Suo marito" heiratet Silvia Roncella, "um einen Stand zu bekommen" und beginnt dann ein Verhältnis mit Maurizio Gueli, weil sie diesen menschlich achtet, und weil sie von ihrem Mann wegkommen will; Liebe ist auch da nicht im Spiel. Im "Serafino Gubbio" scheitert die Liebe ebenfalls: die des Barons Nuti zur "femme fatale" Nestoroff führt in den Tod, diejenige des Titelhelden und "Erzählers" Serafino zu Luisetta Cavalea bleibt unerwidert - als sich Luisetta endlich dem Kameramann zuwendet, ist es zu spät: Serafino ist stumm geworden und hat sich selbst auf ewig vom Leben ausgeschlossen. Auch Vitangelo Moscarda liebt allenfalls seine Frau - die aber wiederum nicht

¹⁸⁸⁾ - vgl. NARDELLI, l.c., p. 169.

¹⁸⁹⁾ - "L'esclusa", TR I, p. 174.

ihn, sondern ihren "Gengè" liebt, also das Bild, das sie sich von ihm zurechtgelegt hat - , nicht aber die ihm angedichtete "Geliebte" Anna Rosa. Die überwältigende Mehrzahl von Pirandellos Novellen behandeln Fälle des Hasses zwischen Ehepartnern und Familienangehörigen, Tragödien gescheiterter Liebe, die die Leere der mythischen Regeln des Rollenspiels erst ins Bewußtsein dringen lassen. Schon der Titel seines ersten Novellenbandes, "Amori senza amore", ist hiefür bezeichnend. Und auch bei den Theaterstücken fällt es schwer, Werke zu finden, in denen die Liebe erfolgreich eine positive Rolle spielt: Allenfalls wären "La vita che ti diedi" - wo sie für den Aufbau der (freilich später besieigten) Realitätskonzeption Donn'Annas von Bedeutung ist - und "L'innesto" zu nennen, wo die "höhere Wirklichkeit der Liebe" sich zuletzt sogar gegen die andersgeartete objektive Realität durchsetzt.

Sieht man aber von diesen wenigen Ausnahmen ab, so ist auch die Liebe in Form einer zwischenmenschlichen Beziehung kein dauerhaftes Schneckenhaus für den vor dem schwarzen Abgrund fliehenden Mythenstürzer.

2.2.1.3. Die höhere Wirklichkeit der "pazzia" (des Wahns).

Der Begriff der "pazzia", also der Verrücktheit, des Wahns, spielt in Pirandellos Werk eine besonders ausgeprägte Rolle. Giudice umschreibt das mit den Worten:

"Sono molti i suoi personaggi e un po' forse tutti, presi da un'esagerata emotività, da un abnorme tono affettivo, e cioè da un'affettività esaltata e labile, da impulsività e capricciosità e instabilità dell'umore."¹⁹⁰⁾

Giuseppe Giacalone stimmt dem implizit bei, wenn er meint, Liolà (der Titelheld des gleichnamigen Dramas) wäre gar nicht so verschieden von den übrigen Pirandello-Figuren, weil im Grunde genommen auch er ein "matto" sei.¹⁹¹⁾

190) - GIUDICE, i.c., pp. 402/403.

191) - GIACALONE, i.c., p. 208.

Im allgemeinen führt man die Bedeutung der "pazzia" für Pirandello auf das oben erwähnte biographische Faktum des realen Wahnsinns seiner Frau zurück. Daß dies nun sicherlich nicht das auslösende Moment für seine Beschäftigung mit dem Phänomen der "pazzia" gewesen sein kann, zeigt sich darin, daß bereits in der "Esclusa", die entstand, lange ehe Pirandello seine - damals zudem noch gesunde - Frau kennenlernte, eine minutiöse Studie des Wahnsinns zu finden ist: Die Tante und die Mutter des in Marta Ajala verliebten Zeichenprofessors Matteo Falcone (eines Mannes von geradezu monströser Häßlichkeit) leben in dem Wahn, sie wären immer noch 28 Jahre alt und warteten auf ihren Ehemann, dem zu gefallen sie sich eine geradezu makaber-komische Maske aus Schminke ins Gesicht geklebt haben. Sie glauben jedoch, dabei zuerst auf den Tod der anderen warten zu müssen, und fragen einander daher ununterbrochen: "Perché non muori?" Zudem verleugnet natürlich die Mutter ihren Sohn, da sie ja in ihrer Vorstellung noch gar nicht verheiratet war. Die Tante wäre schon eher bereit, Matteo als ihren Sohn anzuerkennen, aber nur "per virtù dello Spirito Santo!"¹⁹²⁾ Es ist daher verständlich, daß Falcone, der diese Hölle täglich durchlebt und zudem unter seiner Häßlichkeit leidet, nicht mehr Herr seiner selbst ist, als er Marta aus dem Haus Alvignanis kommen sieht - und er wird im gleichen Augenblick zu einer der ersten Pirandello-Figuren, die die Gültigkeit der objektiven Wahrheit in Frage stellen:

"Mi perdoni, abbia pietà di me...merito compassione, non disprezzo...Non sono io, il mostro, il mondo è un mostro, mostro pazzo che ha fatto lei tanto bella e me così...Mi lasci gridar vendetta! Ripari lei, in odio, a questo mondo pazzo! Faccia lei la mia vendetta! è una vendetta....è una vendetta....
Marta tremava tutta, di sdegno, di paura, correndo: s'era lasciato dietro il Falcone, che gridava, gestendo in mezzo alla via deserta:

- Vendetta! Vendetta!

Le finestre si schiudevano, la gente usciva dalle case terrene: in breve il Falcone fu circondato.

¹⁹²⁾ - Beschreibung dieser Szene in "L'esclusa", 2. Teil, Kapitel V.

-Un pazzo! - si gridò dalle finestre."¹⁹³⁾

Schon hier zeigt sich auch, was Pirandello meist unter "pazzo" versteht: die mangelnde Bereitschaft, eine vorgeformte, angeblich "objektive" Welt und Wirklichkeit zu akzeptieren, das Herausheben aus der Masse des Gewöhnlichen, des Alltäglichen und Durchschnittlichen, wie es sich schon in dem Brief des 19jährigen an die Schwester Lina findet, in jener Passage, die bereits unter 2.1.3. zitiert wurde (vgl. Anm. 124/S. 117): Pirandello spricht dort von den "uccelli dell'alto", zu denen er sich offensichtlich auch selbst zählt, die von den "uccelli borghesi", die sich im Schlamm wälzen, nicht verstanden werden können. Dasselbe Motiv findet sich in der Novelle "La Signora Speranza", wo Pirandello einen halbverrückten Dichter mit unverkennbar autobiographischen Zügen beschreibt, der sich auf seine Weise für ein Duell vorbereitet:

"Lodò i gorgheggi degli uccelli che salutavano il sole; aspirò con voluttà l'odor di resina che esalavano i pini e i cipressi de la villa signorile; recitò un odicina d'Anacreonte da lui tradotta, e infine narrò ai due ufficialetti, che se lo godevano, l'apologo delle oche e della gru migrante. Egli era una gru, cioè un pazzo per le oche."¹⁹⁴⁾

Auch in der Novelle "Quand'ero matto" stellt Pirandello die Verrücktheit als Normabweichung dar, die darin besteht, daß der "Abnormale" konsequenter im Infragestellen ist als seine Umwelt, auch wenn er sich dadurch selbst zum Leiden verurteilt:

"Il male era che non comprendevo che altro è ragionare, altro è vivere. E la metà, o quasi, di quei disgraziati che si tengon chiusi negli ospizii, non sono forse gente che voleva vivere secondo comunemente in astratto si ragiona? Quante prove, quanti esempi potrei qui citare, se ogni savio oggi non riconoscesse tante cose che si fanno nella vita, o che si dicono, e certi usi e certe abitudini esser proprio irragionevoli, dimodochè è matto chi li ragioni."¹⁹⁵⁾

Mario Baratto führt das auf das Ungleichgewicht der Kräfte in dem Verhältnis Individuum-Gesellschaft zurück:

193) - "L'esclusa", TR I, pp. 175/176.

194) - "La Signora Speranza", NA II, Appendice, p. 1167.

195) - "Quand'ero matto", (in "Il vecchio Dio"), NA II, p. 162.

"Nello squilibrio di forze tra il singolo e il corpo sociale l'individuo che vuol fare valere delle ragioni personali, più meditate, non conformiste, accetta già, se si guardi bene, non solo di apparire, ma di essere anormale."¹⁹⁶⁾

Gilbert Bosetti sieht das Streben nach Wahrheit als Qualifikationsmerkmal des Verrückten an:

"Ceux qui commettent une vérité (et on commet la vérité comme l'on commet une faute car pour Pirandello la vérité profonde de l'être c'est presque toujours le besoin pressant qu'éprouve l'individu de se venger de l'injustice dont il est victime)¹⁹⁷⁾ passent pour fous. C'est ainsi que la société nous aliène."¹⁹⁷⁾

Seltener taucht die "pazzia" als letzte Evasionsmöglichkeit des von einer tristen Realität bedrängten Kleibürgers auf - so etwa in der Novelle "Il treno ha fischiato", wo der alte Belluca, der für drei blinde Frauen und sieben Kinder sorgen muß, plötzlich beginnt von Reisen zu sprechen, die er im Traum unternimmt, worauf man ihn fürs erste ins Irrenhaus bringt.

In analoger Weise versucht ein bekannter Anwalt und Universitätsprofessor, dem das Unglück widerfährt, plötzlich sein Leben und seine Existenz wie ein Außenstehender anzusehen (Pirandellos "vedersi vivere"), sodaß er sich selbst nicht mehr in dieser engen Maske, in diesem erstarrten Persönlichkeitsmythos erkennen 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."¹⁹⁸⁾), wenigstens für Augenblicke dieser ungeliebten Rolle zu entfliehen. Er tut das, indem er - in der kurzen Pause zwischen den Vorsprachen der Klienten - die Türe seines Büros absperrt, seinen alten Schäferhund, der friedlich Siesta hält, bei den Hinterbeinen packt und mit ihm Schubkarren fährt. Diese kindliche, offensichtlich nicht zu seiner Rolle passende Handlung reicht aus, ihm eine, wenn auch kurze, Erholung zu gewähren:

196) - Mario BARATTO, Per una storia del teatro di Pirandello, in ATTI, l.c., p. 293.

197) - Gilbert BOSETTI, Pirandello, Paris 1971, p. 214.

198) - "La carriola" (in "Candelora"), NA II, p. 716.

"Gli occhi mi sfavillavano di gioja, le mani mi ballano dalla voluttà che sto per concedermi, d'esser pazzo, d'esser pazzo per un attimo solo, d'uscire per quel attimo solo dalla prigione di questa forma morta , di distruggere, d'annientare per un attimo solo, beffardamente, questa sapienza, questa dignità che mi soffoca e mi schiaccia."¹⁹⁹⁾

Zuweilen entspringt die Klassifikation "verrückt" also einfach dem Bestreben des Individuums, seine ihm von der Gesellschaft aufgezwungene Maske abzulegen: So geschieht das auch Vitangelo Moscarda, der zunächst seine vertraute Wucherer-Rolle spielt, indem er den armen Künstler Marco di Dio mitten im Winter auf die Straße setzen läßt, weil er keine Miete bezahlt, dann aber - noch auf der Straße - dem Unglücklichen einen notariellen Schenkungsakt über das vorher von ihm bewohnte Haus überreicht. Statt Dankbarkeit zu zeigen, springt Marco di Dio ihn an und brüllt:

" - Pazzo! Pazzo! Pazzo!

Era lo stesso grido di tutta la folla lì davanti la porta.

- Pazzo! Pazzo! Pazzo!

Perché avevo voluto dimostrare, che potevo, anche per gli altri, non essere quello che mi si credeva."²⁰⁰⁾

In Pirandellos Drama "Enrico IV" schließlich ist die "pazzia" zum Zentralproblem geworden: Bei einem Maskenumzug vor 18 Jahren ist ein junger Mann vom Pferd gefallen und hat eine Gehirnerverletzung davongetragen, sodaß er sich ab nun für den deutschen König und römischen Kaiser Heinrich IV. hält, als der er kostümiert ist. In einer einsamen Villa bauen ihm reiche Verwandte eine mittelalterliche Welt auf, mit gemieteten "Ratgebern", Öllampen und einem stilechten Thronsaal. Nach etwa zehn Jahren ist "Heinrich" nach und nach aus seiner Manie erwacht und hat die "Realität" gesehen: Donna Matilde, die er geliebt hat, ist längst die Frau seines Nebenbuhlers Belcredi; er selbst ist alt geworden. Er begreift nun "che sarei arrivato

199) - "La carriola", l.c., p. 720.

200) - "Uno, nessuno e centomila", TR II, pp. 834/835.

con una fame da lupo a un banchetto già bell'e sparecchiato".²⁰¹⁾
Und da beschließt er ganz bewußt, weiterhin verrückt zu bleiben. Acht Jahre später erzählt er das, der Komödie ein Ende setzend, dem Psychiater, den Donna Matilde und Belcredi mitgebracht haben, um ihn zu heilen:

"ENRICO IV. ...E allora, dottore, vedete se il caso non è veramente nuovo negli annali della pazzia! - preferii restar pazzo - trovando qui tutto pronto e disposto per questa delizia di nuovo genere: viverla - con la più lucida coscienza - la mia pazzia e vendicarmi così della brutalità di un sasso che m'aveva ammaccato la testa! La solitudine - questa - così squallida e vuota come m'apparve riaprendo gli occhi - rivestirmela subito, meglio, di tutti i colori e gli splendori di quel lontano giorno di carnevale, quando voi (*guarda Donna Matilde e le indica Frida* /=ihre Tochter, die ein getreues Abbild der Mutter in deren Jugend darstellt/) eccovi là, Marchesa, trionfaste! - e obbligar tutti quelli che si presentavano a me, a seguirla, perdio, per il mio passo, ora, quell'antica famosa mascherata che era stata - per voi e non per me - la burla di un giorno! Fare che diventasse per sempre - non più una burla, no; ma una realtà, la realtà di una vera pazzia."²⁰²⁾

Wenig später ist er gezwungen, diese "realità della pazzia" auf ewig zu akzeptieren: er ermordet Belcredi, der damals seinen Unfall absichtlich herbeigeführt hatte, um den Nebenbuhler aus dem Weg zu räumen, und muß nun vor der Strafverfolgung in die Unzurechnungsfähigkeit flüchten.

Zuvor aber entwickelt Pirandello durch den Mund Heinrichs IV. noch ein Konzept, das die "pazzia" sogar als probatestes Mittel zum Sturz des Mythos der objektiven Wahrheit vorsieht:

"ENRICO IV. Perché 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 loro logica che vola come una piuma! Volubili! Volubili! Oggi così e domani chi 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 (*indica tre di loro*), a centomila altri. Eh, cari miei! Bisognerebbe vedere poi

201) - "Enrico IV", MN I, p. 366.

202) - l.c., p. 367.

che cosa invece par vero a questi centomila altri che non sono detti pazzi, e che spettacolo danno dei loro accordi, fiori della logica! Io so che a me, bambino, appariva vera la luna nel pozzo. E quante cose mi parevano vere! E credevo²⁰³⁾ a tutte quelle che mi dicevano gli altri, ed ero beato!"

Mit diesen letzten Sätzen Heinrichs IV. aber sind wir weit fortgelangt vom Wahn im klinischen Sinne, haben wir uns einer Art der Realität aus unmittelbarer Anschauung genähert, wie sie für das mythische Bewußtsein typisch ist. Wir wollen daher die Erörterung der "pazzia" an dieser Stelle abbrechen und im vierten Teil dieser Untersuchung ("hin zum Mythos") fortsetzen. Für den Augenblick sei lediglich festgehalten, daß die "pazzia-follia" im klinischen Sinne für Pirandello zwar vielleicht ein erstrebenswertes Schneckenhaus darstellen könnte, er sie aber niemals erreichen kann, weil er ja wie Heinrich IV. nicht wirklich verrückt ist, sondern diese "pazzia" bloß als künstliches Heilmittel gegen das radikale Unglück der Konfrontation mit dem schwarzen Abgrund wählt; und ebenso wie seine Logik zuvor an den objektiven Mythen gerüttelt hat, bis sie einstürzten, so tut sie das auch jetzt bei dem subjektiven Mythos der eigenen Verrücktheit. Die neidvolle Sehnsucht nach dem unerreichbaren Glück, das die "pazzia" zu schenken vermag, spricht aus einem Brief des Autors vom 27.6.1929 aus Berlin an die ihm sehr nahestehende junge Schauspielerin Marta Abba:

"Non ho mai tanto desiderato d'esser folle quanto adesso. Soltanto la follia può darci tutto ciò che la sorte ci ha negato. La ricchezza, la gioia... Per i pazzi, il possesso dei beni non è illusorio, né immaginario il compimento dei desideri. La felicità è raggiunta. Sarà fatto d'uno straccio qualunque, il bimbo a cui la povera mamma pazza dà il latte del suo seno; ma che importa? ella ha veramente di quello straccio tutte le gioie della maternità, e guai a toccarglielo! Sarebbe la più crudele delle crudeltà dire a questa madre: "Svegliati, tu stai sognando!" - Tutti, dormendo, siamo folli. Ai folli dura il sogno anche coi sensi svegli. Non so perché, con la penna in mano, stando a pensare, m'è venuto di far queste considerazioni... - Forse perché di questi giorni (cosa per me rarissima) provo - e non so da che dipende - il piacere e l'an-

203) - "Enrico IV", l.c., MN I, pp. 352/353.

goscia dei sogni. Ah, vendicarsi, dormendo, di tutti i pudori e di tutta la logica del giorno! Rovesciare con beata tranquillità tutte le cosiddette verità più fondate! Ammettere con salutare soddisfazione le più ridicole contraddizioni a codeste rispettabili verità! moltiplicare tre per tre diciotto; quattro per cinque sessantanove, con l'agile sicurezza di chi possiede ormai istintivamente la più elementare e ovvia delle nozioni, e praticarla così, con la massima serietà e senza far ridere nessuno! - Ora, se il sogno è una breve follia; pensa che la follia è un lungo sogno e immagina come debbono essere beati i folli... - I folli, s'intende, che non sono cattivi. Perché guai se il sogno diventa cattivo! Io ne ho fatti anche di cattivi; e purtroppo mi durano anche con i sensi svegli...."204)

In dieser Form bleibt die "pazzia" also unerreichbar für den, der nicht wirklich krank ist; um ein erreichbares, schützendes Schneckenhaus für Pirandello zu werden, muß das "pazzia"-Konzept noch ein wenig weiterentwickelt werden. Wir werden diese Entwicklung bei der Besprechung von Pirandellos letztem, unvollendetem Drama, "I giganti della montagna", darzustellen versuchen.

2.2.2. Die totale Desillusion (L'abisso nero).

Im Verlauf der Untersuchung von Pirandellos konsequentem und vorbehaltlosen Mythenstürzen, im Laufe der Prüfung seiner Schneckenhäuser-Unterschlüpfе auf ihre Winterfestigkeit ist nach und nach klar geworden, daß Pirandello wirklich ein Leidender ist. Er leidet an seinem unaufhörlichen und beinahe unwillkürlichen Infragestellen aller Werte, ja aller Alltäglichkeiten, die doch als Haltegriffe angesichts des schwarzen Ab-

204) - aus: Marta ABBA, Dieci anni di teatro con Luigi Pirandello, in "Il dramma", Dezember 1966. - Marta Abba war bekanntlich die "prima attrice" in Pirandellos Theatertruppe des Teatro dell'Arte. Der alte Autor verehrte sie sehr; daß die Beziehung platonisch blieb, wurde ihm unter anderem von Mussolini als Spott vorgehalten (siehe ALVARO, l.c., p.22.).

grundes der radikalen Freiheit menschlicher Existenz von so überragender Bedeutung sind. Die Folge muß zwangsläufig die Konfrontation mit diesem Abgrund sein, die letztlich in die Verzweiflung mündet. Angedeutet ist diese Verzweiflung schon in dem letzten Absatz seines Briefes vom 31.10.1886 an die Schwester Lina:

"Vollí solo mostrarti che la mia infelicità non vive, come tu dici, nella mia fantasia. Non credere per tanto che la mancanza d'ogni illusione e d'ogni speranza mi perda. Un concetto positivo e scientifico della vita, mi fa vivere come tutti gli altri vermi. In certi momenti di abbandono parlo come un insensato e sento un impetuoso desiderio di non vivere - ma poi tutto finisce - nel mio cervello si fa un vuoto nero, orribile, raccapricciante, come il misterioso fondo del mare popolato da mostruosi pensieri che quizzano, passando minacciosi. Lacerata questa lettera, confessione dei miei tormenti. Lacerala, lo voglio. E anche male che tu l'abbia letta. Siffatte parole non si dicono - non si dovrebbero nemmeno pensare."²⁰⁵⁾

In einem anderen Brief - an Lina und ihren Ehemann - ist diese melancholische Verzweiflung einem nicht minder verzweifelten, beinahe schon nicht mehr irdischen Lachen gewichen:

"Non ho tristezze io; ma rido, rido che è una allegrezza a vedere. Egli è che io ho veduta la Terra, in cui tutti siamo, piccoli e grandi uomini, da un punto un po' troppo alto, e mi è paruta, la salvi chi può!, un limone... A quell'altezza si ride, come matti. Diciamo proprio sul serio? Oh, come tutto è sciocchezza! e come è sciocchezza il dire che tutto è sciocchezza! Nulla si sa, nulla si impara, ma parole - per una parola si vive o si muore, si soffre o si gode.... Tutto quello che si fa, son cose che si dicono... Come non ridere in sentire frase come queste?: Io voglio, ma non posso; io posso, ma non devo. Volere, potere, dovere; parole, parole, parole. E una disgrazia, giungere a questa conclusione, e pensare così - ma si pensa purtroppo! Beato chi sa arrestarsi a metà strada, e prima che venga vecchiezza sposa l'illusione, e sa custodirla con amore. Per me, essa è fuggita innanzi tempo; ed io non ho più età: ho ventun anni e potrei benissimo averne cinquanta - età, che, spero, non conterò mai."²⁰⁶⁾

Selbst lachend sehnt Pirandello sich also doch nach der Illusion, die für ihn freilich unmöglich ist. Das in dem Zitat erscheinende "überirdische", gelöste Lachen (das bei unserem Autor im übrigen öfters auftritt - man denke nur an Lamberto

205) - TERZO PROGRAMMA, l.c.

206) - l.c. (Brief aus Rom vom 10.12.1887).

Laudisi in den hier zitierten Ausschnitten aus "Così è (se vi pare)") erinnert stark an das "Lachen der Unsterblichen" im magischen Theater des Romans "Der Steppenwolf" von Pirandello. Beinahe-Zeitgenossen Hermann Hesse. Und tatsächlich hat die dortige Hauptfigur, Harry Haller, viel mit Pirandello's Welt gemeinsam: Auch er besteht, wie er aus dem TRAKTAT VOM STEPPENWOLF erfährt, aus einer Vielzahl von Ichs, im magischen Theater als Schachfiguren dargestellt, die man in beliebigen Kombinationen auf dem Brett des Lebens gruppieren kann - eine deutliche Parallele zu den hunderttausend Ichs des Vitangelo Moscarda. Der Unterschied liegt mehr in der Gestaltung: hier die klare und konsequente Analyse im Denken der Pirandello-"Ragionatori", dort die surreale Traumverlorenheit der Hesseschen Figuren. Das geistige Klima, aus dem beider Gestalten kommen, ist jedoch sehr ähnlich; es ist jenes, das Pirandello in "Arte e coscienza d'oggi" wie folgt beschreibt:

"Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o ben stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa. Il campo è libero ad ogni supposizione. L'intelletto ha acquistato una straordinaria mobilità. Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e in-crollabile. I termini astratti han perduto il loro valore, mancando la comune intesa, che li rendeva comprensibili."²⁰⁷⁾

Und das ist auch das Klima, das Rauhut als "existentialistisch" bezeichnet:

"In engerem Sinn handelt es sich um Existentialismus, wenn eine neue Beunruhigung oder Erschütterung auftaucht und wenn auf die uralten Fragen neue Antworten gesucht und gefunden werden."²⁰⁸⁾

Er nennt in der Folge als existentialistische "Stationen" der Literaturgeschichte Gilgamesch, das Buch Hiob, den Humanismus, Voltaires "Candide", Goethes "Faust" und die abendländische Romantik. Bei Pirandello ortet Rauhut diese Erschütterung vor allem im plötzlichen Bewußtwerden der Kleinheit des Menschen, das er Leopardis Dialog "Il Copernico" abgelauscht habe. Die-

²⁰⁷⁾ - "Arte e coscienza d'oggi", in "Prose letterarie", SPSV, pp.900/901.

²⁰⁸⁾ - RAUHUT, l.c., p. 224.

ses Bewußtsein der Kleinheit findet sich ja schon in dem Bild der Erde als Zitrone in dem zuletzt zitierten Brief von 1887, setzt sich fort im "Mal giocondo" (besonders in Allegre IV und Triste VIII), wo der Autor die Erde "trottola" (Kreisel) und "fango" (Schlamm) nennt, ferner in der Weltanschauung des Astronomen der Novelle "Pallottoline" (1895), der die Nichtigkeit aller Wechselfälle dieser Erde erkennt, wenn er das riesige All betrachtet, ebenso in den Betrachtungen von "Arte e coscienza d'oggi", dem "Fu Mattia Pascal", weiteren Gedichten und sogar in Abschnitten des "Umorismo".

Allerdings zeigt ein späterer Brief Pirandellos (vom 18.3. 1933 aus Paris an die in Chile verheiratete Tochter Lietta) diese "filosofia del lontano" eher als Konsequenz denn als Voraussetzung für Erschütterung und Mythenstürzen:

"Non so s'io vada fuggendo la vita o la vita me. So che mi sento quasi al tutto "staccato". Vedo la terra remotissima. Non te soltanto, dunque, mia piccola Lietta. Eppure di qui al Cile è una bella distanza! Ma io, da dove guardo ormai tutte le cose della vita, sono molto, ma molto più distante. E non ho bisogno d'andare nella stratosfera col professor Picard."²⁰⁹⁾

Es scheint also, daß Pirandello - der etwa in dem 1907 erstmals gedruckten Gedicht "Richiesta di un tendone" noch einen Vorhang fordert, den Himmel zu verhängen, damit er wieder wie früher an die Größe des Menschen glauben könne - gerade durch den von ihm ausgelösten Sturz aller überlieferten Mythen²¹⁰⁾ (wozu natürlich auch die zentrale Stellung und Bedeutung von Erde und Mensch im Weltbild seiner Zeit zählen) erschüttert wird und sich dann, als Trost, jene "filosofia del lontano" wählt, die ihm alle irdischen Dinge und Ereignisse unendlich klein erscheinen läßt. Freilich kann dies einer sterilen Abkapselung im eigenen Ich gleichkommen, durch die keine echte Heilung zu erwarten ist. Eine solche Entwicklung schildert Pirandello in "Arte e coscienza d'oggi", wobei er sich - trotz

209) - TERZO PROGRAMMA, l.c.

210) - Tatsächlich vergleicht RAUHUT ihn ja mit den Vertretern der Desengaffo-Literatur ("*der illusionszerstörenden Abwertung alles Irdischen im Schrifttum der Gegenreformation*"), Quevedo und Alemán (l.c., p.228). Siehe dazu meine Hervorhebung in einem "Uno, nessuno e centomila"-Zitat (Anm.93, S.98).

kritischer Distanz - deutlich einem, wenn auch vielleicht unbeabsichtigten, Selbstporträt nähert:

"Dopo qualche tempo, naturalmente, han cominciato a sentirsi estranei alla vita, disinteressati e senza curiosità. E nato loro anche un disgusto invincibile per la tanta volgarità quotidiana, e dalla fredda e spassionata osservazione dei sentimenti e delle azioni altrui, sú per giù sempre gli stessi, un tedio pesante e una noja smaniosa. Ah, la vita! esclamano: vano e inutile giuoco d'atti e parole! - E dopo e dopo? - è la domanda continua, insistente. Sempre e ovunque le stesse cose! Per così poco dunque ci si affanna! - (...) Si accorgono adesso, che la presunta liberazione era soltanto rinunzia sdegnosa e dolorosa; e quella calma, solitudine, vuoto, silenzio."²¹¹⁾

Gerade diese - hier kritisch betrachtete - Geisteshaltung spricht nämlich aus Pirandellos Gedicht "La mèta", enthalten in "Fuori di chiave":

"2.Mettiti a camminare
va'dove il piè ti porta,
piglia la via più corta
e più non dimandare.

Andar dove che sia,
nel dubbio della sorte,
andar verso la morte
per un'ignota via:

ecco il destino. E dunque
fa' quel che far si deve.
Procura che sia breve.
Tanto, è lo stesso ovunque."²¹²⁾

Eine ähnliche lächelnde Resignation drückt auch "Il pianeta"⁽⁴⁾ aus, wo Pirandello die Erde als rasende Postkutsche darstellt, in der man teuer und unbequem reist:

"Io, per me, forse v'ascesi
troppo tardi, e ci sto male.
Tutti i posti erano presi
Seggo su 'l imperiale.

Stelle e nuvole pe 'l cielo
di guardar solo m'è dato:
m'è nelle ossa entrato il gelo
e sternali alzo al creato.

211) - "Arte e coscienza d'oggi", l.c., SPSV, p. 902.

212) - "La mèta", 2, aus "Fuori di chiave", SPSV, pp. 624/625.

Graziosi i venticelli
scherzan sulla testa mia
e gl'inganni ed i capelli
tutti, aimè, mi portan via.

D'aspettar così mi resta,
paziente passeggiare
ch'abbia fine per me questa²¹³⁾
strana gita di piacere."

Der "möglichst direkte Weg", das Warten auf das Ende der "Vergnügungsreise" (auf den Tod), das in den Gedichten so häufig zu finden ist, wird bisweilen zum expliziten Todeswunsch, ja, zu einem Versprechen des Freitodes, das Pirandello sich selbst gibt; während er in dem zuvor zitierten Brief sich noch darauf beschränkte, seinen fünfzigsten Geburtstag nicht erleben zu wollen, wird er in dem Gedicht III aus "Triste" im "Mal giocondo" deutlicher, indem er sich selbst die Möglichkeit des Freitodes nach Ablauf von zehn Jahren in Aussicht stellt:

"Viltà, la passione. Età matura
non a lento ne strugga, in reo torpore;
dieci anni ancora, e ci trarrem la cura²¹⁴⁾
di vivere senz'odio e senza amore."

Hierin liegt nun eine weitere Parallele zu Hermann Hesses Steppenwolf Harry Haller; dieser setzt nämlich im "TRAKTAT VOM STEPPENWOLF" "seinen fünfzigsten Geburtstag als den Tag fest, an welchem er sich den Selbstmord erlauben wolle".²¹⁵⁾

Ein ähnlicher Ausdruck der Todessehnsucht, zugleich aber auch der Todesfurcht findet sich in Pirandellos "Taccuino di Bonn", der gleich mit den Worten beginnt:

"La morte! E non saper più nulla. Uscire da questo sogno. E pure
è spaventoso morire."²¹⁶⁾

Überhaupt spielt der Selbstmord bei Pirandello eine besondere Rolle. Über vierzehn Novellen und an die zehn Theaterstücke

213) - "Il pianeta", 4, in "Fuori di chiave", SPSV, pp. 631/632.

214) - Triste, III, in "Mal giocondo", SPSV, p. 493. - auf diesen Pakt mit sich selbst weist auch schon GIUDICE, l.c., p. 105, hin.

215) - Hermann HESSE, Der Steppenwolf, in suhrkamp werkausgabe, Bd.7, Frankfurt am Main 1970, p. 232.

216) - "Taccuino di Bonn", SPSV, p. 1227.

haben Selbstmorde bzw. Selbstmordversuche zum Hauptgegenstand, wobei ich mich noch keineswegs für die Vollständigkeit dieser Aufstellung²¹⁷⁾ verbürgen möchte. Jean-Michel Gardair hat in seinem Buch "Pirandello. Fantasmies et logique du double" unter anderem das Verhältnis des Autors zum Selbstmord untersucht. Er führt eine sehr stark ausgeprägte Selbstmordabsicht nach dem finanziellen Ruin des Vaters an, als Pirandello plötzlich vor die Notwendigkeit gestellt wurde, die Familie ganz allein zu erhalten:

"On sait qu'en 1903 - il avait alors 36 ans - Luigi Pirandello envisagea de se suicider."²¹⁸⁾

Und er sucht den Grund für die Nichtausführung dieser Absicht in Pirandellos (unserer Terminologie zufolge mythenstürzerischer) Konsequenz:

"Si Luigi Pirandello ne s'est pas suicidé, ce n'est ni par abnégation ni par héroïsme, mais pour aller plus loin encore dans l'abnégation de soi-même; bref, parce que les circonstances de 1903 décuplaient brusquement les conditions d'impossibilité à travers lesquelles il avait jusque-là persévéré dans sa vocation suicidaire."²¹⁹⁾

Wir dürfen aber nicht übersehen, daß diese, am stärksten bekundete, Selbstmordabsicht Pirandellos, so sie tatsächlich bestand, ja durch wirtschaftliche Gründe ausgelöst wurde, nicht etwa durch die existentielle Erschütterung des schwarzen Ab-

²¹⁷⁾ - Bei oberflächlicher Durchsicht sind mir folgende Werke aufgefallen: Novellen: *Sole e ombra*, *L'imbecille*, *La veste lunga*, *In silenzio*, *Scialleneiro*, *Nel segno*, *E due!* (NA I), *La veglia*, *Spunta un giorno*, *Pubertà*, *L'uccello impagliato*, *Il coppo*, *Candelora*, *Da sè*, *Mentre il cuore soffriva* (alle NA II); Dramen: *L'imbecille*, *Come prima, meglio di prima*, *Vestire gli ignudi*, *Come tu mi vuoi* (alle MN I), *La morsa*, *Il dovere del medico*, *Trovarsi*, *I giganti della montagna* (alle MN II); dazu kommen noch die Selbstmorde in *"Il fu Mattia Pascal"*, *"I vecchi e i giovani"*, sowie der Selbstmord des Verlobten der Nestoroff-Morello-Moreno, der den Ausgangspunkt der Liebesaffäre in *"Quaderni di Serafino Gubbio operatore"* und *"Ciascuno a suo modo"* bildet (siehe die nähere Behandlung dieser beiden Werke in 3.2.).

²¹⁸⁾ - Jean-Michel GARDAIR, *Pirandello. Logique et fantasmies du double*, Paris 1972, p. 113.

²¹⁹⁾ - l.c., p. 114.

grunds. Seltsamerweise ist das bei den meisten seiner Figuren der Fall, die den Freitod wählen: Soferne man überhaupt den Grund des Entschlusses erfährt, liegt er entweder im ökonomischen (Sole e ombra, Spunta un giorno, Da sé, etc.), im erotischen (Pubertà, Scialle nero, La veglia, Nel segno, etc.) oder im gesundheitlichen Bereich (L'imbecille, L'uccello impagliato). Eine Pirandello-Figur, die sich aus existentieller Verzweiflung angesichts des schwarzen Abgrunds umbrächte, ist überhaupt nicht zu entdecken. Wenn seine Figuren nämlich einmal bei diesem Stand der völligen Desillusion angelangt sind, resignieren sie und lassen die Dinge laufen, wie Don Cosmo Laurentano:

"Una sola cosa è triste, cari miei: aver capito il giuoco! Dico il giuoco di questo demoniaccio beffardo che ciascuno di noi ha dentro e che si spassa a rappresentarci di fuori, come realtà, ciò che poco dopo egli stesso ci scopre come una nostra illusione, deridendoci degli affanni che per essa ci siamo dati, e deridendoci anche, come avviene a me, del non aver saputo illudere, poiché fuori di queste illusioni non c'è più altra realtà... E dunque, non vi lagnate! Affannatevi e tormentatevi, senza pensare che tutto questo non conclude. Se non conclude, e segno che non deve concludere, e che è vano dunque cercare una conclusione. Bisogna vivere, cioè illudersi; lasciar giocare in noi il demoniaccio beffardo, finché non si sarà stancato; e pensare che tutto questo passerà....passerà...." (220)

Oder sie sorgen - wie Leone Gala im "Giuoco delle parti" - durch eifriges Essen für die "necessaria zavorra" als Gleichgewicht zum inneren "vuoto".²²¹⁾ Die radikale Verzweiflung mündet so in Resignation, manchmal Teilnahmslosigkeit, ja Fremdheit gegenüber dem Leben.

Diese Fremdheit ist ein weiteres der Elemente, die Rauhut als Charakteristika des Existentialismus bei Pirandello festzustellen meint, wobei er unseren Autor mit der Denkweise Jean-Paul Sartres in "La nausée" in Beziehung setzt. Tatsächlich ist Sartres Gefühl des "être de trop" im eigenen Leben wesent-

220) - "I vecchi e i giovani", TR II, pp. 509/510.

221) - "Il giuoco delle parti", MN I, p. 531.

liches Element vieler Werke Pirandellos; am deutlichsten ist es in der Novelle "Una giornata", enthalten in dem gleichnamigen, 1937 posthum erschienenen Novellenband, zu erkennen, in der der Erzähler in rasender Schnelle, zusammengedrängt auf die Zeitspanne eines einzigen Tages, eine Art Leben durchmacht, ohne wirklich daran teilzuhaben. Am Ende kommt ihm alles noch genauso fremd und unerklärlich vor wie zu Beginn, als er im Morgengrauen an einer unbekannten Station aus dem Zug geworfen wird:

"Con infinito sgomento mi accorgo di non aver più idea d'essermi messo in viaggio da un treno. Non ricordo più affatto da dove sia partito, dove diretto; e se veramente, partendo, avessi con me qualche cosa. Mi pare nulla.

Nel vuoto di questa orribile incertezza, subitamente mi prende il terrore di quello spettrale lanternino cieco che s'è subito ritirato, senza fare alcun caso della mia espulsione dal treno. E dunque forse la cosa più normale che a questa stazione si scenda così?"²²²⁾

Aber ist diese "Fremdheit des Existentialismus" nun wirklich etwas, das über die lächelnd-verzweifelte Resignation Don Cosmos und Leone Galas, über die Todessehnsucht des "Postkutschenreiters" Pirandello hinausgeht? - Sicherlich dann, wenn wir Kierkegaards Begriff des Existentialismus in der Definition Rauhuts heranziehen:

"Der im Alltag sich vergessende Mensch ist unwesentlich; der Mensch muß aber wesentlich sein; für "wesentlich sein" gebrauchte Kierkegaard das Wort *existieren*; der Mensch ist wesentlich durch sein Denken und Leben im Hinblick auf die (christliche) Ewigkeitsaufgabe des menschlichen Geistes; der konkrete Mensch, der sich so sieht, denkt lebendig, und das ist existentielles Denken, im Unterschied zum unwesentlichen, abstrakten Denken, bei dem der Mensch von sich als ewigkeitsbestimmendem Subjekt absieht."²²³⁾

Nun kann man bei Pirandello gewiß nicht von christlichem Ewigkeitsdenken sprechen; wohl aber von einem wesentlichen, aus dem Alltag herausgehobenen Bewußtsein, wenn dieses auch zu

²²²⁾ - "Una giornata", NA II, p. 899.

²²³⁾ - RAUHUT, l.c., p. 225.

zu Beginn nur in seltenen Augenblicken innerer Bewegung, in Epiphanien, zu Tage tritt, wie sie der Ich-Erzähler der Novelle "La mano del malato povero" erlebt:

"E io passo per pazzo perché voglio vivere là, in quello che per voi è stato un momento, uno sbarbaglio, un fresco breve stupore di sogno vivo, luminoso."²²⁴⁾

Diese Augenblicke "wesentlichen Denkens" scheinen also das rettende Mittel darzustellen, das dem Mythenstürzer hilft, dem schwarzen Abgrund zu entkommen. Wir wollen ihre genauere Analyse dem vierten Teil dieser Untersuchung ("hin zum Mythos") überlassen und uns vorerst der Verwendung mythischer Elemente bereits in der mythenstürzerischen Aktivität unseres Autors zuwenden.

²²⁴⁾ - "La mano del malato povero" (in "Il viaggio"), NA II, p. 463.

III. PIRANDELLO MYTHENSTÜRZER - MIT HILFE DES MYTHOS

Wir haben im zweiten Teil dieser Untersuchung gesehen, daß "Mythenstürzen" bei Pirandello nicht ein völliges Zerstören der Mythen, sondern bloß ein Herabstürzen vom (meist logischen) Podest der Unantastbarkeit bedeutet, auf das sie die Gesellschaft gestellt hat, ein Entlarven des mythischen Charakters vieler gewöhnlich gar nicht als mythisch erkannter Ausformungen des Logos - von der Wissenschaft bis zur "objektiven Wahrheit", von der Logik bis zum einheitlichen Ich. Im Grunde ist Pirandellos Mythenstürzen also gleichzeitig ein Mythisieren: Durch das Aufdecken des mythischen Charakters aller unserer Denkgrundlagen vermittelt es uns die Idee der Unabdingbarkeit des Mythos für das menschliche Welt- und Selbstverständnis. Pirandello hat deshalb nicht nur eine Bewegung "fort vom Mythos", sondern auch die gegenläufige Bewegung, "hin zum Mythos" vollzogen. Um diesen zweiten Weg jedoch ganz verstehen zu können und nicht, wie so viele, Gefahr zu laufen, Pirandellos Spätwerk als Schwächezeichen, als seniles "Arrangement" mit der Gesellschaft oder gar als "faschistoide Dichtung", jedenfalls aber als totalen Bruch mit seinem früheren Werk, zu interpretieren¹⁾, müssen wir uns zunächst Pirandellos positiven Kontakt mit dem Mythos, schon während seiner mythenstürzerischen Periode, vor Augen führen.

Wir wollen daher Spuren des Mythischen in Pirandellos Werk untersuchen; ausgehend vom griechisch-mythologischen Element, das im frühen Pirandello den Kampf Heidentum gegen christlichen Mythos bestimmt, über die sizilianischen Naturmythen, wie sie besonders Roberto Alonge²⁾ herausgestellt hat, die Mythen der modernen Industriegesellschaft (Masse und Maschine), die

1) - vgl. dazu Teil II, Anm. 5/S. 57, sowie: Emil STOCK, Novecento, Berlin 1942, Gian Franco VENE, Pirandello fascista, Milano 1971 (in beiden werden die Spätwerke als faschistisch gewertet), od. Mario WANDRUSZKA, l.c., der meint, in den späteren Werken gäbe es "immer weniger Leben und immer mehr Konstruktion".

2) - Roberto ALONGE, Pirandello tra realismo e mistificazione, Napoli 1972, unternimmt es als erster, Pirandellos Verhältnis zu mythischen Archetypen in großem Rahmen zu untersuchen.

persönlichen Mythen Pirandellos (Mutterschaft, Tod), bis zur Verwendung des Mythos als mythische Lehrerzählung platonischer Tradition, exemplifiziert an der "Favola del figlio cambiato" und den drei vom Autor selbst als "Miti" bezeichneten Theaterstücken "La nuova colonia", "Làzzaro" und "I giganti della montagna". Wir wollen dabei versuchen, an Hand dieser Spuren nach und nach das Vertrautwerden Pirandellos mit dem Mythos zu erfassen, das es am Schluß ganz natürlich erscheinen läßt, wenn Pirandello in den "Miti" ausgerechnet die Form des Mythos (der Mythe) benutzt, um drei sehr wesentliche Rückzugs-Mythen der Menschheit zu stürzen, die wir bislang nur streifen konnten: Staat als ideale Organisationsform der Gemeinschaft; Religion als Basis des Denkens und Handelns (der Ethik); und endlich Kunst als heile, durch ihre unveränderbare Künstlichkeit absolut gesetzte Sperrzone des Bewußtseins.

3.1. Mythen im frühen Pirandello.

In vielen Werken der Pirandello-Forschung wird unser Autor als der "alte Griechen aus Sizilien" bezeichnet. In der Tat: Sein Geburtshaus im "Caos" liegt in unmittelbarer Nähe der griechischen Tempelruinen Agrigents; der junge Pirandello schreibt in den meisten seiner Briefe aus Bonn das Datum in antik-römischer Form (er rechnet die Jahre A.U.C. = ab urbe condita); der alte Pirandello versucht seinen Namen aus den griechischen Wurzeln *πῦρ* und *ἄγγελος*, somit als Feuerbringer, Bote des Feuers, zu erklären. All diese Daten zeigen bereits seine innere Verbundenheit mit der Antike im allgemeinen und mit der griechischen Kultur im besonderen. Diese Verbundenheit gelangt aber nicht nur in biographischen Details, sondern auch in seinem Werk zum Ausdruck, das von allem Anfang an eine besondere Affinität zur griechischen Mythologie aufweist. Das beginnt schon mit den ersten Zeilen des Einleitungsgedichtes seiner frühesten Gesichtsammlung, "Mal giocondo", "a l'Eletta":

"Peristi? In vano te da le pagine
sacre richiamo dunque, o purissimo
amore di tempi lontani,
vergìn diva, tra gli uomini novi?

In vano, o vergìn greca, la limpida
tua voce chiamo su le marmoree
fidiache labbra del tuo
simulacro, da secoli muta?"

In der Schlußstrophe heißt es dann:

"Ma tu fra noi, divina vergine,
tu dal Olimpo sacro de gli Elleni
fra noi, sol ne l'ozio invocata,³⁾
scenderai, con incesso di dea?"

In diesem Gedicht läßt sich neben dem sicherlich vorhandenen, von der Kritik immer wieder betonten Einfluß von Carduccis

³⁾ - "Mal giocondo, SPSV, pp. 435 bzw. 436.

"Odi barbare" auch eine starke eigene Beziehung des jungen Autors zum Instrumentarium griechischer Mythologie erkennen. Diese Beziehung ist in "Mal giocondo" besonders deutlich: In dieser Sammlung finden sich Behandlungen mythologischer Stoffe (wie etwa die Geschichte des kinderverschlingenden Saturn⁴⁾) neben Huldigungen an die "greca penisola madre"⁵⁾ und Vergleichen beziehungsweise Prädikaten aus dem Bereich der Mythologie, wie etwa "Sirena" für seine erste Liebe Lina⁶⁾. Pirandello erzählt zudem in leicht ironischer Form von Gesprächen mit Jupiter ("Giove parla"⁷⁾) und vom Erbe des Hermes, den Wolken, die ausgerechnet unserem Autor zufallen, obgleich dieser nicht recht weiß, was er damit anfangen soll.⁸⁾ Trotz mancher Ironie bleibt aber in "Mal giocondo" im großen und ganzen Ernst und Pathos im Umgang mit dem Mythos erhalten. Vor allem, was das Gebiet des Eros betrifft, stehen diese frühen Gedichte ganz im Zeichen einer Verherrlichung des Mythos, ja, es läßt sich sogar hie und da eine Parallele zu den ebenfalls von mythologischen Anspielungen durchtränkten Gedichten von Pirandellos Intimfeind Gabriele D'Annunzio erkennen, etwa in Romanzi IX, wo von Waldnymphen die Rede ist:

"Basta un acuto sibilo di freccia
a rompere il lor sonno vegetal:
Svegliate, esse, stracciando la corteccia
tendon da i tronchi il bel capo ninfal.

Or mille voci chiamanmi frementi
tra spasimi di fiera voluttà:
"Vieni!..mi bacia!..toglimi!..rattienti!...
son tua!..ti voglio!..t'amo!..ardo!..ristà!"⁹⁾

4) - "Mal giocondo", Romanzi VIII, SPSV, p. 449.

5) - l.c., Romanzi VI, p. 447.

6) - l.c., Romanzi IX, p. 451.

7) - l.c., Romanzi III, p. 441.

8) - l.c., Allegre I, pp. 457/458.

9) - l.c., Romanzi IX, p. 450.

Werfen wir zum Vergleich einen Blick auf D'Annunzios Gedicht "Versilia" aus "Alcyone":

"Non temere, o uomo dagli occhi
glauchi! Erompo dalla corteccia
fragile io ninfa boschereccia
Versilia, perché tu mi tocchi."¹⁰⁾

In einem anderen Gedicht spricht Pirandello schließlich von der "gesunden Kraft" heidnischer Liebe: Es ist "Tale mi vien da te sana fortezza", das mit den Worten endet:

"Viltà, la fede. Al solo amor mi piego:¹¹⁾
Venere bella, a me discendi, ignuda."

Der hier angesprochene Gegensatz (heidnischer) Mythos - (christlicher) Glaube findet sich auch in dem bereits zitierten Gedicht V ("Lascia il rosario e il velo") aus "Pasqua di Gea", Pirandellos zweiter Gedichtsammlung.¹²⁾ Auch diese Sammlung weist eine starke Beziehung zum Mythos auf - schon der Name "Pasqua di Gea" weist ja auf die Polarität zwischen christlichem und heidnischem Mythos hin. Der Autor entwickelt in Gedicht I sein Programm:

"La Pasqua alma di Gea,
di Gea, unica Dea,
agli uomini risorta,
la Primavera io canto;
or che nei petti umani
la vana fede è morta
ne l'ideale estremo
poggiato su'l dimani
del nostro di supremo.
Sgorge di nuova foce,¹³⁾
la voce armoniosa;"

Die im Titel der Sammlung und im ersten Gedicht noch - im Anklang an den griechischen Mythos - "Gea" genannte Erde wird im Folgenden als "Terra", "Sposa" und "Madre antica" angespro-

¹⁰⁾ - Gabriele D'ANNUNZIO, "Versilia", in: Alcyone. Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi (1903), zit. nach der Ausgabe bei Mondadori, Milano, 1964, p. 200.

¹¹⁾ - "Mal giocondo", Intermezzo lieto III, SPSV, p. 474.

¹²⁾ - siehe Teil II, Anm. 33/S.69.

¹³⁾ - "Pasqua di Gea", I, SPSV, p. 507.

chen - das führt zu der Wiederbelebung des uralten Mythos der Terra Madre bei Pirandello, die Roberto Alonge, freilich unter Ausklammerung der Lyrik, untersucht hat.

Die rhetorischen Leerformeln des Mythos, mit denen der Autor anfangs operiert, werden dagegen merklich seltener; wenn Pirandello in späteren Jahren noch mythologische Elemente verwendet, so beschränkt er sich auf Metaphern, transponiert die Inhalte in die Gegenwart oder ironisiert sie, wie etwa in seiner letzten Gedichtsammlung, "Fuori di chiave": In dem dort enthaltenen Gedicht "Ingresso" schildert er eine alte Hexe, die an der Lebenstür sitzt und ihn sein Schicksal aus einem Gefäß ziehen heißt:

"Pria d'entrare, ognun che giunge,
si fornisce in questo vaso
d'un malanno per zavorra.

Sai l' antica storia
di Promèteo e di Pandora?
Sù, sù, prendi: il vaso è qui.
Io Pandora son; vecchiaja
maledetta! vivo ancora,
e ridotta son così,
a far qui da portinaja.

Basta. Hai preso? Sbrigati!"¹⁴⁾

Gleichfalls ironische Distanz offenbart sich in dem Versdrama "Scamandro", das Pirandello 1908 veröffentlicht. Es wurde von Fernando Liuzzi auch in Musik gesetzt - wir haben also einen echten Vorläufer der "Favola del figlio cambiato" vor uns, im weiteren Sinne auch eine Vorstufe zu den "Miti", also zum Konzept des Mythenstürzens mit Hilfe des Mythos selbst. Diese ironische Distanz kommt gleich in der ersten Episode zum Ausdruck: Das Pathos von "Mal giocondo" ist verschwunden, Umo-rismo und Wortwitze beherrschen die Szene, wenn der alte Flußgott Scamandro sich mit einer Hamadryade unterhält:

"UN'AMADRIADE (*sporgendo il capo dal tronco di una quercia*).
- di Vulcano provasti, per vendetta
di Giuno... - O non ti secca, vecchio mio,

¹⁴⁾ - "L'ingresso", in "Fuori di chiave", SPSV, pp. 623/624.

ricantare codesta favoletta
in tutti i toni, eternamente?

SCARAMANDRO.

No.

Se una gocciola di acqua più non ho,
come vuoi che mi secchi?

AMADRIADE.

Ah, questo è vero!

Godo che serbi ancora un po' di brio.

SCAMANDRO.

Come tu l'asinaggine, Amadriade.

Leggiti prego, il re dei vati, Omero:

XXImo libro dell'Iliade." 15)

Die Handlung beruht nun auf dem mythischen Hochzeitsritus: Ehe die Braut ihrem Ehemann zugeführt wird, muß sie nackt in den Fluß steigen und die Worte sagen: "Scamandro, a te la mia verginità!" Ascanio, ein junger Mann aus besten Kreisen, soll aus Gründen gesellschaftlicher Konvenienz Calliroe heiraten. Er bekennt seinem Freund Eumene seinen Widerwillen: Das Heiraten sei so etwas wie der Tod, aber einmal müsse man sich eben dreinfügen. Eumene aber erkennt in dem Bild der ungeliebten Braut seines Freundes ein Mädchen, in das er sich in Athen verliebt und dessentwegen er die Reise an den Fluß Scamandro unternommen hat. Von allem Anfang an ist ihm klar, daß er diese Heirat verhindern muß. Also fleht er die Najaden um Hilfe an, die ihm auch gewährt wird. Während der alte Flußgott weiterschläft, wollen sie Eumene als Scamandro ausstaffieren, so daß er an Stelle des Alten die Jungfräulichkeit Calliroes genießen kann. Da bekennt sogar Agatone, der skeptische Diener Eumenes:

"AGATONE.

...Se debbo dire il vero, io mai non ho
a Ninfe, a Fauni, a Najadi creduto.

Ma ora opinione al tutto muto:

ci crederò." 16)

15)- "Scamandro", in "Poemetti", SPSV, p. 731.

16)- l.c., p. 758.

Die Najaden verteidigen die beiden Liebenden auch gegen die neugierigen Eltern und den Bräutigam Ascanio, die, durch das lange Ausbleiben Calliroes unruhig geworden, nachsehen wollen: sie bekommen einen Schwall Wasser ins Gesicht. Schließlich kehren die beiden zurück und gestehen alles. Nun dürfen sie einander heiraten; Ascanio, der sich ja zuvor selbst gegen die Hochzeit gesträubt hat, geht leer aus. Man wird in diesem Versdrama sicherlich in erster Linie eine Erzählung in der Tradition der bukolischen Dichtung sehen müssen, in der Liebende durch Klugheit und List den Widerstand der Eltern gegen eine Verbindung überwinden. Es ist aber unbestreitbar, daß zu gleicher Zeit ein mythischer Ritus durch seine allzu wörtliche Erfüllung gestürzt wird, wie das zuvor schon bei "Il piacere dell'onestà" und ähnlichen Beispielen der Fall war; und zudem geht dieses Mythenstürzen noch in Form einer mythischen Erzählung vor sich. In diesem Sinne ist "Scamandro" sicherlich ein wesentlicher Meilenstein auf dem Weg Pirandellos zur Ausdrucksform des "Mito".

Wir wollen aber jetzt jene Mythen untersuchen, die bei Pirandello lebendig geblieben sind, beginnend mit dem bereits mehrfach erwähnten der Terra Madre. Zu Beginn des zweiten Teiles dieser Untersuchung (unter 2.1.1.) habe ich bereits auf die teils in wirtschaftlich rückständigen Strukturen, teils in den klimatischen Gegebenheiten wurzelnde besondere Verbundenheit der Sizilianer mit der Erde als Lebens- und Nahrungsspende hingewiesen. Das Stück Land bedeutet dementsprechend in dieser bäuerlichen Gesellschaft höchstes Gut, ist Grundlage des Lebens. Zwei Novellen, in denen diese Einstellung besonders deutlich wird, sind "Il vitalizio" und "Il fumo". In der erstgenannten Novelle verläßt der etwa 75jährige Bauer Maràbito sein kleines Stück Land, daß er dem Kaufmann Scinë, genannt "Il Maltese", gegen eine Leibrente von zwei Lire am Tag überlassen hat, weil er sich zu alt und schwach fühlt, um es noch ordentlich bestellen zu können; im Grunde also aus Liebe zu "seiner Erde", nicht aus Eigennutz:

"Sappia che io lo faccio, non per me, ma per la mia terra che con me patirebbe, perché non sono più buono da lavorarla come il mio cuore vorrebbe e l'arte comanda."17)

Dabei fällt es ihm besonders schwer, sich von dem Podere loszureißen, mit dem er durch jahrelange Arbeit schier "eins" geworden ist; ja, es klingt in Pirandellos einfachen Worten fast so etwas wie eine mythische "Ehe" des Junggesellen Maràbito mit seiner "terra" an:

"Casa e stalla insieme, col pavimento fatto coi ciottoli del fiume (dove non mancavano), quella vecchia roba cretosa e annerita che gli faceva sentire, ancora per poco, il suo alito: quell'odor grasso e caldo del concio, quel tanfo secco e acre del fumo stagnato, ch'erano per lui l'odore stesso della sua vita. Contemplava intanto il suo podere, sbattendo continuamente gli occhietti vitrei infossati, che gli restavano duri e attoniti quasi a dispetto delle palpebre.

Sotto il cielo velato gli alberi stavano immobili, come se, sospesi nella pena con cui il vecchio padrone ora li guardava, così dovessero durare anche quand'egli non ci sarebbe stato più. (.....)

Era solo, perché non aveva mai voluto donne né amici; sentiva pena per quel suo podere, a lasciarlo dopo tanto tempo. Conosceva gli alberi uno per uno; li aveva allevati come sue creature: lui piantati, lui rimondati, lui innestati; e la vigna, tralcio per tralcio."18)

Maràbito verläßt also seine "Sposa", die Terra Madre, und zieht in ein Häuschen in der Stadt; das Gut übernimmt Scinès Verwalter Grigòli, der gleich ein paar Bäume (Maràbitos "creature") fällen läßt. Auch Maràbitos Tiere sterben bald, und der alte Bauer hält es vor Kummer kaum noch in seinem Stadthäuschen aus. Nach fünf Jahren wird er krank und ringt mit dem Tod, aber die Frauen der Nachbarschaft, die ihn liebgewonnen haben und dem "Malteser", der schon bei Abschluß des Leibrentenvertrages gemeint hatte, Maràbito werde ja bestenfalls noch fünf Jahre leben, die Enttäuschung gönnen, pflegen den Alten gesund; da sie meinen, die Krankheit sei auf den bösen Blick des "Maltesers" zu-

17) - "Il vitalizio", NA II, p. 212. - Zur Bezeichnung "Il Maltese": Die Malteser dürften in Sizilien eine ähnliche wirtschaftliche Stellung innegehabt haben wie in Mitteleuropa die Juden: Trödler, Pfandleiher, Wucherer.

18) - l.c., pp. 207 bzw. 208.

rückzuführen, bedienen sie sich hiefür einer alten Hexe, der "Malanotte", die Maràbito unter allerlei Beschwörungsformeln von diesem bösen Blick befreit. Kaum aber ist der alte Bauer gesund, erkrankt Scinè schwer - die "Malanotte" hat den bösen Blick einfach auf ihn "zurückgeworfen". Scinè stirbt, und der Notar Don Nocio Zàgora, von dem Maràbito bislang stets die Raten seiner Leibrente ausgezahlt bekommen hat, steigt in den Vertrag ein. Als nun das Stück Land mehr als ausbezahlt scheint, will Maràbito kein Geld mehr annehmen, aber Zàgora besteht darauf, weiter zu zahlen, ja, er veranstaltet zum hundertsten Geburtstag des Alten sogar ein großes Fest; bei dem Gelage trifft ihn allerdings der Schlag, und so kehrt Maràbito als Hundertjähriger auf sein Stück Land zurück. Grigòli, der ehemalige Verwalter, bearbeitet es weiter und heiratet Annicchia, ein armes Waisenmädchen, das Maràbito sozusagen "adoptiert" hatte. Und wie früher verbindet den nun Hundertfünfjährigen ein fast menschliches Verhältnis mit seiner "terra" und der Natur schlechthin: "Lascia piovere", sagt er zu Annicchias kleinem Sohn, "ché la terra ha sete, e questa è acqua buona."¹⁹⁾ Mit dem Bild der durstig trinkenden Erde, zu der Maràbito zurückgekehrt ist, schließt die Novelle.

Weit weniger idyllisch ist das Ende der Novelle "Il fumo". Auch hier ist es ein alter, einsamer Mann, Don Mattia Scala, der sein kleines Stück Land auf dem grünen Hügel über den Schwefelbrüchen über alles liebt. Er ist selbst früher Schwefelgrubenbesitzer gewesen, hat aber durch die Treulosigkeit seines Verwalters und Adoptivsohnes Dino Chiarenza sein gesamtes Vermögen verloren. Vereinsamt und verarmt, hat er sich nun auf das kleine Stück Land zurückgezogen, dem er all seine Zeit und Kraft widmet. Die Schwefelabbaugesellschaft vermutet unter dem grünen Hügel, auf dem neben Scalas Grundstück noch fünf weitere "Poderi" liegen, reiche Schwefellagerstätten und versucht, diese Ländereien zu erwerben; Scala aber hält vor den anderen

¹⁹⁾ - "Il vitalizio"(in "Il vecchio Dio"), l.c., p. 238.

Grundeigentümern Brandreden gegen den Schwefelabbau. Er will ein Stückchen Land zu dem seinigen dazukaufen, das Grundstück seines Nachbarn Filippo Lo Cícero, der seine Äcker ohnedies vernachlässigt. Zwar hat Don Mattia die vereinbarte Kaufsumme längst beisammen, aber Lo Cícero will noch zuwarten. Scala hat jedoch Mitleid mit der vernachlässigten Erde:

"Povera campagna, dico io! Voi non ci badate; io debbo guardarla da lontano, e intanto, pensate: non c'è piú vigna; gli alberi aspettano, da una diecina d'anni almeno, la rimonda; i frúfici crescono senza innesti, coi polloni sparpagliati, che si succhian la vita l'un l'altro e par che chiedano ajuto da tutte le parti; di molti olivi non resta che da far legna." ²⁰⁾

Schließlich kommen sie überein, daß Mattia das Land einstweilen bereits bearbeiten und die nötigen Ausgaben als Anzahlung auf den Kaufpreis werten soll. Unterdessen aber wird Don Filippino von seinem Hausgenossen, einem Affen, getötet, und Don Mattia schaut durch die Finger: Es existiert kein Kaufvertrag, und der Erbe, Filippinos Neffe Saro Trigona, ist bei dem Wucherer des Ortes, eben jenem betrügerischen Adoptivsohn Scalas, schwer verschuldet. Dieser will aufs Land ziehen und benützt gerne die gebotene Gelegenheit, auf das Grundstück als Befriedigungsobjekt für seine Forderungen zu greifen. Da wird aus der Erzählung eine Art Eifersuchtsdrama: Die Liebe Scalas wandelt sich zur Zerstörungswut - wenn er das Land nicht bekommen kann, dann soll auch Chiarenza nichts davon haben. Er verkauft sein Grundstück Ingenieur Scelzi, dem Vertreter der Schwefelabbaugesellschaft, allerdings nur unter der Bedingung, daß dann der ganze grüne Hügel der Zerstörung anheim fällt:

"- Tutto, tutto distrutto, è vero?...sarà tutto distrutto lassù?

Lo Scelzi lo guardò meravigliato: conosceva da un pezzo l'indole strana, impulsiva dello Scala; ma non ricordava di averlo mai veduto così.

- Ma i danni del fumo, - disse - saranno previsti nel contratto e compensati....

- Lo so! Non me n'importa! - soggiunse lo Scala. - Le campagne, dico, le campagne - tutte distrutte.... è vero?

- Eh... - fece lo Scelzi, stringendosi nelle spalle.

²⁰⁾ - "Il fumo"(in "Scialle nero"), NA I, p. 110.

- Questo, questo cerco! Questo voglio! - esclamò allora don Mattia, battendo un pugno sulla scrivania."²¹⁾

Als der Vertrag abgeschlossen ist, reitet Don Mattia auf den Hügel, um sein grünes Land ein letztes Mal zu sehen. Traurig und zornig zugleich, erscheint er als mythischer Gott der Rache und Zerstörung auf seinem weißen Schimmel:

"Ah, tutte quelle campagne sarebbero scomparse tra breve: neppure un filo d'erba sarebbe più cresciuto lassù; e lui, lui sarebbe stato il devastatore della verde collina! (....)

- Distruzione! distruzione! Nè io nè lui! Brúcinò!

E guardò attorno gli alberi, con la gola stretta d'angoscia: quegli olivi centenarii, dal grigio poderoso tronco stravolto, immobili, come assorti in un sogno misterioso nel chiarore lunare. Immaginò come tutte quelle foglie, ora vive, si sarebbero aggricciate ai primi fiati agri della zolfara, aperta lì come una bocca d'inferno; poi sarebbero cadute; poi gli alberi nudi si sarebbero anneriti, poi sarebbero morti, attossicati dal fumo dei forni. L'accetta lì, allora. Legna da ardere, tutti quegli alberi....

Una brezza si levò, salendo la luna. E allora le foglie di tutti quegli alberi, come se avessero sentito la loro condanna di morte, si scossero quasi in un brivido lungo, che si ripercosse su la schiena di don Mattia Scala, curvo su la giumenta bianca."²²⁾

Beinahe von einer "Religion der Erde" kann man schließlich in der Novelle "Alla zappa!" sprechen: Der alte Bauer Siròli hat unter großen Opfern einem seiner Söhne das Priesterstudium ermöglicht, um ihn "Gott zu eihen". Dieser Sohn hat sich an den Zöglingen eines Stiftsgymnasiums, die seiner Aufsicht unterstanden, sexuell vergangen. Nun ist man von kirchlicher Seite bemüht, den Vorfall zu vertuschen; der Bote des Bischofs meint, der Vater solle sich nicht so erregen, der Bischof werde die Angelegenheit schon in Ordnung bringen. Der alte Bauer aber ist unversöhnlich:

"Il campione scosse allegramente le spalle....

- Se Monsignore perdona....

- Monsignore; ma io no! - rispose pronto il vecchio, indignato, percotendosi il petto cavo con la mano deforme, spalmata. - Venite a vedere!"²³⁾

21) - Il fumo, l.c., p. 128.

22) - l.c., pp. 130/131.

23) - "Alla zappa!" (in "Il silenzio"), NA I, p. 1051.

Er reißt dem Sohn die Priesterkleider vom Leib und schickt ihn hinaus aufs Feld, damit er im Kontakt mit der Erde durch Arbeit seine Tat sühnt:

" - Giù! Aspetta. Lì c'è una zappa. E ti faccio grazia, perché neanche di questo saresti più degno. Zappano i tuoi fratelli e tu non puoi stare accanto a loro. Anche la tua fatica sarà maledetta da Dio!"²⁴⁾

Eng in Verbindung mit dem Mythenkreis der Terra Madre steht auch die Novelle bzw. das epische Gedicht "Padron Dio". Die Hauptfigur, ein alter Bettler namens Giudè, geht von Haus zu Haus als Steuereinnnehmer ("esattore") Gottes und erklärt diese Eigenschaft wie folgt:

"Tanto quei che vi parla,
quanto ognun che m'ascolta,
tutti siamo inquilini del Signore,
il quale è proprietario di due case.
L'una, noi la vediamo: eccola qui;
e sarebbe il Signor per tutti a un modo
buon padrone, se molta e molta gente,
avara o prepotente,
non se ne fosse fatta casa propria,
quand'essa
dovrebbe invece esser casa comune.
(....)
Quegli altri intanto debbono pensare
che è pur padrone Iddio
di un'altra casa: - la casa di là! -
della quale vuole che ciascuno paghi
anticipata la pigione qua.
I poveri, com'io,
la paghiamo puntuali, con le pene
nostre: il freddo, la fame, a tutte le ore;
ai ricchi invece, per pagarla, basta
che facciano ogni tanto un po' di bene.
Or non ne viene
ch'io son di padron Dio
dunque davvero pe' ricchi l'esattore? - "²⁵⁾

In diesem Spruch Giudè's ist eigentlich in nucleo schon der ganze Konflikt enthalten. Grob vereinfachend, könnte man von einer Art agrarischem Urkommunismus sprechen; Rauhut hat richti-

24) - "Alla zappa!", l.c., p. 1052.

25) - "Padron Dio", in "Zampogna", SPSV, pp. 587/588.

gerweise auch auf die Nähe zu Rousseau hingewiesen.²⁶⁾ Das böse, das Trennende ist jedenfalls das Privateigentum an der Allmutter Erde, die allen Menschen gleichermaßen gehören sollte - es ist bezeichnend für die sizilianischen Wirtschaftsverhältnisse und für Pirandellos Terra Madre-Affinität, daß nirgendwo in seinem Werk andere Produktionsmittel dafür in Betracht gezogen werden. Giudè, dem kein Stück dieser Erde gehört, lebt frei und ungebunden. Eines Tages aber beginnt er sich nach Seßhaftigkeit zu sehnen:

"Ora il vecchio Giudè pensava: "Ed io?
Iddio
ha voluto anche me. Padrone, Lui!
Non ho un palmo di terra intanto, in cui
possa stare, dicendo: questo è mio.
Son come queste erbacce che nessuno
nel proprio campo vuole."²⁷⁾

Er beginnt nun, neben der sonstigen "Steuer" auch Saatgut zu erbetteln für ein Stück Land, das nur von Unkraut bewachsen ist und vom Besitzer sichtlich aufgegeben wurde. Als die ersten Halme aus dem Boden sprießen, erfaßt ihn eine beinahe ekstatische Hingabe an die Terra Madre:

"Baciò la terra per riconoscenza,
la terra che gli dava il grano, il grano
ch'era suo! Si guardò d'attorno, come
se volesse difenderlo: era suo!"²⁸⁾

Schließlich erkrankt er schwer, wird ins Spital eingeliefert, und als er endlich, schon in der Erntezeit, geheilt entlassen wird, findet er "sein" Stück Land von einem Zaun umgeben und von einem Wächter mit Hund bewacht. Der ehemalige Besitzer hat es wieder für sich in Anspruch genommen.

Giudè, der besiegte sizilianische Mythos der Freiheit, setzt sich auf die Erde, stützt sich auf seinen Stock und

26) - RAUHUT, l.c., p. 372. - vgl. Rousseaus "Discours sur l'inégalité des Hommes", Vol.III der Pléiade-Ausgabe, wo dieselben Argumente auftauchen.

27) - Padron Dio", l.c., p. 590.

28) - l.c., p. 592.

und sieht den Ähren zu, die ihm freundlich zuzunicken scheinen. Rauhut kennzeichnet den mythischen Charakter dieser Dichtung wie folgt:

"Die ergreifende Dichtung läßt uns die Urfragen des Lebens erleben: Fruchtbarkeit der Erde als Werk Gottes; die Erde bringt ihre Pflanzen und Früchte für sich hervor, nicht für Menschen und Tiere; Wachsen der Pflanzen durch das Wasser des Regens; der Mensch nimmt von der Erde und ihrer Fruchtbarkeit Besitz durch Bearbeitung des Bodens; Gott ist der "Herr" (*padrone*) alles dessen, was er geschaffen hat; wie die anderen Menschen, so will auch der arme Giudè etwas von Gottes Schöpfung für sich haben."²⁹⁾

Mircea Eliade, der dem hier besprochenen Mythos der Terra Madre ein ganzes Kapitel in seinem Buch "Mythen, Träume und Mysterien" gewidmet hat³⁰⁾, schenkt besonderes Augenmerk dem weiblichen Charakter der Erde, die seinen Angaben zufolge in der Navaho-Sprache "Liegende Frau" genannt wird, wobei er diesen Charakter an der in zahlreichen Riten zum Ausdruck kommenden Verbindung Ackerscholle - Frau, Feldarbeit - Geschlechtsakt (etwa dem Geschlechtsakt eines jungen Paares in einer Ackerfurche, um das Feld fruchtbar zu machen) illustriert. Eine solche Verbindung findet sich gewiß auch in der Geschichte des alten Maràbito, der "non aveva mai voluto saper di gonnelle, nemmeno da giovine"³¹⁾, und ebenso bei der des Don Mattia Sciala, der sich, verwitwet und vereinsamt, aufs Land zurückzieht: Beide konzentrieren all ihre Kräfte auf die Bearbeitung der Erde, beide haben förmlich ein "Liebesverhältnis zu ihrem persönlichen Stück Land, das im zweiten Fall sogar zu einem "Eifersuchtsmord" führt.

Ein weiteres Charakteristikum des Terra Madre-Mythos ist für Eliade der Mythos der kosmischen Hierogamie, d.h. der Hochzeit zwischen Himmel und Erde. Gerade diesen Mythos finden wir

29) - RAUHUT, l.c., pp. 372/373.

30) - ELIADE, Mythen, Träume und Mysterien, l.c.: Kap.8. Die Mutter Erde und die kosmische Hierogamie, pp. 220-265.

31) - "Il vitalizio", l.c., p. 220.

in Pirandellos Lyrik besonders häufig; ich will in der Folge nur einige Beispiele auswählen:

Der Schluß von "La pioggia benefica" (in "Mal giocondo") schildert den Eindruck des Dichters, der auf die vom nächtlichen Regen aufgeweichte Erde blickt, auf die die ersten Sonnenstrahlen fallen, wobei er sich eine kosmische Hochzeit der (im Italienischen männlichen) Sonne mit der "Mutter Erde" vorstellt:

".... Oh come tutta
molle di pioggia e stanca si riposa
sotto i miei non gravati occhi dal sonno
la Terra madre! Apro le imposte, e voi,
fresche di primavera aure soavi,
in fronte mi bacciate. E puro, è sacro
quest'odore che emanano le nere
zolle bagnate: Il tuo respiro, o Madre,
egli è, se pur di grazie un rendimento
muto e solenne al cielo or non intendi,
grata, innalzar con esso. Or sú, ti desta,
ti desta, o Madre, ed al tuo eterno amante,
al Sol ti volgi, e fervido ei ti baci,
dopo questa d'amor notte feconda,
luccicante di stille il verde manto."³²⁾

Diese mythische Konfiguration der Hochzeit Sonne-Erde findet sich in "Mal giocondo" noch zweimal variiert: In den Momentanee II wird, wie in unserem Zitat, ein Morgen als Kuß geschildert, in V ein Abend als schmollender Abschied:

"Sì come donna, cui non piú desio
punga di novi affetti e di gagliardi
amplessi, e dica ai dolci inganni addio;
volge la Terra, o sol che immoto guardi,
a te le spalle, austeramente muta,
quasi che solo di dormir le tardi,
e nè pur, vecchio amante, ti saluta."³³⁾

Auch in "Pasqua di Gea" finden wir ein ähnliches Bild der Verbindung Sonne (Himmel) - Erde, in Gedicht VII:

"O gloriosa pace
de la terra, nel sole;
pace di primavera,
(....)

³²⁾ - "Mal giocondo", Intermezzo lieto, VI, SPSV, p. 480.

³³⁾ - l.c., Momentanee, V, SPSV, pp. 485/486.

non sei tu forse arcana
de la terra preghiera?
non son forse parole
gl'inesplicati odori
dei felici tuoi fiori?
Raggiante in bel sereno,
il cielo ampio l'accoglie:
certo la terra adora;
sente la terra amore;
il palpito immortale
io sento del suo cuore."³⁴⁾

In der gleichen Sammlung verschiebt sich diese mythische Konfiguration einmal - in XXI ist die Mutter nicht mehr die Erde, sondern die Nacht, in deren Armen ihre Tochter, die "Terra nostra", schläft.³⁵⁾ Und das ist keineswegs ein Zufall: Zwar handelt es sich hier um die einzige Stelle, an der die Nacht explizit als Muttermythos personifiziert wird; aber in zahlreichen Novellen wie "Ciàula scopre la luna", "Notte", etc. wirkt die Nacht oder wenigstens die Dämmerung als "Mutter-schoß" für die Geburt von Epiphanien, als auslösendes Moment, als notwendige Atmosphäre für diese Augenblicke wesentlichen Bewußtseins, sodaß man durchaus auch von einem "Mythos der Nacht" bzw. "der Dämmerung" bei Pirandello sprechen kann.

In den "Elegie Renane" schließlich ist nicht Sonne oder Himmel Partner der Terra Madre, sondern der Winter:

"solo una notte in braccio l'inverno la terra ha tenuto,
l'ha vecchia in breve l'amor suo fosco resa."³⁶⁾

In der Sammlung "Fuori di chiave" schließlich spricht Pirandello (in dem Gedicht "Credo") in viel christlicher anmutenden mythologischen Formeln von einer "madre Natura", die er als "sposa di Dio" bezeichnet.³⁷⁾

In seinen privaten Aufzeichnungen findet sich bereits sehr früh die Bezeichnung der Mutter Erde als "Große Mutter",

34) - "Pasqua di Gea", VII, SPSV, p. 513.

35) - l.c., XXI, SPSV, pp. 530-532.

36) - "Elegie Renane", XII, SPSV, p. 569.

37) - "Credo", in "Fuori di chiave", SPSV, p. 635.

und zwar in der bekannten Episode "Gita a Kessenich" des "Taccuino di Bonn", wo Pirandello berichtet, wie er aus dem Kontakt mit ihr neue Kraft schöpft:

"Dispero le notti, ma ogni mattina mi rifaccio l'inganno, che queste lunghe passeggiate, che mi riaccostano alla Grande Madre, mi ridiano forse la salute."³⁸⁾

Eliade spricht in seinem oben zitierten Werk weiters vom Symbolwert der Bergwerksstollen, die mit der Vagina der Großen Mutter verglichen würden (was unter anderem darin zum Ausdruck kommt, daß im Alt-Ägyptischen ein und dasselbe Wort, "bî", Vagina und Stollen bezeichnet). Roberto Alonge hat, dadurch angeregt, die Novelle *Ciâula scopre la Luna* als Geburtsvorgang interpretiert ("La miniera non è altro che l'utero della Terra Madre")³⁹⁾ Der halbdebile Grubenarbeiter Ciâula, der den ganzen Tag in der Dunkelheit des Stollens zubringt, das Dunkel der Nacht aber fürchtet, muß eine zusätzliche Nachtschicht einlegen, in der er auf seinem Rücken den Schwefel aus den Tiefen des Bergwerks bis zum Stolleneingang, an die Erdoberfläche, transportiert. Auch hier wirkt also die Nacht als "Geburthelferin" der Epiphanie. Mit zitternden Knien schleppt er seine Last immer höher, aus dem "ventre della montagna" heraus, einem ungewissen Schimmer entgegen. Als er schließlich aus dem Berg steigt, Alonge zufolge "geboren wird", entdeckt Ciâula, der sonst von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang zu schlafen pflegt, zum ersten Mal den Mond:

"Ora, ora soltanto, così sbucato, di notte, dal ventre della terra, egli la scopriva.

Estatico, cadde a sedere sul suo carico, davanti alla buca. Eccola là, eccola là, la Luna....C'era la Luna! la Luna!

E Ciâula si mise a piangere, senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva, nell'averla scoperta, là, mentre ella saliva pel cielo, la Luna, col suo ampio velo di luce, ignara dei monti, dei piani, delle valli che rischiarava, ignara di lui, che pure per lei non aveva più

38) - "Gita a Kessenich", in "Taccuino di Bonn", SPSV, p. 1231.

39) - ALONGE, l.c., p. 21.

paura, nè si sentiva piú stanco, nella notte ora piena di stupore."⁴⁰⁾

Und damit sind wir bei dem in Pirandellos Werk ebenfalls sehr verbreiteten Mondmythos angelangt. Schon bei der Besprechung der Novelle "Scialle nero", wo am Ende der Mond anklagend am Himmel erscheint, ist uns die Großschreibung von "Luna" aufgefallen (siehe Teil 2.1.1., Anm. 62/S.81). In dem Gedicht "Le nubi e la Luna" (in "Zampogna") personifiziert Pirandello den Mond als Wächter der Wolken; in dem in der gleichen Sammlung enthaltenen "Luna sul borgo" bedauert er, viel realistischer, daß der Mond neben den Laternen als Straßenbeleuchtung so unnütz geworden sei; aber auch hier weisen die Majuskel in "Luna" und die persönliche Anrede noch auf eine mythische Personifizierung hin.

In der Novelle "Un cavallo nella luna" erweist sich der Mond sogar als Todesbringer: Ein recht materialistisch denkender Sizilianer hat ein kindlich-naturverbundenes, idealistisches Mädchen geheiratet. An ihrem Hochzeitstag zerrt sie ihn hinter sich her, in wildem Lauf auf das Feld hinaus, wo sie ein sterbendes Pferd finden. In der Dämmerung läßt sie ihn dort zurück und eilt in ein nahegelegenes Bauernhaus, um Hilfe für das Pferd zu holen. Als sie zurückkehrt, ist eine riesige Mondscheibe am Horizont erschienen, und ihr Mann liegt, verkrampft und röchelnd, anscheinend gleichfalls im Sterben, neben dem Pferd:

"Corse a lui. Lo trovò che rantolava, con la faccia anche lui a terra, quasi nera, gli occhi gonfii, serrati, congestionato.

- Oh Dio!

E si guardò attorno, quasi svanita; aprì le mani, ove teneva alcune fave secche portate da quel casale per darle a mangiare al cavallo; guardò la luna, poi il cavallo, poi qua per terra quest'uomo come morto anche lui; si sentì mancare, assalita improvvisamente dal dubbio che tutto quello che vedeva non fosse vero; e fuggì atterrita verso la villa, chiamando a gran voce il padre, il padre che se la portasse, via, oh Dio! via da quell'uomo che rantolava... chi sa perché! via da quel cavallo, via da sotto

⁴⁰⁾ - "Ciàula scopre la Luna" (in "Dal naso al cielo"), NA I, p. 1278.

quella luna pazza, via da sotto quei corvi che gracchiavano nel cielo.... via, via, via...." 41)

Eine andere von diesem (Voll-)Mondmythos beherrschte Erzählung finden wir in der Novelle "Male di luna" (in "Dal naso al cielo"): Batà, der in einer einsamen Hütte mit seiner jungen Frau Sidora wohnt, bekommt in jeder Vollmondnacht schreckliche Anfälle einer "Male di luna" genannten Epilepsie. Beim ersten Mal erschrickt seine junge Frau zu Tode:

"Asserragliata dentro, tenendosi stretta come a impedire che le membra le si staccassero dal tremore continuo, crescente, invincibile, mugolando anche lei, forsennata dal terrore, udì poco dopo gli ululi lunghi, ferini, del marito che si scontrava fuori, là davanti la porta, in preda al male orrendo che gli veniva dalla luna, e contro la porta batteva il capo, i piedi, i ginocchi, le mani, e le graffiava, come se le unghie gli fossero diventate artigli, e sbuffava, quasi nell'esasperazione d'una bestiale fatica rabbiosa, quasi volesse sconfiggerla, schiantarla, quella porta, e ora latrava, latrava, come se avesse un cane in corpo, e daccapo tornava a graffiare, 42) sbruffando, ululando, e a battervi il capo, i ginocchi."

Sie reißt aus und will nicht mehr zu ihm zurückkommen. Um sie dennoch zurückzugewinnen, erlaubt er ihr, in den Vollmondnächten ihre Mutter und ihren Cousin Saro, in den sie verliebt war und es wohl auch noch ist (sie hat wie die meisten Sizilianerinnen nur des "stato" wegen geheiratet), in die einsame Hütte mitzubringen. Sidora ist hochofren, sich durch einen Seitensprung mit dem hübschen Cousin an dem unheimlichen Ehemann rächen zu können. Als Saro jedoch den Anfall miterlebt, bekommt er es selbst mit der Angst zu tun, und aus der Rache der Frau wird nichts. Alonge will diesen mit den Mondphasen zusammenfallenden periodischen Rhythmus der Epilepsie als Symbol der ewigen Wiederkehr verstehen.

Tatsächlich gelten ja die Mondphasen archetypisch als Symbol ständigen Untergangs und ständiger Erneuerung; darauf beruhen auch zahlreiche Weltalterslehren, in denen - sei es in

41) - "Un cavallo nella luna" (in "Donna Mimma"), NA II, p. 84.

42) - "Male di luna" (in "Dal naso al cielo"), NA I, p. 1289.

einer Spirale wie in der indischen Lehre, sei es in stetem Verfall wie in der Lehre des Hesiod, stets ein Geborenwerden, Leben und Sterben der Kulturen sich spiegelt, bisweilen sogar in ewiger Wiederkehr des Gleichen. Darauf beruht auch der Glaube an ein Grande Anno, d. h. einen ewig wiederkehrenden Zyklus von dreißigtausend Jahren, den der Schreiber der in der Novelle "Notizie del mondo" zusammengefaßten Briefe an den toten Freund Momino erwähnt:

"Non rammento più dov'abbia letto d'una antica credenza detta del *Grande Anno*, che la vita cioè debba riprodursi identica fin nei menomeni particolari, dopo trenta mil'anni, con gli stessi uomini, nelle medesime condizioni d'esistenza, soggetti alla stessa sorte di prima, e non solo dotati dei sentimenti d'una volta, ma anche vestiti degli stessi panni: riproduzione, insomma, perfetta."

Er bekennt sich auch zur Seelenwanderung:

"Perché sono nell'idea che c'è chi muore maturo per un'altra vita e chi no, e che quelli che non han saputo maturarsi sulla terra siano condannati a tornarci, finché non avranno trovato la via d'uscita."⁴³⁾

Von ähnlichen "credenze", die mit dem Mythos verbunden sind, berichtet Mircea Eliade in seinem Buch "Der Mythos der ewigen Wiederkehr";⁴⁴⁾ sie sind vor allem im indischen Bereich anzutreffen. Alonge gelangt, von diesem Mythos ausgehend, zu einer Vorstellung des "cosmo chiuso" in einem Teil von Pirandello's Werk und führt als Beispiel die beiden sizilianischen Novellen "I due compari" und "La mosca" an.

In der erstgenannten leben die beiden "compari", Giglione und Buttice, äußerlich und auch in ihrem Wesen recht verschieden, in seltener Eintracht als gemeinschaftliche Pächter auf einem Bauerngut. Beide sind verheiratet, beide haben fünf Söhne, stets bleibt die Symmetrie und die Gleichbehandlung gewahrt. Schließlich bekommt Gigliones Frau eine Tochter, Buttices Gattin jedoch einen Sohn, bei dessen Geburt sie stirbt.

⁴³⁾ - beide Zitate aus "Notizie del mondo" (in "L'uomo solo"), NA I, p.706. Bezüglich der Wiedergeburt siehe auch "Chi fu?", vgl. Teil II, Anm. 25/S. 65.

⁴⁴⁾ - ELIADE, Der Mythos der ewigen Wiederkehr, übs. G. Spaltmann, Düsseldorf 1953, siehe besonders Kapitel 3: "Unglück und Geschichte".

Von nun an ist die mythische Symmetrie durchbrochen, Butticiè fühlt instinktiv, daß er den Kreis verlassen muß, obwohl Giglione ihm anbietet, seine Frau würde nun eben für beider Kinder gleichermaßen sorgen, sie säuge ja bereits seinen neugeborenen Sohn. Butticiè jedoch ist keinen Argumenten zugänglich, er reißt der Frau seines ehemaligen Partners den Säugling von der Brust und geht mit seinen Kindern und seiner Habe fort. Hier wird also die mythische Grundlage besonders deutlich: Da der Ritus, die Symmetrie, nicht mehr funktioniert, muß jene Gemeinschaft, in der er gestört wurde, zerbrechen; die soziale Einigungsfunktion des Mythos kann nicht mehr erfüllt werden, das durch den Mythos aufrechterhaltene Gemeinwesen hört auf zu bestehen.

In "La mosca" ist es der Todesmythos, der im Mittelpunkt der Erzählung steht. Die beiden Cousins Giurlannu Zarù und Neli Tortorici, genannt Liolà, wollen zugleich heiraten; beim Barbier erhält Neli eines Tages die Nachricht, Giurlannu läge schwer krank in einem Stall. Mit seinem Bruder Saro macht er sich sofort auf, um Hilfe zu bringen. Im Stall aber befindet sich noch der Tod in Gestalt einer kleinen Fliege:

"Nessuno lo sapeva, e la morte intanto era lì, ancora; così piccola, che si sarebbe appena potuto scorgere, se qualcuno ci avesse fatto caso.

C'era una mosca, lì sul muro, che pareva immobile; ma, a guardarla bene, ora cacciava fuori la piccola proboscide e pompava, ora si nettava celermente le due esili zampine anteriori, stropicciandole fra loro, come soddisfatta."⁴⁵⁾

Diese Fliege sticht schließlich in Nelis frische, vom Rasiermesser des Barbiers stammende Schnittwunde, und so muß auch er sterben. Das Vorhaben der gemeinsamen Hochzeit wird also eingehalten; allerdings ist die Braut der (im Italienischen weibliche) Tod. Diese Verbindung Eros-Thanatos, die schon bei der Behandlung des Liebestod-Motivs (siehe 1.3.) angeklungen ist, hat aber vor allem für den späten Pirandello Bedeutung, sodaß wir sie im nächsten Abschnitt behandeln wollen.

45) - "La mosca", NA I, p. 729.

Für den Augenblick seien nur noch zwei Mythen festgehalten: der des Wassers und jener Mythos des naturbelassenen Sizilianers, der in Liolà seine höchste Ausformung findet und ein wenig im Mythos des "Bon Sauvage" wurzelt. Den ersteren hat ebenfalls Alonge festgehalten: Er meint, vor allem den pirandellianischen Frauengestalten brächte die Nähe des Wassers Linderung ihrer "pena della vita"; als Beispiel nennt er die Eleonora der Novelle "Scialle nero" die immer in der Nähe des Meeres Frieden findet. In der Novelle "Notte" gilt Ähnliches freilich für beide Gestalten, Mann wie Frau, die sich in ihrem jeweiligen kleinen Leben für sich wie Gefangene fühlen und, in einer Sternennacht nebeneinander auf einem kleinen Boot am Strand sitzend, Trost in der Weite von Nacht und Meer finden:

"Il mare, sterminato, non si vedeva, ma si sentiva vivo e palpitante nella nera, infinita, tranquilla voragine della notte. (....)

Nel più profondo recesso della loro anima il ricordo di quella notte s'era chiuso; forse, chi sa! per riaffacciarsi poi, qualche volta, nella lontana memoria, con tutto quel mare placido, nero, con tutte quelle stelle sfavillanti, come uno sprazzo d'arcana poesia e d'arcana amarezza."⁴⁶⁾

Gerade in dieser Novelle tritt aber auch deutlich der von uns zuvor bereits in den Gedichten festgestellte Mythos der Nacht auf: Freilich, wie das Wasser, ist die Nacht nur Atmosphäre, die das Aufkommen mythischen Bewußtseins, das Entstehen von Epiphanien begünstigt.

Das Meer tröstet auch Donna Adelaide in "I vecchi e i giovani"⁴⁷⁾; besondere Bedeutung aber gewinnt es in dem Stück "Trovarsi", wo Elj Nielsen die Frau als mythisches Geschöpf des Wassers und des Meeres hinstellt, die daher das ursprüngliche Recht hat, auf dieser "gocciola d'acqua", wie er die (bekanntlich zu mehr als zwei Dritteln von Wasser bedeckte) Erde nennt, zu wohnen:

⁴⁶⁾- "Notte", (in "La rallegrata"), NA I, p.525.

⁴⁷⁾- "I vecchi e i giovani", TR II, p. 434.

"ELJ.La donna è tutta dell'acqua. Tutto il suo corpo è un'onda. Tutte le sue curve e cavità sono marine. Una donna, come creatura più marina che terrestre, in questa gocciola d'acqua, non si dovrebbe mai perdere!" 48)

Den letztgenannten Mythos, der auf dem Archetypus des "Guten Wilden"⁴⁹⁾ beruht, finden wir bei Pirandello in zwei Spielarten. Die erste ist die politisch angehauchte und dadurch aktualisierte des alten, treuen, ehrlichen, rauhen und gutherzigen Garibaldiner-Veteranen, wie wir ihn bereits in Pier Gudrò und Mauro Mortara kennengelernt haben. Die zweite ist die des sizilianischen Nomaden und Sängers, verkörpert von dem Bettler Giudè auf der einen und dem Sänger Liolà auf der anderen Seite, wobei wir dazwischen ein ganzes Spektrum ähnlicher Figuren finden können. (Eine davon, Micuccio aus "Lumie di Sicilia", wurde bereits unter 2.1.1. behandelt.) Schon der zuvor besprochene Giudè verkörpert zunächst den Mythos des "Vogelfreien", obdach- und bindungslos durch die Welt ziehenden, vollständig in den Naturkreislauf eingebundenen Menschen:

"Così, per le campagne altrui, vivea
il Giudè, senza tetto. Entro un casale
diruto, abbandonato,
dormia la notte; all'alba si destava,
e, per la via più piana,
ad errar si metteva per quelle immense
solitudini, intense
pure di tanta vita, entro al silenzio
tutto di foglie palpitanti e d'ale
e ad ora ad or tentato
dal trillo d'un uccel che s'allontana."⁵⁰⁾

Die Kritik Pirandellos, das Bestreben Giudès laufen also gar nicht darauf hinaus, daß man nun auch dem Vagabunden sein abgegrenztes Stück Land zuweisen solle; vielmehr kann Giudè es nur nicht verstehen, warum er, der ja überall als Fruchtbarkeitsspender auftritt, hernach nicht die Früchte genießen kann, weil die Erde in kleine Parzellen aufgeteilt ist, an denen man erst ein verbrieftes Eigentumsrecht erwerben muß.

48) - "Trovarsi", MN II, p.937.- vgl. in diesem Zusammenhang Ibsens "Frau des Meeres", ein Stück, in dem Marta Abba brillierte.

49) - Auch diesen Mythos beschreibt ELIADE in Mythen, Träume und Mysterien, l.c., Kap. 2: Una isola muy hermosa, pp.40.- 64.

50) - "Padron Dio", l.c. p. 589.

Diese Rolle des Fruchtbarkeitsspenders (überall findet Giudè alte Bäume, die gewachsen sind, weil er "un di, passando/la terra con la mano/avea scavato e poi/buttato il seme"⁵¹⁾) führt uns hin zur höchsten Ausformung des sizilianischen Mythos: zu dem Sänger Liolà. Franca Angelini Frajese nennt ihn eine "mitica figura di fecondatore"⁵²⁾, Anne Paolucci eine "combination of Pan and Dionysus in a Christian setting"⁵³⁾, Lucio Lugnani "l'oggettivazione di un mito aureo"⁵⁴⁾ und Antonio Gramsci Pirandellos "capolavoro"⁵⁵⁾.

Die Geschichte, deren mythischer Charakter von der Kritik immer wieder festgestellt wurde, hat Pirandello zunächst in sizilianischem Dialekt dramatisiert und hernach selbst ins Italienische übersetzt; sie taucht jedoch bereits in einer Episode des Romans "Il fu Mattia Pascal" auf: Ein alter Mann bekommt von seiner jungen Frau kein Kind und will sie deshalb verstoßen und seine Nichte zu sich nehmen, deren Mutter behauptet, sie trüge von ihrem Onkel ein Kind im Leib, was dem Mannesstolz des Alten sehr schmeichelt. In Wahrheit hat sie aber ein junger Mann (hier Mattia Pascal, dort Liolà) geschwängert, und er tut nun gleiches mit der jungen Ehefrau des Alten. So kommt die Welt wieder in Ordnung, die Eheleute söhnen sich aus. Nur der Schluß ist verschieden; während Mattia Pascal die zuerst geschwängerte Nichte heiratet und sich so selbst die Hölle bereitet, erklärt sich Liolà, dessen Werbung

51) - Padron Dio, l.c., p. 588.

52) - Franca ANGELINI FRAJESE, Luigi Pirandello, in ed. NUSCETTA, l.c., p. 398.

53) - Anne PAOLUCCI, Pirandello's Theater. The Recovery of the Modern Stage for Dramatic Art. London/Amsterdam 1974, p. 27.

54) - Lucio LUGNANI, Pirandello. Letteratura e teatro, Firenze 1970, p. 102.

55) - Antonio GRAMSCI, Il teatro di Pirandello, in: Letteratura e vita nazionale, Bd. VI der Opere di A. Gramsci, Torino (Einaudi), 1950, p. 49.

zuvor, als man noch auf eine bessere Partie hoffte, abgewiesen worden war, nicht dazu bereit. Allenfalls will er das Kind zu seinen bisherigen drei unehelichen Söhnen nehmen, mit denen er in der Welt herumzieht und die er singen lehrt.

Pirandello selbst schrieb über das Stück an seinen kriegsgefangenen Sohn Stefano:

"L'ho scritta in quindici giorni....; ed è stata la mia villeggiatura. Di fatti si svolge in campagna. Mi pare d'averti già detto che il protagonista è un contadino-poeta, ebbro di sole. E così giocondo che non pare opera mia... questa è opera che vivrà a lungo."⁵⁶⁾

Auch der hier bereits mehrfach zitierte Eric Bentley spricht von einer "Ferien-Arbeit":

"Liola ist eine Ferienschöpfung Pirandellos, ein Schulschwänzen, eine Ausnahme von der Regel seiner Kunst. Liola ist vielleicht der einzige positive Charakter in Pirandellos Werk."⁵⁷⁾

Dennoch findet er in der Handlung des Stückes durchaus einen Anknüpfungspunkt an das übrige Werk des Autors:

"Das Stück handelt von Schein und Wirklichkeit und zeigt in einer Weise, die man immer wieder als verwickelten, typisch Pirandellianischen Kunstgriff bezeichnet hat, daß die Wirklichkeit nicht wirklicher ist als der Schein. Mehr noch, es gibt einen wirklichen Schein und einen nur scheinbaren Schein. Genau so wie der Schein wirklicher sein kann als die Wirklichkeit, so kann ein nur scheinbarer Schein wirklicher sein als der wirkliche Schein."⁵⁸⁾

In diesem Rahmen gilt unser Interesse aber weniger der Handlung und den mit ihr verknüpften Elementen des Mythenstürzens als vielmehr dem intakten Mythos Liola, dem völlig ungebundenen Dichter, Sänger und Erzeuger, der "die lächelnde Weisheit einer alten Kultur besitzt"⁵⁹⁾ und intuitiv den Sinn des Daseins erfaßt zu haben scheint, welcher da heißt: niemals in einer Form erstarren, sich selbst unaufhörlich neu schaffen,

⁵⁶⁾ - Brief aus 1916, in ALMANACCO LETTERARIO BOMPIANI, l.c.

⁵⁷⁾ - BENTLEY in ed. MENNEMEIER, l.c. , p. 107.

⁵⁸⁾ - l.c., p. 108.

⁵⁹⁾ - l.c., p. 110.

da es ja nur eine subjektive Wirklichkeit gibt und auch die sich unaufhörlich wandeln muß. In diesem Sinne ist wohl eines der ersten Lieder Liolàs zu verstehen:

"Ho per cervello
un mulinello:
il vento soffia e me lo fa girare.
Con me, gira il mondo, e pare
gira e pare
gira e pare
gira e pare un carosello.

Oggi per te mi struggo, m'arrovello,
sembro uscito di cervello;
ma tu domani, cara comare,
non m'aspettare,
non m'aspettare.
Ho per cervello un frullo, unmulinello,⁶⁰⁾
il vento soffia e me lo fa girare."

Wie Giudè hat er kein Haus, fühlt sich aber eins mit der Natur; wie er besitzt er kein abgegrenztes Stück Land, wohl aber die ganze Erde:

"Io, questa notte, ho dormito al sereno;
solo le stelle m'han fatto riparo:
il mio lentuccio, un palmo di terreno;
il mio guanciale, un cardoncello amaro.
Angustie, fame, sete, crepacuore?
Non m'importa di nulla: so cantare!
canto e di gioja mi s'allarga il cuore,
è mia tutta la terra e tutto il mare.
Voglio per tutti il sole e la salute;
voglio per me le ragazze leggiadre,
teste di bimbi bionde e ricciolute
e una vecchietta qua come mia madre."⁶¹⁾

Die Mutter ist also Liolàs einziger Kompromiß an die Seßhaftigkeit; ihr Mythos bleibt auch für den "Bruder des Windes", wie Liolà sich selbst nennt, intakt; sie muß seine unehelichen Kinder beaufsichtigen und ihm jenes Maß an Geborgenheit geben, ohne das der Mensch anscheinend nicht auskommen kann, nicht

60) - "Liolà", MN II, p. 665. - Der besseren Verständlichkeit wegen ist die italienische Version angegeben, der sizilianische Text stimmt bestenfalls sinngemäß damit überein.

61) - l.c., pp. 669 bzw. 671.

einmal ein "freier Vogel" wie Liolà:

"LIOLA.Non sono uccello di gabbia, zia Croce. Uccello di volo, sono. Oggi qua, domani là: al sole, all'acqua, al vento. Canto e m'ubriaco; e non so se m'ubriachi piú il canto o piú il sole."⁶²⁾

Wenn wir also den "Mythos" Liolà genauer betrachten, sehen wir neben dem Pan-Dionysos-Mischwesen der traditionellen Mythologie vor allen Dingen einen Menschen, der sich - wie Pirandello selbst und die meisten seiner Helden - von den bedingenden Zwangsmymen der Gesellschaft, ja sogar - wie Bentleys Feststellung zeigt - von dem Mythos der objektiven Wahrheit freigemacht hat, dennoch aber nicht in einen "Pessimismus des schwarzen Abgrundes" versinkt, sondern im Gegenteil recht glücklich und zufrieden erscheint. Und somit scheint es, als könne der Mythos bei Pirandello doch auch eine positive Rolle übernehmen.

⁶²⁾ - "Liolà", l.c., p. 679.

3.2. Mythen im späten Pirandello.

Roberto Alonge unterscheidet in seinem Buch mehrere Phasen im Kontakt Pirandellos mit dem Mythos. Auf die sizilianischen Novellen als erste Phase läßt er eine zweite der "novelle romane" folgen, für die gelten soll:

"La mitologia della Terra Madre perde fatalmente il proprio valore protettivo e consolatorio. Solo il mare sembra conservare la sua capacità di rigenerazione al di là di ogni scacco."⁶³⁾

Er führt das richtigerweise auf die Entwurzelung des Stadtbewohners zurück:

"Sradicato dallo spazio sacro della campagna, il personaggio pirandelliano è proiettato nello spazio profano della città, popolato di presenze nemiche."⁶⁴⁾

Was Alonge aber nicht erwähnt, ist, daß dieser Mythos der Natur, die die Qualen des entwurzelten, mit sich selbst zerfallenen Stadtbewohners zu heilen vermöchte, auch für diesen selbst erhalten bleibt, wenigstens als Traum einer Rückkehr zur heiteren Ruhe der Kindheit: Micuccio Bonavino, an dessen "Lumie di Sicilia" als Symbol der mythischen Erde der Insel die entwurzelte Zia Marta sich aufrichtet, ist ebenso ein Beispiel dafür wie der vom Unglück verfolgte Professor "Va bene" Corvara Amidei, der in einem öffentlichen Park einen Augenblick der inneren Ruhe findet. Vor allem aber muß wohl der kleine Garten Nonno Bauers erwähnt werden: In der Novelle "Il giardinetto lassù" ist es der größte Wunsch des alten Pensionisten Nonno Bauer, einen eigenen Garten zu besitzen. Um sich diesen Wunsch erfüllen zu können, kauft er sich schließlich gleich ein Grab am Friedhof und pflanzt darauf die schönsten Blumen, verbringt den Rest seines Lebens beinahe ausschließlich mit der Pflege dieses seines "Gartens". In diesem - ei-

63) - ALONGE, l.c., p. 79.

64) - l.c., p. 83.

gentlich dem Tod geweihten - abgegrenzten kleinen Fleckchen Erde hat sich Nonno Bauer also noch eine Verbindung zur Terra Madre bewahrt. Gleichfalls in der Natur gelingt es der durch den Erfolg und das städtische Leben entwurzelten Schriftstellerin Silvia Roncella, wieder zu sich zu finden: Bei einem Erholungsaufenthalt in Cargiore bei Turin in den Bergen, dem Heimatort ihres Mannes, wird sie nach und nach von einem seltsamen Gefühl der Einheit mit der Natur erfüllt, das dem mythischen Bewußtsein, das wir im vierten Teil dieser Untersuchung besprechen wollen, schon recht nahe kommt.

Wir sehen also, daß der Mythos der Terra Madre noch nicht erschöpft ist, im Gegenteil, er bleibt auch für den korrupten, entwurzelten Stadtbewohner ein Rettungsanker ursprünglicher Unschuld. Ein weiterer findet sich in dem aus dem Muttermythos entstandenen Mythos der "heilen Familie", der Geborgenheit, wie er etwa in der Novelle "Il lume dell'altra casa" auftritt:

Der völlig isoliert lebende Junggeselle Tullio Buti nimmt von dem Fenster seines Untermietzimmers aus an dem idyllischen Familienleben der Familie Masci teil, die sich im Haus gegenüber jeden Abend einträchtig zum Essen um den Tisch versammelt:

"Aspettò ogni sera che il bujo della sua cameretta s'inalbasse soavemente del lume dell'altra casa, e stette lì, dietro di vetri, come un mendico, ad assaporare con infinita angoscia quell'intimità dolce e cara, quel conforto familiare, di cui gli altri godevano, di cui anch'egli, bambino, in qualche rara sera di calma aveva goduto, quando la mamma...la mamma sua....come quella...."

E piangeva."⁶⁵⁾

Aber der Traum zerbricht, als die Mutter der Familie sich auch für ihn zu interessieren beginnt:

"Quel sogno di pace, d'amore, d'intimità dolce e cara, di cui aveva immaginato dovesse godere quella famigliuola; di cui per riflesso aveva goduto anche lui; crollava, se quella donna, di furto, al bujo, veniva alla finestra per un estraneo. Questo

⁶⁵⁾ - "Il lume dell'altra casa", (in "Il viaggio"), NA II, pp. 580/581.

estraneo, sì, era lui."⁶⁶⁾

Tullio beginnt tatsächlich mit ihr ein Liebesverhältnis, sie verläßt ihren Mann und ihre Kinder; am Ende aber finden sich beide - Tullio und die Frau - in dem alten Zimmer Butis am Fenster wieder, von wo aus sie - "wie Diebe" - an dem, wenn auch getrüben, Glück der Familie teilhaben.

Allerdings sollte man dieses Beispiel der Erhaltung des mythisch fundierten Rollenspiels in der "heilen Familie" nicht überschätzen. Buti ist nämlich in dieser Beziehung - wie Pirandello selbst - durch ein gestörtes Verhältnis zum Vater in der Kindheit geprägt:

"Non aveva avuto infanzia; non era stato giovine, mai. Le scene selvagge a cui aveva assistito nella casa paterna fin dai più gracili anni, per la brutalità e la tirannia feroce del padre, gli avevano bruciato nello spirito ogni germe di vita."⁶⁷⁾

Zudem sucht er in der Familie Masci, wie wir im ersten Zitat gesehen haben, nicht so sehr das funktionierende Rollenspiel in der Familie als vielmehr die Erinnerung an seine Mutter; der Muttermythos ist aber tatsächlich auch noch für den letzten Pirandello, für die "Miti", bestimmend. Als in unserer Novelle jedoch der Eros einbricht, die "Mutter" zur Frau wird, da stürzt auch das Idyll der Familie in sich zusammen.

Auf dem Eros beruht ein weiterer, negativer, wenngleich nicht ausschließlich pirandellianischer Mythos: der der "femme fatale", der schon in unserem Überblick über "Das moderne mythische Zeitalter" (1.3.) erwähnt wurde. Neben der dort erwähnten Nestoroff paßt das Prädikat "fatale" zur Silia aus dem "Giucoco delle parti" oder zur Satanina aus der Novelle "Va bene", von deren Titelhelden eben die Rede war: Der schwächliche, kränkelnde Lateinprofessor Cosmo Antonio Corvara Amidei, nach seinem Lieblingsausspruch "Va bene" genannt, stand bislang immer unter dem Schutz seines Kollegen Dolfo Dolfi, bei dem er auch wohnt. Als Dolfi stirbt, heiratet er -

⁶⁶⁾ - "Il lume dell'altra casa", l.c., NA II, p. 582.

⁶⁷⁾ - l.c., p. 578.

zunächst aus Gründen der gesellschaftlichen Konvenienz - dessen minderjährige Schwester Satanina, gerät aber dadurch in einen Liebesrausch, der ihm fast das Leben kostet:

"Quel che tanti anni di sofferenze non han potuto, può tutt'a un tratto la gioja. Cosmo Antonio Corvara Amidei dimentica la grammatica latina, dimentica tutto, diventa proprio inetto a ogni cosa. Non vede che Satanina; non pensa che a Satanina, non sogna che Satanina; non attenderebbe più neanche a cibarsi, se Satanina stessa non ve lo costringesse; tanto gli basta la gioja di vedersela davanti, ridente e vorace; le darebbe da mangiare anche le sue misere carni, se le stimasse degne dei dentini di lei."⁶⁸)

Als Satanina ihn dann nach dem ersten Kind wegen eines Liebhabers sitzen läßt, erkrankt er schwer. Einige Jahre später fährt er mit seinem ebenfalls kränklichen Sohn zur Kur ans Meer. Satanina taucht auf und möchte wieder in Gnaden aufgenommen werden. Gleich nach den feierlichsten Schwüren, sie werde von nun an nur für das Kind da sein, beginnt sie, vom Fenster aus mit einem auf der Straße vorübergehenden Offizier ein Stelldichein auszuhandeln. Da wirft Cosmo Antonio Corvara Amidei sie aus dem Fenster. Als man ihn dann in Handschellen abführt, zuckt er nur die Achseln und läßt sein gewohntes "E va bene" hören. Sein Leben und das des Kindes sind durch die Fascination der "femme fatale" Satanina zerstört worden.

Ähnliches vollbringt die bereits erwähnte Valeria Nestoroff in dem Roman "Quaderni di Serafino Gubbio operatore", deren Geschichte auch den Hintergrund des Bühnenstücks "Ciascuno a suo modo" bildet. Der Kameramann Serafino Gubbio, der sie im Studio sieht, beschreibt sie so:

"L'incasso dell'esile elegantissima persona, con un che di felino nella movsa dei fianchi; il capo alto, un po' inclinato da una parte, e quel sorriso dolcissimo su le labbra fresche come due foglie di rosa, appena qualcuno le rivolgeva la parola; quegli occhi stranamente aperti, glauchi, fissi e vani a un tempo, e freddi nell'ombra delle lunghissime ciglia..."

Er kennt sie von früher her, macht aber zunächst nur eine vage Andeutung bezüglich ihrer "femme fatale"-Qualitäten:

⁶⁸) - "Va bene" (in "Il silenzio"), NA I, p. 957.

"Mi balenarono in mente Capri, la Colonia russa, Napoli, tanti rumorosi convegni di giovani artisti, pittori, scultori, in strani ridotti eccentrici, pieni di sole e di colore, e una casa, una dolce casa di campagna, presso Sorrento, dove quella donna aveva portato lo scompiglio e la morte."⁶⁹⁾

Später erzählt er die Geschichte doch: Sein Freund, der Maler Giorgio Minelli hat in Capri Valeria Nestoroff gebeten, ihm Modell zu stehen. Sie ist gewohnt, bei Männern nur auf sexuelle Begierde zu treffen, und die rein ästhetische Begeisterung des jungen Malers für ihren Körper irritiert sie:

"Perché, se il non vedersi aiutata nelle smaniose incertezze dello spirito da quanti non vedevano e non volevano altro di lei che il corpo, per saziar su esso la fame brutta del senso, le faceva dispetto e nausea; il dispetto per uno, che voleva anch'esso il corpo e nient'altro; il corpo, ma solo per trarne una gioja ideale e assolutamente per sé, doveva esser tanto più forte, in quanto mancava appunto ogni motivo di nausea, e più difficile, anzi vana addirittura rendeva quella vendetta, ch'ella almeno soleva prendersi contro gli altri. Un'angelo per una donna è sempre più irritante d'una bestia."⁷⁰⁾

Dieselben Worte verwendet Pirandello auch in "Ciascuno a suo modo" zur Erklärung der Handlungen der Nestoroff, die dort freilich "Delia Morello" (als Rolle) bzw. "Amalia Moreno" (das im Publikum anwesende Originalbild dazu) heißt. Delia und Doro, ein junger Mann, der ihre Partei ergriffen hat, erklären dort schließlich auch, wieso sie den Maler zuletzt doch in sich verliebt gemacht hat:

"DELIA.Si, sì: è vero!: per potermi vendicare, io feci in modo che il mio corpo a mano a mano davanti a lui cominciasse a vivere, non più per la delizia degli occhi soltanto - DORO. E quando lo vedeste come tant'altri vinto e schiavo, per meglio assaporare la vendetta, gli vietaste che prendesse da esso altra gioja che non fosse quella di cui finora s'era contentato -

DELIA. Come unica ambita, perché unica degna di lui!"⁷¹⁾

Giorgio verlobt sich daraufhin mit ihr und will sie seinen Eltern vorstellen. Aber bei dieser Gelegenheit macht sie seiner

⁶⁹⁾ - beide Zitate: "Quaderni di Serafino Gubbio operatore", TR II, p. 539.

⁷⁰⁾ - l.c., pp. 561/562.

⁷¹⁾ - "Ciascuno a suo modo", MN I, pp. 148/149.

Schwester Ducella deren Bräutigam, den ernsten und sittenstrengen Baron Nuti, abspenstig. Als Giorgio die beiden in Neapel bei einem Stelldichein überrascht, begeht er Selbstmord. Während im Stück am Ende Nuti-Rocca und die Nestoroff-Moreno-Morello sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauer-raum gemeinsam fliehen, obwohl sie wissen, daß sie keine glückliche Zukunft vor sich haben, einfach getrieben von dem sie verbindenden "gemeinsamen Verbrechen", verläßt im Roman Nuti allein die Stadt, die Nestoroff wird Schauspielerin, bleibt aber ihrer "femme fatale"-Haltung treu:

"Nemici per lei diventano tutti gli uomini, a cui ella s'accosta, perchè l'ajutino ad arrestare ciò che di lei le sfugge: lei stessa, sì, ma quale vive e soffre, per così dire, *di là da se stessa*."

Ebbene, nessuno si è mai curato di questo, che a lei più di tutto preme; tutti, invece, rimangono abbagliati dal suo corpo elegantissimo, e non vogliono aver altro, né saper altro di lei. E allora ella li punisce con fredde rabbia, là dove s'appuntano le loro brame; ed esaspera prima queste brame con la più perfida arte, perchè più grande sia poi la sua vendetta. Si vendica, facendo getto, improvvisamente e freddamente, del suo corpo a chi meno essi si aspetterebbero: così, là, per mostrar loro in quanto dispregio tenga ciò che essi sopra tutto pregiano di lei."⁷²⁾

Tatsächlich bringt sie auch Nuti und sich selbst den Tod. Der Baron, der wahnsinnig vor Begierde nach ihr ist, spürt sie auf und tritt wie sie als Schauspieler in die Kosmograph-Filmgesellschaft ein, um ihr nahe sein zu können. Sie aber lebt mit Carlo Ferri zusammen, einem brutalen, eher primitiven Schauspielerkollegen, den sie nicht wirklich liebt, um sich so für die Anziehungskraft ihres Körpers zu bestrafen. Nuti übernimmt in einem Abenteuerfilm freiwillig die Rolle eines Jägers, der einen lebenden Tiger erschießen soll. Mit dem Tiger und der Kamera allein in einem als Dschungel getarnten Käfig, richtet er die Waffe aber nicht gegen das Raubtier, sondern gegen die als Zuschauerin am Gitter stehende Nestoroff,

⁷³⁾ - "Quaderni di Serafino Gubbio operatore", TR II, p. 558.

erschießt sie und wird selbst von dem Tiger zerfleischt, ehe dieser durch einen Pistolenschuß von außen unschädlich gemacht werden kann.

Das Eros-Thanatos-Motiv, das diesem Mythos zu Grunde liegt, findet sich bereits im frühen Pirandello, und zwar in dem 1890 in Bonn entstandenen Gedicht "La maschera", wo der Dichter amouröse Zwiesprache mit einem Totenschädel hält:

"Ho comprato una maschera di cera,
che un volto finge di donna gentil,
una parruca che par chioma vera.
e velo nero d'ordito sottil.

Vedrai bel gioco! Scambio de la Luna,
temo di te non m'abbia a innamorar....
Tu sembrerai un'andalusa bruna
a le carezze del raggio lunar.

E allora dal mio tavolin vicino
un bel canto d'amore io comporrò;
e quindi a te, facendo un grave inchino,
al lume de la Luna il leggerò.

Tu certamente non me 'l loderai,
e allora io ti dirò con molto ardor:
"Bella fanciulla, che lode non dà,
lodi io non voglio, ma voglio il tuo cor."

Nè sí, nè no. Ma in questo caso, è noto,
val sí il tacere; ed io cadrò al tuo piè,
e ti dirò.... Tu ridi, o teschio vuoto -
che sciocca vita! io rido al par di te."⁷³⁾

Noch ein weiterer großer Mythos des späten Pirandello gipfelt im Tod: der Mythos der Maschine, der zu Pirandellos Lebzeiten ein positives Klischee des Futurismus darstellte, für unseren Autor jedoch beinahe immer negative Züge trägt. Deutlich kann man das an der Gegenüberstellung von Aussagen über denselben Gegenstand, etwa das Flugzeug, sehen, das hier getrost als Sinnbild für Fortschritt und Maschine an sich gelten mag. So besingt der Futurist Ardengo Soffici begeistert diese Errungenschaft des Menschen:

⁷³⁾ - "La maschera", in "Poesie varie", SPSV, p. 778.

"AEROPLANO.

Mulinello di luce nella sterminata freschezza
zona elastica di morte
crivello d'oro girandola di vetri venti e colori
Si respira il peso grasso del sole
con l'ala aperta W Spezia 37 sulla libertà
La terra ah! case parole città
agricoltura e commercio amori lacrime suoni
fiori bevande di fuoco e zucchero
vita sparsa in un giro come un bucato
Non c'è più che una sfera di cristallo carica di
silenzio esplosivo enfin
oggi si vola!"⁷⁴⁾

Auf diesen hymnischen Schrei antwortet Pirandellos Tommasino Unzio aus der Novelle "Canta l'epistola" (oder auch Vitangelo Moscarda aus "Uno, nessuno e centomila"; die Stellen stimmen beinahe wörtlich überein):

"Uomo, - diceva Tommasino Unzio, li sdrajato sull'erba, - lascia di volare. Perché vuoi volare? E quando hai volato?"

Und er kritisiert im allgemeinen die "mechanisierenden" Ambitionen des Menschen:

"Oh ambizioni degli uomini! Che grida di vittoria, perché l'uomo s'è messo a volare come un uccellino! Ma ecco qua un uccellino come vola: è 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!"⁷⁵⁾

Diese Haltung kommt, nach kleineren Andeutungen hie und da in anderen Werken, besonders deutlich in den "Quaderni di Serafino Gubbio operatore" zum Ausdruck. Serafino Gubbio, der selbst die Tätigkeit einer Maschine verrichtet (er muß möglichst gleichmäßig, ungerührt und teilnahmslos die Kurbel seiner Filmkamera drehen und nennt sich selbst nur "una mano che gira la manovella"), stellt diese Maschine Filmkamera als Ungetüm hin, das die Seelen der Menschen verschlingt:

⁷⁴⁾ - aus: ed. Ruggero JACOBBI, Poesia futurista italiana, Parma 1968, p. 174.

⁷⁵⁾ - Beide Zitate: "Canta l'epistola" (in "La rallegrata"), NA I, p. 447.

"L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e diventato saggio e industrie, s'è messo a fabbricar di ferro, d'acciaio le sue nuove divinità ed è diventato servo e schiavo di esse.

Viva la Macchina che meccanizza la vita!

Vi resta ancora, o signori, un po' d'anima, un po' di cuore e di mente? Date, date qua alle macchine voraci, che aspettano! Vedrete e sentirete, che prodotto di deliziose stupidità ne sapranno cavare.

Per la loro fame, nella fretta incalzante di saziarle, che pasto potete estrarre da voi ogni giorno, ogni ora, ogni minuto?"⁷⁶⁾

Wenn diese Maschine die Seelen wieder ausspuckt, sind sie verpackt, geordnet, faßbar geworden; aber sie haben das Leben verloren, das in ihnen war. Die Anklage gegen die Maschine beschränkt sich selbstverständlich nicht nur auf die Kamera. Gubbio stellt zum Beispiel auch einen Vergleich zwischen der Fortbewegung in einer Pferdekutsche und in der Maschine Auto an, in der drei Schauspielerinnen lachend und winkend an seiner Kutsche vorüberlassen:

"M'han veduto scomparire in un attimo, dando indietro comicamente, in fondo al viale; hanno riso di me; a quest'ora sono già arrivate. Ma ecco che io rivengo avanti, care mie. Pian pianino, sì; ma che avete veduto voi? una carrozzella dare indietro, come tirata da un filo, e tutto il viale assaettarsi avanti in uno striscio lungo confuso violento vertiginoso. Io, invece, ecco qua, posso consolarmi della lentezza ammirando a uno a uno, riposatamente, questi grandi platani verdi del viale, non strappati dalla vostra furia, ma ben piantati qua, che volgono a un soffio d'aria nell'oro del sole tra i bigi rami un fresco d'ombra violacea: giganti della strada, in fila, tanti, aprono e reggono con poderose braccia le immense corone palpitanti al cielo."⁷⁷⁾

Roberto Tessari, der in seinem Buch "Il mito della macchina" ausführlich auf Pirandello eingeht, spricht im Zusammenhang mit unserem Zitat gar vom Sturz des (futuristischen) Maschinenmythos:

"Ancora una volta Serafino Gubbio opera questa demistificazione umoristica delle concezioni mitiche costruite intorno alla velocità e alla macchina."⁷⁸⁾

⁷⁶⁾ - "Quaderni di Serafino Gubbio operatore", TR II, p. 523.

⁷⁷⁾ - l.c., pp. 566/567.

⁷⁸⁾ - TESSARI, l.c., p. 325.

Pirandello setze dagegen das "passato idillico", symbolisiert durch die Kutsche. Man wird Tessari sicherlich dahingehend recht geben müssen, daß Pirandello bemüht ist, den Mythos der Kraft, des Fortschrittes durch die Maschine, wie ihn die Futuristen proklamiert haben, zu stürzen. Aber baut Pirandello nicht andererseits einen negativen Maschinenmythos auf, analog der Darstellung der Lokomotive als rauchendes Ungeheuer zu Beginn der industriellen Revolution? Giuseppe Giacalone will im "Serafino Gubbio" so etwas wie das Drama der "alienazione dell'uomo moderno, divorato, disumanizzato dalla macchina" sehen.⁷⁹⁾ Und Pirandellos Attacken gegen die "seelenverschlingende" Maschine Kamera deuten unzweifelhaft auf die Schaffung eines Negativmythos hin; zudem wird dem toten, die Seele verschlingenden Menschenfresser Maschine noch ein lebender, den Körper verschlingender Menschenfresser in Gestalt des Tigers gegenübergestellt, dessen Erschießung als dramatischer Höhepunkt des Abenteuerfilmes, der bei der "Kosmograph" gedreht wird, geplant ist. Wie schon zuvor ausgeführt, wird dabei der Baron Nuti von dem Raubtier zerrissen. Gubbio sieht nun in diesem Tod durchaus auch eine Art Kannibalismus der mythisierten Maschine Filmkamera, die das Leben eines Menschen verschlungen hat:

"Aveva in corpo la macchina la vita d'un uomo; gliel'avevo data da mangiare fino all'ultimo, fino al punto che quel braccio s'era proteso a uccidere la tigre."⁸⁰⁾

Und noch ein dritter todbringender Mythos tritt im späten Pirandello auf: Schon in Teil II dieser Untersuchung hat sich gezeigt, daß sich bei unserem Autor häufig eine Frontstellung Individuum - Masse ergibt. In manchen Werken nimmt die Darstellung der Masse geradezu dämonische Züge an, sodaß man durchaus von einem Negativmythos sprechen könnte. Von der bedrohlichen Masse in "Uno, nessuno e centomila", die Vitangelo

⁷⁹⁾ - GIACALONE, l.c., p. 189.

⁸⁰⁾ - "Quaderni di Serafino Gubbio operatore", l.c., TR II, p. 733.

Moscarda "pazzo" nennt, weil er versuchte, aus der ihm aufgezwungenen Identität auszubrechen, war bereits die Rede; eine weitere Schilderung eines blindwütigen Massenauflaufes findet sich in dem Roman "Suo marito", wo der Chefredakteur der Zeitschrift "Le donne" aus Versehen mitten in eine Demonstration gerät und mitgerissen wird, zuerst in dem Strom der Begeisterung, dann in dem der panischen Flucht vor der Polizei. Ähnliches geschieht dem sozialistischen Fasci-Führer Pigna in "I vecchi e i giovani", der von einer Freudentemonstration anlässlich des Sieges des konservativen Kandidaten Capolino bei den Parlamentswahlen einfach mitgezerrt und übel zugerichtet wird. Den Höhepunkt bildet aber wohl die Ermordung des Ingenieurs Costa und seiner Geliebten Nicoletta Capolino (der Frau des Abgeordneten, die ebenfalls deutliche "femme fatale"-Züge trägt) durch aufgebrachte Fasci-Anhänger:

"E l'orda dei selvaggi, rimasta dapprima come sbigottita dalla temerità superba di questa signora, aveva avuto un fremito. Forse Nicoletta Capolino sarebbe riuscita a dominarla, a farsi ascoltare, se inconsultamente a quel grido di morte, a quell'ingiuria volgare, Aurelio Costa non fosse balzato in difesa di lei, con l'arma in pugno. Allora la carrozza era stata assalita da ogni parte, e l'uno e l'altra, tempestati prima da coltellate, da martellate, erano stramazati, poi sbranati addirittura, come da una canea inferocita; anche la carrozza era stata sconquassata, ridotta in pezzi; e, quando su la catasta formata dai razzi delle ruote, dagli sportelli, dai sedili, erano stati gettati i miserandi resti irricognoscibili dei due corpi, s'era visto uno versare su di essi, da un grosso lume d'ottone a sfera, trafugato dalla vicina stazione ferroviaria, il petrolio, e tanti e tanti con cupida ansia affannosa appiccare il fuoco, come per toglier subito ai loro stessi occhi l'atroce vista di quello scempio."⁸¹⁾

Alle diese zuletzt besprochenen Mythen des späten Pirandello (femme fatale, Maschine, Masse) erweisen sich also als Todesbringer. Es ist daher beinahe selbstverständlich, daß wir auch Beispiele für das Fortbestehen des Todesmythos - den wir zuvor im frühen Pirandello konstatiert haben - in großer Zahl antreffen. Wir wollen hier zwei davon betrachten: "L'uomo dal

⁸¹⁾ - "I vecchi e i giovani", TR II, pp. 408/409.

fiore in bocca" und "Il soffio". Der Einakter "L'uomo dal fiore in bocca", dem die textlich völlig idente Novelle "La morte addosso" entspricht, spielt in einem nächtlichen Bahnhofscafé. Ein friedlicher Kleinbürger, bepackt mit Geschenken für seine Familie, hat den letzten Zug in seinen Heimatort versäumt und sitzt nun im Café, um den ersten Frühzug abzuwarten. Da spricht ihn ein anderer Gast an, beginnt zu erzählen, sich selbst zu erklären, das Gespräch wird zusehends zu einem Monolog. Er erzählt von seinem Leben, von seiner Manie der Beobachtung, seinem Drang, am Leben der anderen teilzuhaben, weil er selbst bereits außerhalb des Lebens steht: Der Tod - wie in "La morsa" mit einem Insekt verglichen - hat ihn bereits gezeichnet:

"L'UOMO DAL FIORE. Se la morte, signor mio, fosse come uno di quegli insetti strani, schifosi, che qualcuno inopinatamente ci scopre addosso.... Lei passa per via; un'altro passante, all'improvviso, lo ferma, e, cauto, con due dita protese le dice: - "Scusi, permette? lei, egregio signore, ci ha la morte addosso". E' con quelle due dita protese, la piglia e la butta via.... Sarebbe magnifica! Ma la morte non è come uno di questi insetti schifosi. Tanti che passeggiano disinvolti e alieni, forse ce l'hanno addosso; nessuno la vede; ed essi pensano quieti e tranquilli a ciò che faranno domani e doman l'altro. Ora io, (si alzerà) caro signore, ecco.... venga qua.... (lo farà alzare e lo condurrà sotto il lampione acceso) qua sotto questo lampione... venga.... le faccio vedere una cosa.... qua, sotto questo baffo... qua, vede che bel tubero violaceo? Sa come si chiama questo? Ah, un nome dolcissimo.... piú dolce d'una caramella: - *Epitelioma*, si chiama. Pronunzii, sentirà che dolcezza: *epitelioma*... la morte, capisce? è passata. M'ha ficcato questo fiore in bocca, e m'ha⁸²⁾ detto: - "Tientelo, caro: ripasserò fra otto o dieci mesi!".

Auch hier ist der Tod ein mythisches, beinahe personifiziertes Wesen, und auch hier spielt das Eros-Thanatos-Motiv eine Rolle: Die Ehefrau des unglücklichen Mannes will ihn pflegen und mit ihm sterben:

"Le grido: - Ah sí, vuoi che ti baci? - "Sì, baciami!" Ma sa che ha fatto? Con uno spillo, l'altra settimana, s'è fatto uno sgraffio qua, sul labbro, e poi m'ha preso la testa e mi voleva baciare... baciare in bocca.... Perché dice che vuol morire

⁸²⁾ - "L'uomo dal fiore in bocca", MN I, p. 510.

con me. (Pausa.) E pazza...."⁸³⁾

Er muß aber unaufhörlich unterwegs sein, von seiner inneren Unruhe getrieben, jeder Augenblick kann der letzte sein: und so sieht er die kleinen Dinge des Alltags ganz anders, erkennt ihre Bedeutung, gelangt zu einer Art wesentlichem Denken, höherem Bewußtsein. Aber das soll Gegenstand des vierten Teiles dieser Untersuchung werden, im Augenblick interessiert uns lediglich der mythische Charakter des Todesmotivs.

Noch weiter wird die mythische Personifizierung in der bereits erwähnten Novelle "Soffio" getrieben, wo der Erzähler, der mit einem Hauch seines Mundes Menschen töten kann, diese Personifizierung darstellt. Bei der Behandlung von Pirandellos Zerstörungswut, die dem Konflikt Individuum - Masse bzw. Gesellschaft entspringt, wurde die Handlung der Novelle bereits zum größten Teil referiert: Der Ich-Erzähler entdeckt durch Zufall seine Fähigkeit, durch ein Hauchen über einander berührende Daumen und Zeigefinger hinweg anderen Menschen den Tod zu bringen. Nach anfänglicher Zurückhaltung löst die Ungläubigkeit seiner Umwelt eine wahre apokalyptische Orgie der Vernichtung aus, wobei er selbst sich endgültig mit dem Tod identifiziert:

"Ero io, ero io; la morte ero io; la avevo lì, nelle due dita e nel fiato; potevo far morire tutti. Per esser giusto verso quelli che avevo fatto morire prima, non dovevo ora far morire tutti? Non ci voleva nulla, purché mi fosse bastato il fiato. Non l'avrei fatto per odio di nessuno; non conoscevo nessuno. Come la morte. Un soffio, e via."⁸⁴⁾

Diese Vernichtung ist für den Todesbringer ein ganz unschuldiger, natürlicher Akt, er ist wie in einem Rausch, während die Menschen schreiend vor ihm fliehen. Da sieht er plötzlich einen Spiegel vor sich und bläst, wie er meint, um die Unschuld seines Handelns zu beweisen, auch auf sein eigenes Bild in dem Spiegelglas:

⁸³⁾ - "L'uomo dal fiore in bocca", l.c., MN I, pp. 510/511.

⁸⁴⁾ - "Soffio" (in "Berecche e la guerra"), NA II, pp. 786/787.

"Mi trovai, non so come, innanzi a uno specchio di bottega, sempre con quelle due dita davanti alla bocca e nell'atto di soffiare "...così... così... ", forse per dare una prova dell'innocenza di quell'atto, mostrando che, ecco, lo facevo anche su di me, nel solo modo che mi fosse possibile. M'intravidi per un attimo appena in quello specchio, con occhi che io stesso non sapevo più come guardarmeli, così cavati dentro com'erano nella faccia da morto; poi, come se il vuoto m'avesse inghiottito, o colto da una vertigine, non mi vidi più; toccai⁸⁵⁾ lo specchio, era lì, davanti a me, lo vedevo e io non c'ero;"

Tatsächlich ist er unsichtbar geworden - auch andere Leute stoßen mit ihm zusammen, ohne ihn zu sehen. Mit dem Körper hat er aber nun endgültig alles Irdisch-Menschliche verloren und ist nur noch die Personifizierung der Epidemie, des Todes, die die Menschenmassen, die sie beengen, mit einem Hauch beiseite räumt:

"Intanto la via, messa in subbuglio da coloro che prima erano fuggiti e che ora, con visi da spiritati, tornavano indietro, certo concitando tutti in cerca di me, s'empiva di gente che da ogni parte rampollava, strabocchevole, come un fumo denso di facce cangianti che mi soffocava, vaporandosi quasi nel delirio di un sogno spaventoso; ma pur pigiato tra quella calca, potevo andare, aprirmi un solco col soffio sulle mie dita invisibili. "L'epidemia! L'epidemia!" Non ero più io; ora finalmente lo capivo; ero l'epidemia, e tutte larve, ecco, tutte larve le vite umane che un soffio portava via." 86)

Erst als er aus der Stadt in die Natur gelangt, wird der Vernichtungsrausch aufgehalten, und er findet Frieden in einer Art mythischem Bewußtsein der Einheit mit dieser Natur, wie es der vierte Teil dieser Untersuchung näher erörtern wird.

Aus all diesen Beispielen ergibt sich klar, daß der Mythos des Todes, vor allem des körperlichen Todes, für Pirandello gerade in der Spätzeit noch immer von Bedeutung ist. Es zeigt sich andererseits, daß das Heilmittel für die existentielle Angst noch immer Mutter oder Natur heißt - die beiden Elemente des Mythos der Terra Madre. Und damit wird zugleich klar, daß bei allem Mythenstürzen der Mythos selbst Pirandello vertraut bleibt. So mag es nicht wunder nehmen, daß er schließlich ge-

85) - "Soffio", l.c., NA II, p. 789.

86) - l.c., p. 790.

rade die Form des Mythos wählt, um gegen Ende seines Lebens einige Mythen zu stürzen, die ihm beziehungsweise seiner Zeit besonders teuer waren.

3.3. Der mythenstürzerische Mythos (die Miti Pirandellos als mythische Erzählungen und ihr Bestand an mythischen Traditionen).

Pirandello hat drei seiner letzten Dramen mit dem Untertitel "Mito" versehen: "La nuova colonia" (Uraufführung 1928), "Lazzaro" (1929) und "I giganti della montagna" (unvollendet, 1937 posthum uraufgeführt). Trotz des geringen Anklanges, den diese Werke bei Publikum und Kritik fanden, wurden sie - auch von Gegnern - stets als kennzeichnend für Pirandellos letzte Schaffensperiode gewertet. Daher ihre Bedeutung, die für uns noch dadurch verstärkt wird, daß Pirandello seine vielfältige Beziehung zum Mythos, deren Darstellung auf den vorhergehenden Seiten versucht wurde, zum ersten Male durch die Verwendung des Begriffes "Mythos" selbst explizit werden läßt. Freilich muß hier zunächst die Frage beantwortet werden, was die Bezeichnung eines Werkes als Mythos, die Verwendung des Begriffes als literarische Gattungsbezeichnung zu bedeuten hat. Und weiter: Welcher spezifische Mythosbegriff liegt den pirandellianischen "Miti" zu Grunde?

Die Bezeichnung eines Werkes als Mythos muß wohl in der platonischen Tradition der mythischen Lehrdichtung gesehen werden. Daß Pirandello sich des kollektiven Charakters der ursprünglichen mythologischen Erzählung bewußt war, beweist die folgende Aufstellung, die vom Mythos zur Dichtung überleitet und den "Foglietti" entstammt:

- 1^o periodo. Le tradizioni leggendarie del popolo - poesia ingenua - di tutti e di nessuno - sviluppi naturali.
- 2^o periodo. Sorge il poeta raccoglitore e ordinatore: la natura si fissa letterariamente: sviluppo storico.
- 3^o periodo. Sorge il poeta e non tien più conto della creazione collettiva e vi sostituisce l'individuale: sviluppo arbitrario o fantastico."⁸⁷⁾

⁸⁷⁾ - aus "Foglietti" editi da Corrado Alvaro, l.c., SPSV, p. 1265.

Er steht der mythologischen Erzählung durchaus nicht feindlich gegenüber; zwar enthält der "Umoreismo" noch eine eher ablehnende Stellungnahme, wenn er aus überlegen-aufklärerischer Position über den mythischen Aberglauben des Volkes spricht:

"Il popolo crede; in ispecie il popolo meridionale, incolto, appassionato e ancor quasi primitivo, serba anche oggidi tutti questi elementi d'ingenua meraviglia e di credulità superstiziosa e fanatica, che rendono possibili la nascita e lo sviluppo della leggenda."⁸⁸⁾

In den "Appunti" finden wir jedoch, bezogen auf die mythischen Überlieferungen des alten Roms, den für seine spätere Haltung typischen Satz:

"E se i Romani erano così grandi da poter inventare siffatte favole, non dovremmo noi essere almeno tanto grandi da prestarvi fede?"⁸⁹⁾

Durch diese neue Haltung hat Pirandello nun keineswegs aufgehört, Mythenstürzer zu sein: Wie ich bereits angedeutet habe, stürzt er die Mythen ja nicht, um sie zu zerstören, er weist ihnen bloß ihren mythischen Charakter nach, wehrt sich gegen die Feststellung, sie wären rational und logisch zu begründen. Will man sie in Kenntnis dieses Charakters dennoch beibehalten, so wehrt er sich nicht dagegen, im Gegenteil, wir sehen an ihm selbst, wie sehr er an manchen, längst "gestürzten" Mythen seiner Jugend wie Garibaldinismus, Ehetreue im sizilianischen Rollenspiel, etc. festhält.

Es ist freilich noch ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Mythos als Objekt des Glaubens, als mythisches Prinzip oder mythische Regel, und dem Mythos als mythische Erzählung. Auch solche Erzählungen finden sich bei Pirandello. Im Zusammenhang mit dem Todesmythos war schon von zwei in diesem Sinne mythisch anmutenden Erzählungen die Rede: "I due compari" mit ihrer mythischen Symmetrie, die nicht ohne fatale Folgen ge-

88) - "L'umorismo", l.c., SPSV, p. 64.

89) - "Appunti" editi dall'autore (unter dem Titel "Taccuino" in Nuova Antologia, 1.Jänner 1936), SPSV, p. 1252.

stört werden kann, und "La mosca", wo der Tod die mythische Doppelhochzeit zweier Verwandter vollzieht. Der mythische Charakter der Erzählung "La giara" ist in dem Abschnitt "Der zerbrochene Krug" von R.Mühlhers Buch "Dichtung der Krise" dargestellt.⁹⁰⁾ Als weitere Beispiele mögen "La liberazione del re" - die Befreiung eines Hahns aus dessen Gatter und sein anschließender, mythisch wirkender Kampf mit dem bisherigen "Herrscher" des Hühnerhofes, "Romolo" und "Vittoria delle formiche" dienen.

"Romolo" ist die veränderte, jedoch immer noch mythologische Erzählung der Gründung Roms, wobei Pirandello die Idee verfolgt, durch die "poesia" die Geschichte zu verlebendigen:

"Crede, il professore di storia, che in quel suo dito rigido e sporco d'inchiostro sia la santa verità, e che sia un bene far ritirare le corna alla lumachella. Disgraziato! E più disgraziati i posteri che avranno minuto per minuto documentati i fatti degli avi e dei padri, che forse, abbandonati alla memoria e all'immaginazione, a poco a poco, come ogni cosa lontana, s'inazzurebbero di qualche poesia.

Storia, storia. Finiamola con la poesia.

Ecco qua, senza lupa, senza il fratello Remo, senza volo d'avvoltoj, Romolo, come ce lo faranno conoscere gli storici; come l'ho conosciuto io, jeri, vivo."⁹¹⁾

"Vittoria delle formiche" ist die Geschichte eines Mannes, der auf alles verzichtet hat, was die Gesellschaft bieten kann: Geld, Ansehen, Familie. Er zieht sich in eine kleine Hütte auf dem Land zurück und versucht ein weltabgewandtes Eremitendasein zu führen. Errynniengleich stöbern ihn jedoch die Ameisen in seiner armseligen Behausung auf und machen ihm das Leben zur Hölle (tatsächlich spricht Pirandello auch von "rimorsi", die da in ihm aufstiegen):

"E a un certo punto ecco che si vide uscire dalle maniche della camicia su quelle mani penzoloni le formiche, le formiche che dunque sotto la camicia già gli passeggiavano sul corpo come a casa loro. Ah, perciò forse la notte lui non poteva più dormire e tutti i pensieri e i rimorsi lo assalivano. S'infuriò e decise lì per lì di sterminarle. Il formicaio era a due passi dalla

90) - MÜHLHER, l.c., pp. 22-26.

91) - "Romolo" (in "Candelora"), NA II, p. 622.

porta. Dargli fuoco."

Der aufkommende Wind aber macht den Sieg der Ameisen-Erynnien perfekt: Die Hütte, das letzte Asyl des freiwillig aus der Gesellschaft Ausgeschiedenen, fängt Feuer und verbrennt, er selbst deliriert und spricht nur noch von einer geheimnisvollen "alleanza" des Windes mit den Ameisen. Die Gesellschaft läßt sich davon nicht rühren:

"Ma già lo sapevano pazzo. E quella sua fine, sì, fu commiserata, ma pur con un certo sorriso sulle labbra."⁹²⁾

Die Schöpfung einer solchen Erzählung muß nun nicht notwendigerweise die Setzung eines Mythos bedeuten, sie kann vielmehr geradezu mythenstürzerische Zwecke verfolgen; bekanntlich war ja der Mythenschöpfer Platon selbst ein Gegner des "unwahren" Mythos.

Bei Platon hat der Mythos jedoch noch eine von der des Logos streng getrennte Funktion, die man fast eine metaphysische nennen könnte. Olof Gigon und Laila Zimmermann fassen das in ihrem Stichwort-Lexikon zu Platon wie folgt zusammen:

"Zu unterscheiden ist gegenüber dem modernen Mißbrauch des Begriffs, daß der Platonische Mythos durchaus nicht eine beliebig unverbindliche Erfindung ist, sondern eine präzise Funktion im Aufbau der Dialoge und des philosophischen Wissens ausübt. Diese Funktion geht letztlich von der elementaren Erkenntnis aus, daß gerade die wichtigsten Dinge nicht zwingend beweisbar sind, und daß zwingende Beweise nirgends völlig ausreichen."⁹³⁾

Hat man also bei dem Mythendichter Platon in dem Mythos eine Art Lückenbüßer zu sehen, der jene Bereiche der Welt erklären soll, die dem Logos - vorläufig noch - entzogen sind,⁹⁴⁾ so stellt sich für Pirandello die Situation ganz anders dar: Für ihn gibt es ja gar keine "zwingenden" logischen Beweise, er hat auch das mythische Fundament des Logos nachgewiesen. Aber wie er zuvor dem Logos mit dessen eigenen Waffen zu Leibe rückte, indem er durch konsequentes Infragestellen seine mythischen

92) -beide Zitate:"Vittoria delle formiche", (in "Una giornata"), NA II, p. 333.

93) -Olof GIGON-Laila ZIMMERMANN, Stichwort-Lexikon zu Platons Sämtlichen Werken, Stichwort "Mythos", Bd. VIII, Artemis Jubiläumsausgabe, Zürich/München 1974.

94) -Platon spricht in diesem Zusammenhang auch von "musischer" od. "moralischer" im Unterschied zur gewöhnlichen Wahrheit - "Der Staat", Bd. VII der Artemis-Ausgabe, l.c., 377a.

Grundlagen bloßlegte, so rüttelt er nun an drei neuzeitlichen Mythen mit der Waffe des Mythos als Form der Dichtung. Das Ergebnis ist - zum Unterschied von seinen sonstigen, sarkastischen oder humoristischen Versuchen, Mythen zu stürzen, nicht die Ironisierung dieser Mythen, sondern vielmehr ihre Niederlage in einem Entscheidungskampf von mythischen Dimensionen gegen eine ihnen entgegengestellte, wohl auch mythische, aber nicht in Formen gegossene, nicht festgelegte Sphäre, die damit zugleich, als Siegerin, jener Mythos wird, zu dem Pirandello - fort vom Mythos, mit Hilfe des Mythos - hinstrebt: das mythische Bewußtsein, dessen Erörterung den vierten Teil dieser Arbeit einnimmt.

Für den Augenblick aber wollen wir in einem kurzen, oberflächlichen Streifzug die Rezeption der "Miti" bei Publikum und Kritik untersuchen, um die hier vertretene Auffassung des "Mito" gegen die Palette der bisherigen Meinungen schärfer konturieren zu können. Pirandello selbst hatte seine drei "Miti" benannten Stücke "La nuova colonia", "Lazzaro" und "I giganti della montagna" der Reihenfolge nach als "mito sociale", "mito religioso" und "mito dell'arte" bezeichnet. Die beiden zu seinen Lebzeiten aufgeführten Stücke fanden beim Publikum bestenfalls höfliche Verständnislosigkeit, meist jedoch Ablehnung; ein viertes Stück, das teilweise Bestandteil der "Giganti" wurde und meiner Auffassung nach schon aus rein formalen Gründen ebenfalls zu den "Miti" zu zählen ist, die "Favola del figlio cambiato", entfesselte geradezu einen - allerdings zum Großteil aus politischen Gründen von einer faschistischen Clique provozierten - Theaterskandal⁹⁵⁾, der diesmal freilich nicht, wie bei den "Sei personaggi", Vorbote des Erfolges war. Die Literaturkritik hat sich bei den "Miti" das Wort "vox populi, vox Dei" zu eigen gemacht und in ihrer überwältigenden Mehrheit dem negativen Urteil des (damals ja bürgerlich-faschistischen!) Publikums angeschlossen, indem sie

⁹⁵⁾ - über diese Ereignisse siehe GIUDICE, l.c., p. 455.

die "Miti" als Bruch in Pirandellos Werk, manchmal sogar (paradoxerweise) als Hinwendung zum Faschismus abtat. Der Widerspruch in dieser Argumentation wird deutlich, selbst wenn man nicht unbedingt Entgleisungen als Beispiel heranzieht wie die Ansicht Silvana Montis, Pirandello habe in Cotrone, dem Zauberer der magisch-surrealen Welt der "Giganti", Gabriele D'Annunzio, den Lieblingsdichter des Regimes, konterfeit.⁹⁶⁾ Selbstverständlich - das sei hier nur am Rande bemerkt - wird diese Ansicht auch von den meisten faschistischen Literaturkritikern geteilt, die versuchen, den Nobelpreisträger für die eigene Ideologie zu reklamieren, so etwa von Erich Stock, der in seinem "Novecento" bezüglich der letzten Werke unseres Autors meint:

"Die Lebenszuversicht des Faschismus bleibt auf den alternden Dichter doch nicht ganz ohne Einfluß."⁹⁷⁾

Ein Blick auf Erscheinungsort und -datum (Berlin 1942) zeigen allerdings, in welchem geistigen Klima das Werk entstanden ist: Hitler hatte acht Jahre zuvor die Aufführung der "Favola del figlio cambiato" verboten, weil das Werk "zersetzend" sei und den Grundsätzen der deutschen Volksgemeinschaft zuwider laufe.⁹⁸⁾

Aber selbst wenn man Pirandellos Miti nicht gleich als Faschismus abtut, so ist man sich doch für gewöhnlich dahingehend einig, daß der Autor sich in ihnen als "stanco" erweise, daß es sich um einen "declino" handle⁹⁹⁾, um eine "stagione non sua"¹⁰⁰⁾, um ein "risultato non adeguato al suo compito".¹⁰¹⁾ Guy Dumur meint gar:

96) -Silvana MONTI, *Il teatro del Novecento nei tre Miti pirandelliani*, in ed. LAURETTA, *I miti di Pirandello*, Palermo 1975, p. 85.

97) - Erich STOCK, *Novecento*, Berlin 1942, pp. 248/249.

98) - nach RAUHUT, l.c., p. 77.

99) - LEONE DE CASTRIS, *Storia...*, l.c., p. 150.

100) - Guido PIOVENE, in ed. CHIESA-MANCIOTTI, l.c., p. 18.

101) - Cesare GUASCO, *Ragione e mito nell'arte di Luigi Pirandello*, Roma 1954, p. 159.

"Toute son œuvre aurait dû aboutir aux *Six personnages et à Henri IV*."102)

Und Lucio Lugnani bringt gleich ein pirandellianisches Bild zur Untermauerung des Bruches zwischen Miti und früherem Werk:

"Il guaio è che, tutt'altro che quietati, i sei personaggi, Enrico IV, Ciampa, Leone Gala, l'Ignota, Fulvia Gelli, Ersilia, di fronte a questa svolta e a queste, come alle successive, conclusioni mitiche, dal loro antinferno continuano a scuotere la testa."103)

Der Gerechtigkeit halber sei angeführt, daß auch die positiven Stimmen nicht völlig fehlen; aber sie bleiben Episode und sind zudem meist unkritisch und ohne nähere Begründung. Eine der wenigen Ausnahmen ist Antonio Vicari, der die Miti als adäquate Sprache der Poesie bezeichnet, ihnen darüber hinaus aber noch weiteren Sinngehalt zubilligt:

"La raison d'être dei miti è molto più valida e profonda e il loro significato va ricercato non solo in una causa tecnico-formale, ma anche nella loro funzione etico-pratica a cui tutta l'arte del Nostro tendeva. Pirandello ha voluto rivelarci nessuna parola magica nei miti, cosa che non avrebbe potuto fare senza distruggere o per lo meno rinnegare tutta la sua opera, ma ha voluto additarci il massimo punto d'arrivo, o lo stato ideale, a cui l'umanità sofferente avrebbe dovuto tendere, ma che, data la premessa poliedrica e multiforme della ragione umana, e quindi della verità, non avrebbe mai potuto raggiungere. Da qui la necessità del mito, perché solo nel mito egli poteva presentare questo stato ideale senza cadere in un sistema dottrinale-filosofico tanto ripugnante alla sua poesia."104)

Die Idee, der Mythos sei eine Aussageform, eine Sprache für bestimmte, anders nicht zu erfassende Bereiche (also die platonische Konzeption), ist auch bei anderen Autoren anzutreffen, etwa bei J. Chaix-Ruy:

"Le mythe veut être la traduction figurative, symbolique, d'une vérité qui ne peut être que suggérée. Le recours au mythe est indispensable quand on se trouve en présence de l'inexplicable."105)

102) - Guy DUMUR, *Le théâtre de Pirandello*, Paris ²1967, p. 120.

103) - Lucio LUGNANI, *Le nuove colonie pirandelliane e il loro statuto mitico*, in ed. LAURETTA, l.c., p. 61.

104) - Antonio VICARI, *I miti di Luigi Pirandello*, in: ITALICA, vol. XLIV, Nr. 1, March 1967 (Pirandello centenary number), Madison, Wisconsin, p. 29.

105) - CHAIX-RUY, *Pirandello. Humour et poésie*, l.c., p. 234.

Silvana Monti schließt sich in ihrem zitierten Aufsatz dieser Meinung an und bringt die Rolle des Mythos bei Pirandello mit dem aufkeimenden Interesse anderer zeitgenössischer Autoren (Cocteau, Giraudoux, O'Neill, Benn, Kokoschka, Brecht, etc.) für den Mythos in Verbindung.

Nun, ein antiker Mythos ist sicherlich nicht in erster Linie der Inhalt von Pirandellos "Miti". Sind wir aber mit dieser Auffassung des "Mito" als Aussageform platonischer Prägung tatsächlich schon dem pirandellianischen Mito-Begriff auf der Spur? Lander McClintock etwa meint, es handle sich dabei bloß um ein Klischee der literarischen Epoche, wenn er von den "grotteschi" im allgemeinen sagt:

"They felt that new and different technical means were necessary and resorted to all kinds of tricks to convey their ideas. Their plays are no longer comedy, tragedy or farce, but "grottesco", "myth", "fable", "colored adventure", "sland-night", "vision".¹⁰⁶⁾

Und Franca Angelini Frajese bringt den pirandellianischen "Mito" mit Bontempellis Konzeption eines "Teatro di masse" in Verbindung ("una concezione tutta novecentesca del mito, espressa in senso ideologico da Bontempelli"¹⁰⁷⁾) und stützt das mit einem Zitat Pirandellos aus seiner Eröffnungsrede für den Theaterkongreß "Convegno Volta", dessen Vorsitzender er 1934 war:

"E da augurare che dalle proposte e dalle discussioni di questo Convegno risulti che il provvedimento più efficace e il mezzo anche più pratico per riaccostare il popolo al teatro sia quello di costruire nuove sedi: e forse con ciò si sarebbe risolto anche, nello spirito, l'auspicato teatro di masse."¹⁰⁸⁾

Diese blasse Feststellung Pirandellos ist erstens von der Tagespolitik und den Rücksichten beeinflusst, die er als Vorsitzender des Kongresses zu nehmen hatte (bekanntlich war das

¹⁰⁶⁾ - Lander MAC CLINTOCK, The Age of Pirandello, Bloomington 1951, p. 138.

¹⁰⁷⁾ - ANGELINI FRAJESE in ed. MUSCETTA, l.c., p. 432.

¹⁰⁸⁾ - Discorso al Convegno "Volta" sul teatro drammatico (8. - 14.10.1934, Rom), SPSV, p. 1040.

"teatro di masse" auch eine Lieblingsidee des faschistischen Regimes) und ist zudem gar nicht so eindeutig. Daß sie sich jedenfalls nicht auf sein Konzept der "Miti" umlegen läßt, beweist allein schon der "Mito" "I giganti della montagna", in dem eben diese Massenkultur im Zentrum der Kritik steht.

Was heißt nun "Mito" für Pirandello wirklich? Federico Italia versteht die Verwendung des Begriffes als Hinweis darauf, daß hier das Herz an Stelle der Vernunft spräche¹⁰⁹⁾, Arminio Janner hält den "Mito" für "più vero e più significativo che la realtà contingente"¹¹⁰⁾, und Jørn Moestrup spricht von "non-rational elements in the plot", die "the main meaning of the subtitle" abgäben.¹¹¹⁾ Orazio Costa meint schließlich sogar, es gäbe keinen einheitlichen Mito-Begriff, der auf alle drei (vier) Stücke anwendbar wäre:

"Non mi pare però che ci sia una /accettazione che di mito si accoglie/ tipicamente pirandelliana, che si possa estrarre dai quattro drammi...."¹¹²⁾

Die vermutlich einzige Äußerung von Pirandello selbst zu diesem Thema findet sich in einem Artikel von Alberto Cecchi in "Il Tevere" und entstammt dem Jahre 1928 (was sie noch weniger verläßlich erscheinen läßt, denn zu diesem Zeitpunkt war erst "La nuova colonia" abgeschlossen und der Mito-Begriff des Autors noch sehr in der Entwicklung begriffen). Der Artikel ist zwar "Intervista con l'autore" überschrieben, weist aber nicht den sonst für Interviews typischen Dialog auf, so daß dahingestellt bleiben muß, welcher Anteil an den hier wiedergegebenen Sätzen Pirandello selbst und welcher dem Interviewer zukommt:

"Le origini dei miti sono appunto queste, le vicende elementari e inderogabili dei cicli terrestri: le albe, i tramonti,

109) - ITALIA, l.c., p. 47.

110) - Arminio JANNER, Luigi Pirandello, Firenze 1948, pp. 271/272.

111) - Jørn Moestrup, The Structural Patterns of Pirandello's Work, Odense 1972, p. 227.

112) - Orazio COSTA, Il teatro dei miti nell'esperienza scenica, in ed. LAURETTA, l.c., p. 97 (Ergänzung von mir).

le nascite, le morti. L'opera è come un grande canto corale."¹¹³⁾

Auch Mario Corsi verwendet am 11. Juni 1929 in der "Gazzetta del Popolo" eine Formulierung, die vermuten lassen könnte, er habe die verwendete Definition des "Mito" vom Autor bezogen:

"Miti ha voluto definirli lo scrittore siciliano in quanto in essi l'azione drammatica si allarga al di là dei confini normali ed ha un carattere sintetico di generalità e nudità di essenziali elementi, e risonanza spirituale di universalità."¹¹⁴⁾

Aber auch diese beiden - schon in ihrer tatsächlichen Herkunft unsicheren - Zitate sind mehr durch rhetorisches Pathos gekennzeichnet denn durch Klarheit der Aussage. Und so ist mit ihnen im Rahmen dieser Untersuchung eine Klärung des Begriffes "Mito" - falls Orazio Costa unrecht hat und es diesen wirklich gibt - wenig anzufangen. Es wird daher notwendig sein, den Begriff an der Analyse der Stücke direkt zu erarbeiten.

3.3.1. Il mito sociale: "La nuova colonia".

Pirandellos erster "Mito", "La nuova colonia", nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als das Stück bereits um 1910 in einer ersten "Fassung" vorliegt, somit beinahe zwei Jahrzehnte vor den anderen beiden, "Miti" genannten, Stücken; freilich heißt es damals noch nicht "Mito" und ist im Grunde genommen auch gar kein Stück, sondern bloß die Inhaltsangabe des Bühnenerstlings von Silvia Roncella, der weiblichen Hauptfigur von Pirandellos Roman "Suo marito"¹¹⁵⁾ (Erstveröffentlichung 1911).

¹¹³⁾ - A. CECCHI, La nuova colonia di Luigi Pirandello. Intervista con l'autore, in: "Il Tevere", Roma, 16.3.1928.

¹¹⁴⁾ - Mario CORSI, Cinque nuovi drammi di Luigi Pirandello, in: Gazzetta del Popolo, Torino, 11.6.1929.

¹¹⁵⁾ - Da die Schriftstellerin Grazia Deledda, die sich in dem Roman wiederzuerkennen glaubte, über die Veröffentlichung erboost war, verbot der Autor später jede Neuauflage und bereitete in seinen letzten Lebensjahren eine Neufassung unter dem Titel "Giustino Roncella nato Boggiolo" vor, die jedoch nicht zu Ende gediehen ist. Die hier angeführten Zitate entstammen der ersten Fassung, "Suo marito".

Pirandello beschreibt den Schauplatz des Dramas und die Ausgangssituation in dieser Inhaltsangabe wie folgt:

"Una isoletta del Jonio, feracissima, già luogo di pena, abbandonata dopo un disastro tellurico, che aveva ridotto un mucchio di rovine la cittaduzza che vi sorgeva. Sgomberata dei pochi superstiti, era rimasta deserta per anni, destinata probabilmente a scomparire un giorno dalle acque.

Qua si svolgeva il dramma.

Una prima colonia di marinai d'Otranto, rozzi, primitivi, è andata di nascosto ad annidarsi tra quelle rovine, non ostante la terribile minaccia incombente su l'isola. Essi vivono là, fuori d'ogni legge, quasi fuori del tempo. Tra loro una sola donna, la *Spera*, donna da trivio, ma ora lì onorata come una regina, venerata come una santa, e contesa ferocemente a colui che l'ha condotta con sé: un tal Currao, divenuto, per ciò solo, capo della colonia. Ma Currao è anche il più forte e col dominio di tutti mantiene a sé la donna, la quale in quella vita nuova è diventata un'altra, ha riacquisito le virtù native, custodisce per tutti il fuoco, è la dispensiera d'ogni conforto familiare, e ha dato a Currao un figliuolo, ch'egli adora."¹¹⁶⁾

Eines Tages verschwindet Curraos ärgster Rivale Crocco von der Insel, nachdem er zuvor noch versucht hat, der Spera Gewalt anzutun; wenig später kehrt er mit anderen Siedlern, einer "nuova colonia", zurück. (In dieser Inhaltsangabe ist es also eigentlich die zweite Besiedelungswelle, die dem Stück seinen Namen gibt - Pirandello hat diese Sprachregelung freilich selbst nicht durchgehalten und bezeichnet an anderer Stelle auch die hier "prima colonia" genannte Gruppe als "nuovi coloni".) Diese neuen Siedler brechen den Widerstand der "prima colonia" schnell und ohne Schwierigkeiten mit zwei einfachen Waffen: Frauen und Wein. Currao und vor allem La Spera erhalten ihre frühere gesellschaftliche Identität zurück:

Currao "resta solo, perde d'un tratto ogni potestà; la Spera ridiventa subito per tutti quella che era prima."¹¹⁷⁾

Aber auch Currao gibt nach und beugt sich der neuen Realität: Er beginnt sich um Mita zu bemühen, deren Vater, Padron Dodo,

¹¹⁶⁾ - "Suo marito", TR I, pp. 677/678. - Die dortige Inhaltsangabe des Stückes stimmt mit der in der zweiten Fassung enthaltenen völlig überein, nur der Titel wurde auf "L'isola nuova" geändert, weil inzwischen Pirandellos Stück "La nuova colonia" erschienen war.

¹¹⁷⁾ - l.c., p. 678.

so etwas wie der Anführer der "nuova colonia" ist. Dieser setzt allerdings als Bedingung für seine Einwilligung in die Heirat fest, Currao müsse seinen Sohn von der Spera zurückholen. Als dieser das tun will, verwandelt sich die zuvor so sanfte Spera in eine Medea:

"Disperata, la donna, per non abbandonare il figliuolo e per colpire nel cuore l'uomo che l'abbandona, in un impeto di rabbia furibonda abbraccia la sua creatura e in quel terribile amplesso, ruggendo, lo soffoca."¹¹⁸⁾

Angeichts dieser Tat beginnt aber nun tatsächlich die Erde zu beben, und die Insel versinkt in den Fluten. La Spera, die hoch oben auf dem Berg wohnt und Currao unten am Strand in den Wellen untergehen sieht, ruft ihm, ganz unversöhnliche Rachegöttin, zu:

"-Ti s'è aperta sotto i piedi? t'ha inghiottito a metà? Il figlio? Te l'avevo ucciso con le mie mani...Muori, muori dannato!"¹¹⁹⁾

In dem gleichen Roman nimmt Pirandello auch schon die nahe-liegendste Kritik an seinem Stück vorweg: Er läßt den Kritiker Riccardo Betti schreiben, "La nuova colonia" wäre nichts anderes als "la Medea tradotta in tarentino".¹²⁰⁾ Obschon Silvia Roncella in dem Roman versichert, von der Medea nie etwas gehört zu haben, scheint mir sicher, daß Pirandello bei seinem Entwurf der genannte griechische Mythos vorgeschwebt ist - zu schnell kommt der erwähnte Kommentar, zu natürlich tritt der Vergleich mit der "famosa maga della Colchide" auf seine Lippen. Höchstwahrscheinlich hat dieses Bewußtsein der Nähe zu einem antiken Mythos (im Sinne von mythologischer Erzählung) auch dazu beigetragen, daß der Autor auf die Idee verfiel, diesem Stück als erstem den Untertitel Mythos (Mito) beizugeben.

Es läßt sich somit in dem Verhältnis Pirandellos zu antiken Mythen neben der Ironisierung (wie in "Scamandro") ein zweiter, gleichberechtigter Entwicklungszweig feststellen: der einer

¹¹⁸⁾ - "Suo marito", l.c., TR I, p. 679.

¹¹⁹⁾ - ibidem.

¹²⁰⁾ - l.c., p. 685.

"Umfunktionierung" antiker Mythen für seine Zeit oder für eine bestimmte Botschaft. Das beginnt mit dem mythischen Gedicht "Laomache", das bei den Amazonen spielt und den pirandellianischen Muttermythos in zeitloser Form idealisiert, und setzt nun fort mit einer modernen, süditalienischen Medea, einer Dichtung, deren Inhalt wiederum der Muttermythos ist: "La nuova colonia", dem ersten Mito, das, wie wir gesehen haben, bereits auf das Jahr 1910 zurückgeht. Es wäre daher durchaus möglich, daß Pirandello sein Konzept der "Miti" auf diesem eher "zufälligen" Wege entwickelt hat: Als "La nuova colonia" beendet, mit dem Untertitel "Mito" versehen war und neben dem Anklang an die Medea noch weitere mythische Elemente in sich vereinigte (die es für Pirandello zum "mito sociale" werden ließen), begann er in Analogie dazu weitere, ähnliche "Miti" zu planen. Von einer globalen Konzeption eines Aufbaus positiver Werte im Rahmen eines im Detail geplanten dreiteiligen "Miti"-Zyklusses könnte dann nicht mehr die Rede sein. Beweisen läßt sich diese These nicht; doch die äußerst vagen Formulierungen, die in den zitierten Pirandello-Interviews bezüglich des Mito-Konzeptes auftauchen, lassen sie einigermaßen plausibel erscheinen.

Betrachten wir nun zum Vergleich das fertige Stück "La nuova colonia": Es hat einen Prolog hinzubekommen, der zu den realistischsten Szenen zählt, die man bei Pirandello sehen kann: eine sizilianische Hafenkneipe, deren Besitzer, Nuccio d'Alagna, seine Finger auch im Schmuggelgeschäft hat; ein - nunmehr Padron Nocio genannter - Padron Dodo, der so etwas wie der "capomafioso" des Ortes ist, wenngleich er nach außen hin auf Seiten der Gesetzestreuen steht; und ein alter Fischer und Schmuggler, der ein Leben auf der Gefängnisinsel dem in Freiheit vorzieht:

"Li almeno, tutti bollati. Non come qua, metà sì e metà no;
e schifati da quelli che non hanno il bollo."¹²¹⁾

¹²¹⁾ - "La nuova colonia", Mito, MN II, p. 1067.

Schließlich wird Padron Nocios vor der Türe wartendes Töchterchen Mita durch den Anblick einer Prostituierten erschreckt; es ist La Spera, die Pirandello wie folgt beschreibt:

"è costei una donna da trivio dagli occhi foschi e disperati che lampeggiano da un volto così imbellettato che sembra una maschera. In contrasto col volto così imbellettato sono le gale vecchie e scolorite del suo abito strappato, largamente aperto sul seno ancora formosissimo. Vecchio e strappato è anche il grosso "manto" scuro, sotto al quale per via è solita nascondersi, per scoprirsi ogni tanto a qualche passante notturno, là per la calata del porto, e darsi a vedere per quella che è."¹²²⁾

Endlich erscheint ein ganzer Schwall von Schmugglern, die alle im Sinne Tobbas "bollati" sind und die seltsamsten Namen tragen. Currao, der Vater von La Speras Kind, ist darunter; er beschuldigt Crocco, ein Spitzel der Polizei und der Zöllner zu sein, und die beiden werden handgreiflich. Dann kommen zwei Fischer in die Kneipe, die Currao zum Dank für seine Hilfe bei der Landung ihres Bootes im Sturm einen Korb frischer Fische schenken. Currao macht sich mit Tobba auf, um die Fische zu verkaufen, wird aber sofort verhaftet, weil Crocco ihn angezeigt hat und man annimmt, er habe die Fische gestohlen. Durch das Zeugnis der beiden Fischer kommt er zwar wieder frei, aber es bleibt doch die bittere Einsicht zurück, daß es für einen "bollato" keine Möglichkeit gibt, ein ehrliches Leben zu beginnen:

"CURRAO. E vero! Noi non possiamo fare più altro! Patentati ladri, il nostro mestiere è rubare! (A Tobba:) Non hai rubato? Sei in contravvenzione! E dunque, dentro! (Alle guardie:) Portateci dentro!"¹²³⁾

Da beginnt sich das veristische Bild plötzlich zu verändern. Die Spera macht völlig überraschend den Vorschlag, doch einen Ausbruch aus der Ghettosituation in dieser Gesellschaft zu wagen: Man solle mit Tobbas leckem Kahn auf die ehemalige, vom Untergang bedrohte Gefängnisinsel fahren, um dort ein neues Leben anzufangen:

¹²²⁾ - "La nuova colonia", MN II, p. 1069.

¹²³⁾ - l.c., p. 1082.

"LA SPERA. Non fare piú la vita che abbiamo fatto! Perché ci dev'essere negato? Se nessuno qua vuole piú aiutarci, darci modo di farne una migliore? Andiamo a cercarne noi il modo di là, anche a costo di morire. Perché ce lo dovrebbero negare? C'è terra da lavorare; il mare, Tobba ha le reti. Vi servirò io tutti.

PAPIA (con un ghigno, fregandosi le mani). Ah, sí? Benone, allora!

LA SPERA. Come intendi, porco? Basta del mio mestiere! Lo faccio per questo! Servirvi, farvi da mangiare, badare alle vostre robe, curarvi se siete ammalati, e lavorare, lavorare anch'io con voi: vita nuova, vita nuova, e nostra, fatta da noi!"¹²⁴⁾

Dieser Vorschlag verwandelt mit einem Mal die rauhen Schmuggler in eine Art "Volk Gottes": Currao bietet dem Spitzel Crocco, statt ihn zu bestrafen, auch noch die andere Backe zum Schlag dar, und La Spera, die ihr Kind nie säugen konnte, fühlt plötzlich Milch in ihren Brüsten: Das Wunder beflügelt alle, und man beschließt, noch in derselben Nacht aufzubrechen.

Der Inhalt der drei folgenden Akte stimmt weitgehend mit dem des Roncella-Stückes überein, ist allerdings um ein paar zusätzliche Aspekte bereichert: Während La Spera versucht, die perfekte Brüderlichkeit vorzuleben ("Ho capito anche, allora, che c'è un modo, sí, d'esser tutto per tutti; e sai qual'è? quello di non essere piú niente per noi."¹²⁵⁾), beginnen sich in der freien Gesellschaft der "prima colonia" die ersten Formen staatlicher Zwangsgewalt auszubilden, die durchaus jenen der Gesellschaft ähneln, aus der die "coloni" eben entflohen sind:

"FILACCIONE. Passo al primo Tribunale!

IL RICCIO. E al Consiglio dei Nuovi Coloni!

TOBBA. Ma no: senza stare in parata, così alla buona....

CURRAO (imperioso). No: in parata, anzi, in parata! Ora tu qua non sei piú tu come tu: devi essere il Giudice!

TRENTUNO. E mettetevi allora il tocco e la toga!

CURRAO. L'avrà, se sapremo diventare ciò che dobbiamo essere!"¹²⁶⁾

Zugleich beginnen auch die ersten Eigentumsansprüche und Eifersüchteleien, die mit der üblichen pirandellianischen Dialektik ausgefochten werden:

"DORO. Ognuno col suo posto in mente da occupare -

124) - "La nuova colonia", MN II, l.c., p. 1084.

125) - l.c., p. 1099.

126) - ibidem.

PAPIA. - appunto: io, questo: e corsi subito a occuparlo per il primo.

CROCCO. Ci avevo pensato primo io!

PAPIA. Provalo!

CROCCO. Tant'è vero che, appena ti vidi, ti strappai fuori, gridandoti: "Vattene, qua è mio!"

TRENTUNO. Sarà un bel fatto provare chi ci aveva pensato prima! (.....)

CROCCO. Io ero stato all'isola prima di lui!

PAPIA. Che conta l'anzianità?

CROCCO. Conta che ho conosciuto questo posto prima di te!

PAPIA. Ma non è diritto! Anche ammesso che tu avevi più ragioni di me, di pensarci; se poi non ci hai pensato e sono corso io, prima, a mettere qua il piede e a dire: "è mio"?

CROCCO. Ah, bello il piede! E allora il primo sbarcato, posando il piede, poteva dire che tutta l'isola era sua; e gli altri, a mare?"¹²⁷⁾

Auch die Figur des Spitzels Crocco erhält einen neuen Akzent; er wird nunmehr als Außenseiter betrachtet, den die Gesellschaft der "nuovi coloni", ja die Gesellschaft überhaupt, in die Rolle des Bösewichts drängt. Um das deutlich zu machen, versucht er es einmal mit La Speras christlicher Brüderlichkeit, scheitert aber:

"CROCCO. ...Vuoi stare qui? Stacci. Ti lascio tutto, e me ne vado.

CURRAO. Dove te ne vai?

CROCCO. Dove volete.

PAPIA. Mi lasci la terra e la casa?

CROCCO. E anche la roba là. Tutto.

FILLICO. E non vuoi più niente?

CROCCO. Niente.

PAPIA. Ah, dunque t'arrendi?

LA SPERA. Ma no! Non hai inteso? T'ha domandato se volevi stare qua e t'ha detto di starci. Lui se ne va. Non vuol niente.

CROCCO. Sono di chi mi vuole.

(A tanta inopinata remissività tutti restano incerti e sospesi a guardarlo e a guardarsi tra loro. - Crocco ha un lieve e amaro sorriso di sdegno e si rivolge a la Spera.)

Vedi? Non mi vuole nessuno."¹²⁸⁾

Die Spera bestätigt ihm auch im Grunde guten Willen, obwohl er versucht hat, sie zu vergewaltigen:

"LA SPERA. Non si nasce cattivi, Dorò! E che non trova - si sforza e non trova più il modo d'esser buono per nessuno! E nessuno l'ajuta a farglielo trovare! *(Piange.)*

127) - "La nuova colonia", l.c., MN II, pp. 1095/1096.

128) - l.c., pp. 1100/1101.

"DORÒ. Ma anche con te....non hai visto? - (Sorpreso.) Tu piangi?
LA SPERA (*asciugandosi gli occhi con gli mani.*) Non hanno
saputo parlargli...."¹²⁹⁾

Zudem ist es diesmal Currao selbst, der sein Kind nicht mehr bei der Spera lassen will, der es die christliche Nächstenliebe sogar verbietet, sich gegen die Beschimpfungen zur Wehr zu setzen, mit denen man sie überschüttet, seit sie in den Augen der meisten "coloni" wieder die Hure von einst geworden ist:

"CURRAO. No! Come vuoi che lo lascio più a te, ora?

LA SPERA. Temi che non lo sappia difendere?

CURRAO. Ma non è per la difesa!

LA SPERA. Per il disprezzo?

CURRAO. Come hai potuto sopportarlo? Dico, per lui! per lui!

Perdio, com'hanno potuto non pensare che non è soltanto tuo figlio? ma anche mio, mio figlio, e che come mio figlio debbono, debbono perdio rispettarlo!"¹³⁰⁾

Die Idee, Currao könnte Mita heiraten, geht dagegen diesmal ganz allein von Padron Nocio aus. Unterdessen spinnt Crocco eine neue Intrige: Er erzählt der Spera, Currao, der sie wegen Mita verlassen hat, wolle nun auch noch Dorò, Padron Nocios Sohn, der als einziger noch zur Spera hält, umbringen. La Spera, über Curraos Versuch, ihr den Sohn wegzunehmen, empört, zeigt ihn tatsächlich an; aber Croccos Intrige - er wollte selbst die Tat begehen und Currao in die Schuhe schieben - wird aufgedeckt, er und seine Spießgesellen abgeführt. Nun glaubt La Spera, man werde ihr zum Dank für die Rettung Doròs das Kind lassen; und als Currao es ihr dennoch entreißen will, ruft sie die Erde (Terra Madre) zu Hilfe:

"LA SPERA. Il figlio è mio! Il figlio è mio!

CURRAO (*inseguendola.*) Tu me lo darai! Me lo darai! (*La raggiunge.*)

VOCI DELLA FOLLA. E indegna di tenerlo! - Se vuol rimettersi a fare la squaldrina! - Al padre! Al padre!

CURRAO. Dallo qua a me! Dallo qua a me!

LA SPERA. No, no! Se tu me lo levi, trema la terra! trema la terra!

CURRAO. Te lo strappo dalle braccia!

LA SPERA. Trema la terra! La terra! La terra!

¹²⁹⁾ - "La nuova colonia", MN II, l.c., p. 1106.

¹³⁰⁾ - l.c., p. 1122.

(E' la terra veramente, come se il tremore del frenetico, disperato abbraccio della Madre si propagasse a lei, si mette a tremare. Il grido di terrore dalla folla con l'esclamazione "La terra! La terra!" è ingojato spaventosamente dal mare in cui l'isola sprofonda. Solo in punto più alto della prominenza rocciosa, dove la Spera d'è rifugiata col bambino, emerge come uno scoglio.)
LA SPERA. Ah Dio, io qua, sola, con te figlio, sulle acque!"¹³¹⁾

Nach Betrachtung des Inhalts drängt sich natürlich die Frage auf: Worin besteht nun das distinktive Element, durch das die "Nuova colonia" als erstes Werk Pirandellos zum "Mito" wird? Worin besteht das Typische dieser neuen "Gattung" pirandellianischer Schöpfungen? Es scheint, daß, zumindest im Falle der "Nuova colonia", wie bereits zuvor angedeutet, das Einzelphänomen vor dem großen Plan der Gattung "Mito" dagesen ist: In der Inhaltsangabe von Silvia Roncellas Stück aus dem Jahre 1910 erwähnt Pirandello noch keine Klassifizierung des Werkes als "Mito" (lediglich der Medea-Vergleich deutet auf die Nähe zum Mythos hin), geschweige denn als "mito sociale". Dafür aber fällt die Arbeit an dem Roman "Suo marito", der die Inhaltsangabe enthält, in eine Zeit intensiver Auseinandersetzung mit dem griechischen Mythos: Das zitierte epische Gedicht "Laomache" erschien 1906, "Scamandro" 1909. Dennoch ist das Werk bereits in dieser Fassung der Inhaltsangabe so weit gediehen, daß, wie wir gesehen haben, in der endgültigen Fassung kaum wesentliche Elemente hinzugetreten sind, die es sozusagen erst zum "Mito" umgestaltet hätten.

Beide mythologischen Hauptelemente - der ungebrochene Muttermythos und der in diesem ersten "Mito" gestürzte Mythos der archaischen, primitiven, natürlich guten Gesellschaft, sei sie nun urchristlicher oder urkommunistischer Prägung, sind in beiden Fassungen enthalten. Sie werden in der Kritik unterschiedlich beurteilt, vor allem das zweite Element: Gino Cucchetti sieht den Mythos der "Nuova colonia" als staats-erhaltend und wider die Freiheit des Individuums gerichtet an:

"Come vedete, etica di reale ortodossia civile con cui il Pirandello intendeva risolvere in chiari termini il problema della

¹³¹⁾ - "La nuova colonia", l.c., MN II, pp. 1157/1158.

limitazione delle libertà individuali, a profitto della sicurezza dello stato."¹³²⁾

Gérard Genot hingegen nennt "La nuova colonia" "l'expression d'une certaine attitude anarchisante et fondamentalement apolitique de Pirandello".¹³³⁾ Und während Ettore Cella meint, das Stück zeige Menschen, "unterdrückt von einem falschen und verlogenen Herrscherprinzip", Pirandello spiele "damit auf die verlogene Faschistenphilosophie Gentiles an"¹³⁴⁾, ortet Gilbert Bosetti den Ursprung des ersten "Mito" in dem Eindruck der imperialen Eroberungen des Faschismus:

"On peut se demander dans quelle mesure les conquêtes coloniales italiennes ont créé un climat propre à inspirer à l'auteur ce conte fantastique."¹³⁵⁾

Die letztgenannte Idee scheint mir kaum diskutierenswert. (Da der erste Entwurf des Stückes aus 1910 stammt, könnte es sich bloß um die erste Welle des Kolonialismus (Lybien) handeln, aber, davon abgesehen, scheint mir allgemein eine Verbindung des Ausbruchversuches von Menschen aus der Gesellschaft mit der Ausbreitung des Imperialismus und Kolonialismus wenig einleuchtend.) Interessanter sind schon Untersuchungen, die sich mit dem Ursprung des Mythos der natürlich guten Gesellschaft beschäftigen. Natürlich werden hier häufig die Philosophen der Aufklärung, in erster Linie Rousseau, genannt. Daß Pirandello Rousseaus Schriften bei Abfassung seiner "Nuova colonia", wenigstens im Unterbewußtsein, gegenwärtig hatte, steht für mich fest;¹³⁶⁾ vor allen Dingen muß man aber wohl die zahlreichen Utopien als geistige Ahnen der "Nuova colonia" betrachten, die im Gefolge von Thomas Morus' "Utopia" entstehen und bisweilen, wie Francis Bacons "Nova Atlantis",

132) - Gino CUCCHETTI, l.c., in ATTI, l.c., p. 359.

133) - Gérard GENOT, Pirandello, Paris 1970, p. 96.

134) - Ettore CELLA, Die Riesen vom Berge, in ed. MENNEMEIER, l.c., p. 305.

135) - BOSETTI, l.c., p. 173.

136) - Es finden sich sogar Parallelen in Details der Argumentation; wenn etwa Currao Crocco nachweist, er hätte nicht notwendigerweise Anspruch auf eine Vorrangstellung auf Grund seiner Körperstärke - vgl. J.-J. ROUSSEAU, Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes (1754), ed. J. Starobinski, in Œuvres complètes (Pléiade), Paris 1966, v. III, p. 161.

sogar im Titel Anklänge an Pirandellos Werk erkennen lassen. Die Überlegungen, die Thomas Morus in seiner "Utopia" anstellt, gleichen in vielen Belangen denen des Prologes der "Nuova colonia": Auch Morus meint, den Armen und Abgestempelten bliebe gar nichts anderes übrig als zu stehlen oder zu betteln und bestraft zu werden. (I5e) Wie Platon in seinem Idealstaat, wie Pirandello im ersten Akt seines Dramas, sieht auch Morus das Übel im Privateigentum und spricht von dessen Aufhebung. Neben vielen ähnlichen Werken ist vor allem auch Tommaso Campanellas "Civitas solis" zu nennen, in der Platons Ablehnung der eigenen Familie übernommen wird. (Auch dieser Gedanke spiegelt sich in Pirandellos ursprünglicher Kolonie darin, daß nur eine einzige Frau, eben La Spera, vorhanden ist, die sich um alle kümmert.)

Weiters mag die Namensgleichheit mit Marivaux' Komödie "La nouvelle colonie" auffallen, ein Werk, daß der Autor nach anfänglichem Mißerfolg zurückzog und vernichtete, sodaß uns nur die Fassung in einem Akt unter dem Titel "La colonie" erhalten ist; auch dort ist eine, freilich ständisch gegliederte, Kolonie auf eine Insel geflohen, um ein neues Gemeinwesen aufzubauen; der Konflikt resultiert bei Marivaux freilich lediglich aus dem Anspruch der Frauen, an der Gesetzgebung und Regierung beteiligt zu werden, sodaß - außer Name, Schauplatz und Ausgangssituation - keine Parallelen zu Pirandellos Werk festzustellen sind.

Welche Funktion aber hat der "Mito" "La nuova colonia" in Bezug auf den archetypischen Mythos des Bon Sauvage, der ursprünglich guten Gesellschaft primitiver Zivilisationsstufe? Die Meinungen darüber gehen, wie wir bereits gesehen haben, auseinander. Während viele Autoren meinen, Pirandello habe tatsächlich das durch äußere Einflüsse gescheiterte, im Grunde aber anstrebenswerte Idealbild einer "société primitive" zeichnen wollen (wobei vor allem bei Autoren katholischer Orientie-

rung die Nähe zu urchristlichen Vorstellungen anklingt¹³⁷⁾), behaupten andere, es wäre von Anfang an darauf angelegt, die Unmöglichkeit des Funktionierens einer solchen Gesellschaft zu exemplifizieren - Michele F. Sciacca spricht sogar offen vom Mythenstürzen, wenn er die Aussage von "La nuova colonia" in einem "Il rifiuto del mito moderno della società" betitelten Kapitel wie folgt zusammenfaßt:

"Impossibile una radicale riforma della società, quali che ne siano le versioni, anche le più avanzate, anche le future; il mito non regge, è già consumato; è una risposta ingannevole, come altre: questo il senso de *La nuova colonia* (1928)."¹³⁸⁾

Sciaccas Aussage kommt dem Gehalt des Stückes meines Erachtens auf Grund der bisher aufgedeckten mythenstürzerischen Qualitäten unseres Autors schon sehr viel näher; vor allem, wenn man an die Gerichtsszenen denkt, an die Auseinandersetzungen Crocco - Currao, als die - noch lange nicht von der zweiten Hälfte der "nuovi coloni" korrumpierte Gesellschaft der "prima colonia" das erste Mal Ansätze zur neuerlichen Aufrichtung der kollektiven Zwangsgewalt zeigt, als auch sie beginnt, dem Individuum ihre Konzeption von seiner Identität aufzuzwingen. Aber Pirandellos erster "Mito" ist deshalb auch nicht ausschließlich als Absage an die Adresse von Gesellschaftsreformern zu verstehen. Antonio Vicari berücksichtigt noch eine weitere Perspektive:

"Non basta evadere dalla società, bisogna evadere da tutto e soprattutto da sé stessi, rinunciando ai propri egoismi e vicende per gli altri."

Nur so gelangt man nämlich zum "stato ideale, cioè lo stato meno doloroso che la Spera sola, con l'esempio e con la parola, aveva reso possibile." ¹³⁹⁾

Somit geschieht hier Ähnliches wie mit Mauro Mortara in "I vecchi e i giovani": Das Ideal der Spera, der Zustand vollendeter Brüderlichkeit und Unschuld, die Abtötung von jeglichem

¹³⁷⁾ - vgl. z. B. ITALIA, l.c., p. 68

¹³⁸⁾ - SCIACCA, l.c., p. 63.

¹³⁹⁾ - VICARI in ITALICA, l.c., pp. 32 bzw. 33.

Egoismus erweist sich zwar als unerreichbar, scheitert; aber sie selbst als Verkörperung des Mythos bleibt unangetastet. Die Neuerung gegenüber Mortaras Situation besteht lediglich darin, daß die Spera zur gleichen Zeit noch einen zweiten Mythos verkörpert: den bei Pirandello so häufigen Muttermythos. Ja, man könnte fast sagen, daß erst durch diese Muttereigenschaft auch der erstgenannte Mythos zum Leben erwacht: Am Beginn der Ausfahrt, der Idee eines Ausbruchs aus der Gesellschaft, des Aufbaus einer neuen, brüderlich-unschuldigen Gemeinschaft, steht ja das Wunder der Mutterschaft: die Milch, die La Spera plötzlich in ihren Brüsten spürt. Sie macht da eine ähnliche Wandlung vom verachteten Außenseiter zur dominierenden Persönlichkeit durch wie Gasparino-Filomena in dem Stück "Ma non è una cosa seria" bzw. in der Novelle "Non è una cosa seria". In der Novelle wird sie wie folgt beschrieben:

"...quella povera scema che si vedeva ogni sera per la via, parata con certi cappellacci carichi di verdura svolazzante, tirata da un barbone nero, che non le lasciava mai il tempo di finir certe sue risatelle assassine alle guardie, ai giovanottini di primo pelo e ai soldati, per la fretta che aveva...."140)

Unschwer lassen sich Parallelen zu der gleichfalls umherstreunenden, gleichfalls nicht für voll genommenen Spera des Anfangs erkennen. Dieser pirandellianische Frauentyp stellt ein durchgehendes Element der Spätwerke dar und gipfelt schließlich in der schwachsinnigen Maria Maddalena aus den "Giganti della montagna", die unstedt durch die Natur zieht und bald von diesem, bald von jenem Mann ein Kind empfängt, ohne sich dessen auch nur wirklich bewußt zu werden.

Auch zu der Wandlung im Kontakt mit der Natur, die La Spera auf der Insel durchmacht, gibt es in der Gestalt der Gasparino-Filomena eine Parallele. So sagt Memmo Speranza zu seiner im Scherz geheilichten Gattin Gasparina, nachdem diese einige Zeit allein in einer Villa auf dem Land verbracht hat:

140) - "Non è una cosa seria" (in "La giara"), NA II, p. 371.

"MEMMO. Ma sai che mi sembra? Mi sembra che tu quasi mi sia nata tutt'a un tratto qua! Davvero! Come se questa villetta t'abbia scovata all'improvviso! Voglio ammirarti tutta!"¹⁴¹⁾

In der "Nuova colonia" erklärt Quanterba die Wandlung der Spera zur "Königin" der Kolonie nicht nur mit ihrer Sonderstellung als einziger Frau, sondern auch mit ihrer äußeren Veränderung ("....bella come s'è fatta, così tutta naturale...."¹⁴²⁾). So wird sie von der Außenseiterin, der als "scema" geltenden Hure, zur wahren Seele der "nuova colonia" - eine parallele Entwicklung zu Memmo Speranzas Gasparina. Zugleich ist die Spera aber auch, zusammen mit dem Knaben Dorò, die einzige, die die Einstellung einer vollkommenen Hingabe an die Gemeinschaft in ihrem Leben ganz verwirklicht. Nicht einmal ihrem Gefährten Currao vermag sie diese Lebenseinstellung weiterzugeben: Er gefällt sich schon zu sehr in der Rolle des Anführers und obersten Richters. Und auch der alte Tobba, der wie die Spera ein Träumer ist und den utopischen Plan weiterentwickelt hat, der zu Beginn noch versucht, sich der Entwicklung staatlicher Zwangsgewalt zu widersetzen (siehe Zitat Anm. 126/S.225), gehört mit zu jenen, die Crocco ausstoßen und ist später an der Intrige um Currao und La Speras Sohn beteiligt. Der Mythos der ursprünglich guten Gemeinschaft in der Spera selbst wird auch durch die Ankunft der "nuovi coloni" nicht gebrochen; selbst als sich ihre gesellschaftliche Identität radikal ändert, bleibt sie demütig und hingebungsvoll wie zuvor:

"OSSO-DI-SEPPIA. Ne abbiamo tante ora di donne!

PAPIA. E tu ridiventi quella di prima!

CROCCO. Sgualdrina! Sudiciona!

OSSO-DI-SEPPIA (*sputando*). Pùh! L'avati la faccia!

FILACCIONE. Pùh!

FILLICO. Più l'hanno desiderata, e più ora la disprezzano!

TOBBA. Dio vi punirà!

LA SPERA. Lasciateli dire! M'offendevano quando mi desideravano; ora che mi disprezzano, non m'offendono più. (*Ai denigratori:*) E non ve lo dico per superbia, no; anzi perché mi sento castigata, e che mi castiga Dio per vostro mezzo! Per me è meglio così; sì, sì; meglio così, sputata, disprezzata, avvilita."¹⁴³⁾

141) - "Ma non è una cosa seria", MN II, p. 572.

142) - "La nuova colonia", MN II, p. 1093.

143) - l.c., pp. 1118/1119.

Erst als Tobba sie vor die gleiche Entscheidung stellt wie Livia Arciani die Elena in dem Stück "La ragione degli altri", nämlich die, ihr Kind einer anderen Frau zu überlassen, damit es in Wohlstand aufwachsen kann, oder es bei sich im Elend zu behalten, siegt der Muttermythos über den der Gemeinschaft. Während nämlich die Elena schluchzend zusammenbricht und ihr Kind preisgibt, ist La Spera ihr Sohn mehr wert als alles andere in der Welt:

"LA SPERA.Mi parli del bene di mio figlio, con quella che gliene darà altri e gl'insegnerà allora a disprezzare il suo, avuto con me? Ma se gli volesse bene davvero, comprenderebbe che mio figlio deve stare con la sua mamma, perché il bene, il vero bene glielo potrò dare io! io! - Egli mi vuole buttar via, ecco quello che vuole! E mi butti via, e s'impadronisca di tutto. ma non osi porre di questi patti! Non sono patti che si possano porre, questi! - Ma come? Contrattate sul mio sangue? sulla mia carne? Ma che siete? jene, siete? E tu, tu vieni a propormelo, proprio tu? tu, a parlarmi del bene di mio figlio senza più me? - Ma dunque mi volete proprio ributtare alla perdizione con un po' di danaro, è vero? rimbarcarmi? e là, senza più il figlio, a battere di nuovo il marciapiede, alla calata del porto? Questo volete fare di me, dopo che m'ero qua rifatta nuova, Dio, alla tua presenza, alla luce del tuo sole, piena d'amore per tutti, io sola!"¹⁴⁴⁾

Nur wenn man die Stärke des Muttermythos vor Augen hat, kann man begreifen, wieso La Spera, trotz allen Sanftmutes und aller Brüderlichkeit, bereit ist, all diese unschuldig bösen Menschen, denen ihre Natur eben nicht die gleiche vollkommene Güte und Selbstlosigkeit erlaubt wie ihr, der Vernichtung preiszugeben, nur um ihr Kind zu behalten. Somit findet also auch im ersten "Mito" ein Mythenstürzen statt. [Der Muttermythos stürzt den Mythos der ursprünglich-idealen Gesellschaft, die auf dem natürlich guten Charakter des Menschen beruht, in Form einer mythischen Erzählung.]

¹⁴⁴⁾ - "La nuova colonia", l.c., MN II, p. 1153.

3.3.2. Il mito religioso ("Lazzaro")

Ein ähnliches Konzept liegt auch dem zweiten "Mito", "Lazzaro", zu Grunde. Pirandello nannte das Stück selbst seinen "Mito religioso". Diego Spina, ein reicher Mann von einer strengen, ja unduldsamen und intoleranten Religiosität, hat die Gesundheit seiner beiden Kinder durch das Verbot jeglichen Kontaktes mit der Natur untergraben: Lucio, der ältere, der auf Wunsch des Vaters Priester geworden ist, aber noch weiterstudiert, ist schwach und kränklich, die kleine Lia sogar gelähmt und an den Rollstuhl gefesselt. Seine Frau Sara hat Spina aus diesem Grund verlassen und ist auf sein Landgut gezogen. Nach zwei Jahren beginnt sie mit einem der dortigen Bauern¹⁴⁵⁾ (Pächter) im Konkubinats zu leben. Den Pachtzins für das Gut, dessen Annahme Diego verweigert, schicken sie in seinem Namen an das Spital des Ortes. Sara, die Frau, ist - wie zuvor La Spera - im Kontakt mit der Natur aufgeblüht; der alte Bettler Cico, der mit Giudè identisch ist (auch er erzählt die Padron Dio-Geschichte), schildert sie so:

"CICO. Bella, sì, bella: sembra ch'abbia ancor vent'anni! Quando passa, si voltano tutti a guardarla. Pare il sole! Un miracolo."¹⁴⁶⁾

Diego Spina will nun in dem Gut - wie Vitangelo Moscarda - ein "ospizio di mendicITÀ" einrichten, in dem alle Bettler der Umgebung Unterkunft finden sollen, wobei er mit seiner gelähmten Tochter unter ihnen leben will. Sara sucht ihn zum ersten Mal in seiner Stadtwohnung auf, um ihm mitzuteilen, daß ihr Sohn Lucio die Priesterkleider abgelegt hat und zu ihr aufs Land gekommen ist. Er wolle mit dem Vater sprechen und warte in der Wohnung von Saras Schwester. Diego stürzt wie ein Besessener

¹⁴⁵⁾ - Die Gouvernante Deodata spricht sogar von "suo servo", also einem Hörigen, was aber bestenfalls ein historisierendes Prädikat sein dürfte: Das Stück spielt - Pirandellos eigener Angabe zufolge - im "tempo presente", sodaß von Leibeigenschaft und dergleichen keine Rede mehr sein kann.

¹⁴⁶⁾ - "Lazzaro", MN II, p. 1177.

auf die Straße und läuft mit solcher Wucht in ein Auto, daß er tot zusammenbricht, ohne größere äußere Verletzungen davongetragen zu haben. Doktor Gionni, ein junger, fortschrittlicher Arzt, vermag jedoch den klinisch toten Spina ebenso wie zuvor das Kaninchen seiner Tochter Lia durch eine Adrenalinspritze ins Leben zurückzurufen. Nun soll er nichts von dem Wunder seiner "Auferstehung" erfahren, denn er erinnert sich an gar nichts und würde wohl, erführe er von seinem "vorübergehenden Tod", ebenso den Glauben verlieren wie Cico, Deodata und Lia, die Lucio gegenüber so argumentieren:

"CICO. Tu capisci: Morto - non sa nulla. Dov'è stato? - Dovrebbe saperlo, e non lo sa. Se non sa neppure della sua morte, nulla, è segno che, per chi muore, di là non c'è più nulla . nulla. (Pausa.)

LIA (dopo una strana risatina, quasi tra sé). Le mie alucce, Deodata? Le mie alucce d'angeletta... Dovevo averle in compenso dei piedi che mi sono mancati per camminare sulla terra... Addio voli lassù!

LUCIO (commosso). No, Lia....

LIA (dolce). Eh, se il paradiso non c'è...

(Pausa. E poi tra i silenzi, con cupa lentezza:)

CICO. L'altra casa del Signore... la casa di là.... per tutti quelli che hanno patito rassegnati....

DEODATA (c.s.). e non hanno goduto per non peccare....

CICO (c.s.). Gli infelici, i diseredati....

DEODATA (c.s.). La buona novella di Gesù....

CICO (c.s.). Nulla....più nulla...."147)

Die Auswirkungen dieses Glaubensverlustes zeigen sich sofort: Die auf dem strengen Glauben an den religiösen Mythos von einem Jenseits, in dem die guten Taten belohnt und die bösen bestraft werden, basierende Ethik bricht zusammen, und Cico will Deodata in eine "wilde Ehe" zwingen:

"CICO. Ti sposo qua, ora stesso, senza né legge né sacramenti, come i cani! E vedrai che godere non è peccare!"148)

Und auch Diego selbst, der nun doch von seinem "Wunder" erfahren hat - der Notar wollte seine Unterschrift unter der Schenkungsakte für das Gut nicht akzeptieren, ehe er nicht aus dem Totenregister gestrichen wäre - erkennt keine ethischen Prinzi-

147) - "Lazzaro", l.c., MN II, pp. 1208/1209.

148) - l.c., p. 1214.

pieri mehr an und versucht seinen Nebenbuhler Arcadipane, mit dem Sara in wilder Ehe lebt, zu erschießen:

"DIEGO. Non ho più ragione, più ragione di nulla! Posso far tutto!"
Und er bestätigt den Verlust seines Glaubens angesichts des "fatto", daß er tot gewesen ist und doch kein Jüngstes Gericht erlebt hat:

"DIEGO. ...Perché io sono stato morto - voi lo sapete - l'avete visto tutti, - morto, - morto, - l'avete visto anche voi, Monsignore!, - morto, - e un altro medico - non lui - un altro medico ha accertato la mia morte e steso l'atto di morte - e poi lui m'ha rimesso in vita, come un coniglio - e io non ho saputo nulla, e non so nulla, non so nulla, Monsignore! Fallimento, fallimento, se era bottega! Lo posso gridare a tutti: fallimento: io che lo so! O se è fede sincera come la mia, perdetela! perdetela!"¹⁴⁹⁾

Lucio jedoch steht dagegen auf und fühlt gerade in dieser Situation, da alle ihr logisches Konzept der Religion durch die experimentelle Falsifizierung des Falles Spina zusammenbrechen sehen, die Berufung zum Priester in sich, allerdings zum Priester einer neuen, freieren Religion auf mythischer Grundlage:

"LUCIO (come trasfigurato in un impeto di commozione divina). Sì, Lia, c'è! Sorellina mia, c'è - ora sento che c'è - ci dev'essere, ci dev'essere! - Sì, Monsignore: ridare gli ali a cui sono mancati i piedi per camminare sulla terra! - C'è! C'è! - Ora intendo e sento veramente la parola di Cristo: CARITA! Perché gli uomini non possono star tutti e sempre in piedi, Dio stesso vuole in terra la sua Casa, che prometta la vera vita di là; la sua Santa Casa, dove gli stanchi e i miseri e i deboli si possano inginocchiare, e tutti i dolori e tutte le superbie inginocchiare! Ecco, Monsignore, così, (s'inginocchia) davanti a Lei, ora che mi sento degno di nuovo a rindossar l'abito per il divino sacrificio di Cristo e per la fede degli altri!"¹⁵⁰⁾

Und Monsignore, seines Vaters Freund und Priester der alten Religion, segnet den Zurückgekehrten.

Ohne sich hier nun auf das Gebiet theologischer Werturteile begeben zu wollen, scheint zum Verständnis des Stückes eine Aus-

149) - "Lazzaro", l.c., MN II, pp. 1220 bzw. 1221. - Ähnlich begründet auch Cico seinen Glaubensverlust: "La sua anima, appena uscita dal corpo, doveva comparire davanti alla Giustizia Divina. Non è comparsa. Che vuol dire? Non c'è giustizia divina. Non c'è nulla di là. (Pausa.) Addio chiesa, Monsignore! Addio fede!" (l.c., p. 1216) - Man beachte die wechselnde Groß- und Kleinschreibung von "giustizia divina", die intakten bzw. gestürzten Mythos andeutet.

150) - l.c., p. 1216.

einandersetzung mit Pirandellos Verhältnis zur Religion unerläßlich. Zu Beginn dieses Teiles sowie von Teil II wurde versucht, Pirandellos Antiklerikalismus darzustellen, der die frühen Werke beherrscht, wobei in 3.1. der Einsatz des heidnisch-griechischen Mythos als Überwinder des leer gewordenen christlichen Mythos im Mittelpunkt unserer Betrachtungen gestanden hat.¹⁵¹⁾

Die mythenstürzerischen Novellen, in denen die traditionelle Amtskirche in den schwärzesten Farben gemalt wird, reichen von der zu Beginn besprochenen Novelle "La Madonnina", die den Verlust des Kinderglaubens schildert, über die drei Novellen der "Cronache di Montelusa" bis zu "In corpore vili": Überall sind die Priester feig, habgierig und heuchlerisch, ebenso wie auch in den Romanen "I vecchi e i giovani" oder "Uno, nessuno e centomila" oder dem Stück "Pensaci, Giacomino!" Neben dieser Auflehnung gegen die Amtskirche entwickelt Pirandello aber frühzeitig eine eigene Art von (religiösem) Glauben, der mit der Zeit immer stärker und vor allem immer konkreter wird.

Eine Wurzel dieser Entwicklung liegt sicherlich in jenen Novellen, in denen schon früh eine naiv-mythische, von volkstümlichem Aberglauben durchstzte Religiosität über logische Skeptis triumphiert: Sie lassen sich in die Reihe der im zweiten Teil dieser Untersuchung besprochenen Erzählungen einordnen, in denen die mythische Auffassung des Volkes sich gegen den "logischen Mythos" Wissenschaft durchsetzt, wie etwa "Donna Mimma"; das zeigt aber, daß die offizielle Religionskonzeption seiner Zeit für Pirandello einen ähnlichen "logischen Mythos" dargestellt haben dürfte.

In der Sammlung "La Rallegrata" findet sich die Novelle "L'avemaria di Bobbio" (Erstveröffentlichung 1912): Der Notar

¹⁵¹⁾ - Diese "Leere des christlichen Mythos" findet sich später auch in der Begründung des Zauberers Cotrone aus den "Giganti della montagna", weshalb er "turco", also Mohammedaner geworden sei: "*per il fallimento della poesia della cristianità*". (MN II, p. 1329.)

von Richieri, Marco Saverio Bobbio, leidet häufig unter Zahnschmerzen, was seine philosophischen Studien befördert und somit indirekt zur Erschütterung seines Gottesglaubens beiträgt:

"Il mal di denti, lo studio della filosofia; e lo studio della filosofia, a poco a poco, aveva avuto per conseguenza la perdita della fede, fervidissima un tempo quando Bobbio era fanciullino e ogni mattina andava a messa con la mamma e ogni domenica si faceva la santa comunione nella chiesetta della Badiola al Carmine."¹⁵²⁾

In seinem Unterbewußtsein jedoch ist dieser kindliche Gottesglaube verhaftet geblieben. Eines Tages wird er wieder einmal von schrecklichen Zahnschmerzen geplagt, stürzt von einem Festmahl im Familienkreis weg und fährt zum Zahnarzt. Dabei leiert er in der Kutsche, vor Schmerzen halb wahnsinnig, beim Anblick eines Bildstocks am Straßenrand unwillkürlich ein Avemaria herunter. Und plötzlich sind die Schmerzen fort:

"Oh Dio! Ma come? Il mal di denti gli era passato, gli era proprio passato, come per un miracolo. Aveva recitato l'avemaria, e Come, lui? Ma sì, era passato, c'è poco da dire. Per l'avemaria? Come crederlo? Gli era venuto di recitarla così, all'improvviso, come una femminuccia...."¹⁵³⁾

Er will nicht vor allen Leuten eingestehen, wie er seine Schmerzen losgeworden ist, obwohl ihn eine leise Furcht befällt, sie könnten vielleicht zur Strafe für seine Undankbarkeit und Skepsis wiederkehren. Und tatsächlich: Als Bobbio zu Hause mit skeptischem Lächeln Montaignes Verteidigung der Wunder nachliest, beginnt der Schmerz von neuem. Nun betet er ganz bewußt ein Avemaria. Zunächst geschieht aber nichts:

"Ma che! Non gli passava. Gli si faceva anzi più forte... Ecco, ah! ah!....più forte...più forte....

- Oh Maria! oh Maria!

E Bobbio rimase sbalordito. Quest'ultima, reiterata invocazione non erastata sua; gli era uscita dalle labbra con voce non sua, con fervore non suo. E già... ecco.... una sosta... un refrigerio... Possibile? Di nuovo?.... Ma che, no! Ah! ah!...ah! ah!...."¹⁵⁴⁾

Trotz dieser vorübergehenden Erleichterung bleiben die Schmerzen also bestehen, und der arme Bobbio muß wieder zum Zahnarzt

¹⁵²⁾ - "L'avemaria di Bobbio" (in "La Rallegrata"), NA I, p. 464.

¹⁵³⁾ - l.c., p. 467.

¹⁵⁴⁾ - l.c., p. 469.

fahren. Unterwegs murmelt er möglicherweise weitere Avemaria-Gebete, er kann sich selbst nicht mehr daran erinnern. Jedenfalls sind die Schmerzen verflogen, als er ankommt. Um aber nicht von einer weiteren mythischen Heilung abhängig zu sein, beschließt der Skeptiker Bobbio, sich auf der Stelle alle Zähne ziehen zu lassen.

Einen noch durchschlagenderen Erfolg feiert die mythische Religionsauffassung in der Novelle "La fede": Dort hat ein junger Priester, Don Angelino, ähnlich wie Lucio beschlossen, den Priesterrock an den Nagel zu hängen, und zwar aus ganz ähnlichen Gründen:

"Non perché avesse perduto la fede, no, ma perché con gli studii e la meditazione era sinceramente convinto d'averne acquistata un'altra, più viva e più libera, per cui oramai non poteva più accettare né sopportare i dommi, i vincoli, le mortificazioni che l'antica gli imponeva."¹⁵⁵⁾

Diesen Entschluß will er nun seinem Mentor, dem alten Priester Don Pietro mitteilen; der aber schläft, und als er erwacht, kann er sich vor Schwäche kaum rühren und bittet Angelino, ehe dieser noch sein Anliegen vorbringen kann, ihn bei einer alten Bäuerin zu vertreten, die nach dem Pfarrer verlangt hat. Angelino tut das schweigend, beinahe unwillkürlich, und ohne seinen Entschluß zu erwähnen. In der Kirche findet er eine arme, alte, häßliche und zerlumpte Bäuerin vor, die zwei Hühner, drei Lire in Silberstücken sowie ein schmutziges Bündel Nüsse und Mandeln mitgebracht hat. Don Angelino ekelte vor ihr. Die Alte erzählt von ihrem Gelübde, dem heiligen Calogero eine Messe um drei Lire lesen zu lassen und zwei Hühner sowie das Bündel mit Nüssen und Mandeln zu opfern, wenn er ihren kranken Sohn genesen lasse. Der Sohn wäre tatsächlich gesund geworden, sie aber habe das Gelübde nicht gleich erfüllen können, weil sie während der Krankheit alle ihre Ersparnisse für Arzneien ausgegeben hätte. Nunmehr sei der Sohn nach Amerika ausgewandert, habe aber sechzehn Monate lang nichts von sich hören lassen; natürlich meint

¹⁵⁵⁾ - "La fede", (in "La mosca"), NA I, p. 843.

sie, San Calogero habe das so verfügt, weil sie ihr Gelübde nicht erfüllt habe. Sie habe aber eben sechzehn Monate lang arbeiten müssen, um die Hühner, die Mandeln, die Nüsse und die drei Lire aufzubringen. Don Angelino ist außer sich vor Wut über seine Berufskollegen, die den blinden Glauben so armer Leute ausnützen, um sich zu bereichern. Er will die Alte fortschicken:

" - Potete andarvene, ve lo dico io! - aggiunse don Angelino, infuriandosi vieppiù. - San Calògero non ha bisogno nè di galletti nè di fichi secchi! Se vostro figlio ha da scrivervi, state sicura che vi scriverà. Quanto alla messa, vi dico che don Pietro è malato. Andatevene! andatevene!
Come intronata da quelle parole furiose, la vecchia gli domandò:
- Ma che dice? Non ha capito che questo è un voto? E un voto!"¹⁵⁶⁾

Durch die Beharrlichkeit der Alten beeindruckt, erklärt sich Don Angelino schließlich bereit, die Messe zu lesen, aber die Sachen und das Geld will er nicht annehmen. Sie ist aber keineswegs bereit, das "Opfer" zurückzunehmen:

"E allora che voto è? Se non do quello che ho promesso, che vale?"¹⁵⁷⁾
So erweist sich der blinde, naiv-mythische Glaube der alten Bäuerin zuletzt viel stärker als die menschlich-vernünftigen Argumente des jungen Priesters, der nun selbst seinen Glauben durch die Standhaftigkeit der Alten zurückgewinnt:

"E don Angelino, già parato, col calice in mano, si fermò un istante, incerto e oppresso d'angoscia, su la soglia della sagrestia a guardare nella chiesetta deserta; se gli conveniva, così senza fede, salire all'altare. Ma vide davanti a quell'altare prosternata con la fronte a terra la vecchia, e si sentì come da un respiro non suo sollevare tutto il petto, e fendere la schiena da un brivido nuovo. O perchè se l'era immaginata bella e radiosa come un sole, finora, la fede? Eccola lì, eccola lì, nella miseria di quel dolore inginocchiato, nella squallida angustia di quella paura prosternata, la fede!

E don Angelino salì come sospinto all'altare, esaltato da tanta carità, che le mani gli tremavano e tutta l'anima gli tremava, come la prima volta che vi si era accostato.

E per quella fede pregò, a occhi chiusi, entrando nell'anima di quella vecchia come in un oscuro e angusto tempio, dov'essa ardeva; pregò il Dio di quel tempio, qual esso era, quale poteva

¹⁵⁶⁾ - "La fede", l.c., p. 847.

¹⁵⁷⁾ - ibidem.

essere:unico bene, comunque, unico conforto per quella miseria."¹⁵⁸⁾

In dieser Novelle ist sicherlich eine Verbeugung Pirandello vor dem naiven, festen Glauben der sizilianischen Bauern zu sehen, der auch der Glaube seiner Kindheit war. Der Glaube des späten Pirandello sieht anders aus; er spiegelt die Ablehnung gegen jeden Zwang, gegen jede Form wider, im Angesicht eines Gottes, der unendliche, ungeformte Kraft ist. Die wohl vollendetste Fassung einer solchen, bereits in dem Einakter "All'uscita" (1916) auftauchenden Überlegung findet sich in dem Kapitel "Il Dio di dentro e il Dio di fuori" des Siebenten Buches von "Uno, nessuno e centomila": Vitangelo Moscarda führt seinen Hund Bibi spazieren, der unbedingt in die Kirchen, an denen sie vorüberkommen, hineinlaufen will:

"Non era possibile che a una cagnolina bellina come lei non fosse lecito entrare in chiesa. Se non ci stava nessuno!

- Nessuno? Ma come nessuno, Bibi? Ci sta il più rispettabile dei sentimenti umani. Tu non puoi intendere queste cose, perché sei per fortuna una cagnolina e non un uomo. 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."¹⁵⁹⁾

Vitangelo Moscarda benötigt so ein Haus, so eine Form, nicht, er fühlt Gott in sich. Dieser innere Gott aber hat keine Macht in einer Gesellschaft, die nur auf der Form und der Lüge aufbaut. Hiefür benötigt er die Hilfe des beamteten, äußeren Gottes:

"A me era sempre bastato finora averlo dentro, a mio modo, il sentimento di Dio. Per rispetto a quello che ne avevano gli altri, avevo sempre impedito a Bibi di entrare in una chiesa; ma non c'entravo nemmeno io. Mi tenevo il mio sentimento e cercavo di seguirlo stando in piedi, anziché andarmi a inginocchiare nella casa che gli altri gli avevano costruito.

Quel punto vivo che s'era sentito ferire in me quando mia moglie aveva riso nel sentirmi dire che non volevo più mi si tenesse in conto d'usurajo a Richieri era Dio senza alcun dubbio: Dio che s'era sentito ferire in me, Dio che in me non poteva più tollerare che gli altri a Richieri mi tenessero in conto d'usurajo.

¹⁵⁸⁾ - "La fede", l.c., p. 843.

¹⁵⁹⁾ - "Uno, nessuno e centomila", l.c., TR II, p. 880.

Ma se fossi andato a dire così a Quantorzo e a Firbo e agli altri socii della banca, avrei dato loro certamente un'altra prova della mia pazzia.

Bisognava invece che il Dio di dentro, questo Dio che in me sarebbe a tutti ormai apparso pazzo, andasse quanto più contritamente gli fosse possibile a far visita e a chiedere aiuto e protezione al saggisimo Dio di fuori, a quello che aveva la casa e i suoi fedelissimi e zelantissimi servitori e tutti i suoi poteri sapientemente e magnificamente costituiti nel mondo per farsi amare o temere.

A questo Dio non c'era pericolo che Firbo o Quantorzo s'attentassero a dare del pazzo."160)

Es kann nicht geleugnet werden, daß diese Entwicklung von Pirandellos Gottesbegriff fort von der logischen Festlegung Gottes und hin zu einem mythischen Gottesgefühl¹⁶¹⁾ geht, das mit dem "stupor mythicus" mythischen Bewußtseins, jenem unbestimmten Gefühl der Ehr-Furcht, das sich mit dem Ausdruck "frommer Schauder" nur unvollkommen umschreiben läßt, jedenfalls näher verwandt ist als mit einem zwangsweise in ein auch in der Welt von Logos und Ratio einigermaßen vertretbares Konzept theologischer Dogmata gepreßten Gott. Wenn Pirandello diesen seinen inneren Gott "pazzo" nennt, so liegt darin eine gewisse Parallele zu dem französischen Fin-de-siècle-Autor und fanatischen Katholiken Léon Bloy, der die "folie divine" als einzigen Rettungsanker für seine Zeit der Décadence proklamiert:

"Ah! disons tout en un mot, nous périssons parce que nous avons trop de raison, et il n'y a plus que la folie qui soit encore capable de nous sauver."162)

Aber diese "folie divine" ist gar nicht ausschließlich eine Errungenschaft des späten Pirandello; schon 1895, also im gleichen Jahr wie die antiklerikale Novelle "Ravanà" (später in

160) - "Uno, nessuno e centomila", l.c., TR II, pp. 880/881.

161) - Diesen mythischen Charakter des Religionsgefühls im "Lazzaro" hat Franz Rahut bereits in seinem 1938 erschienenen Aufsatz "Zola - Hauptmann - Pirandello. Von der Verwandtschaft dreier Dichtungen" (in GRM 26/1938, pp. 440-466) festgestellt. Er zeigt dort an Hand von Parallelen zu zwei bedeutenden Werken der französischen ("La faute de l'abbé Mouret") bzw. deutschen Literatur ("Der Ketzer von Soana"), daß der mythische Charakter von Pirandellos Spätwerk für seine Zeit durchaus keine isolierte Einzelerscheinung ist. Die wichtigste Gemeinsamkeit der drei Werke nennt Rahut den "neuen Lebensglauben, der als Diesseitiggläubigkeit der Jenseitsreligion gegenübergestellt ist." MÜHLMEYER, l.c., interpretiert weitere Hauptmann-Werke unter mythischem Aspekt.

162) - Léon BLOY, Choix de textes, ed. Albert Béguin, Paris 1946, p. 238.

"In corpore vili" umbenannt, Erstveröffentlichung in Gazzetta letteraria, 15.6.1895), schreibt der Autor in seinem Gedicht "Torna, Gesù!":

"Ma santa adesso appar la tua follia
anche al mio sguardo, o dolce redentore.
E torna, io prego, a noi, torna, Messia,
a predicar l'amor;"¹⁶³⁾

Die gleiche Verbindung des freien, im mythischen Erleben wurzelnden Gottesbegriffes mit dem naiven, mythisch-kindlichen Glauben der Kindheit vollzieht sich meines Erachtens auch in der Haltung Lucios, der in dem Augenblick, da alle um ihn herum ihren "Dio di fuori" verloren haben und sich der Zwangsjacke kirchlicher Dogmata ledig fühlen, seinen Entschluß, nur mehr dem inneren Gott leben zu wollen, aufgibt und beschließt, wieder Priester zu werden. In dem zuerst gefaßten Entschluß hatte Lucio nämlich eine ganze Reihe von Vorgängern: Neben dem schon erwähnten Don Angelino aus "La fede", der letztendlich gleichfalls einen Kompromiß mit dem naiven, christlich-mythischen Glauben herkömmlicher Prägung schließt, ist hier vor allem Bartolo Scimpri, der Priester einer "Chiesa Nuova" aus der Novelle "Dono della Vergine Maria" zu nennen:

"Era in guerra aperta con tutto il clero, perché il clero - a suo dire - aveva azzoppato Dio. Il diavolo, invece, aveva camminato. Bisognava a ogni costo ringiovanire Dio, farlo viaggiare in ferrovia, col progresso, senza tanti misteri, per fargli sorpassare il diavolo.

- Luce elettrica! Luce elettrica! - gridava, allungando le lunghe braccia smanicate. - Lo so io a chi giova tanta oscurità! E Dio vuol dire Luce!

Era tempo di finirla con tutta quella sciocca commedia delle pratiche esteriori del culto: messe e quarant'ore. E paragonava il prete nella lunga funzione di consacrare l'ostia per poi inghiottirsela al gatto che prima scherza col topo e poi se lo mangia.

Egli avrebbe edificato la Chiesa Nuova. Già pensava ai capitoli della Nuova Fede. Ci pensava la notte, e li scriveva."¹⁶⁴⁾

Er praktiziert einen mythischen Ritus mit spiritualistisch-hypnotischen Elementen, bei dem ein Medium eine große Rolle spielt

¹⁶³⁾ - "Torna, Gesù!", in "Poesie varie", SPSV, p. 807.

¹⁶⁴⁾ - "Dono della Vergine Maria" (in "L'uomo solo"), NA I, pp. 647/648.

und die Gläubigen durch die Aussicht auf einen verborgenen Schatz angelockt werden. Auf diese Weise wird auch Pirandellos Auffassung Genüge getan, Gott dürfe man nicht in engen Häusern, sondern nur in der freien Natur suchen: Die Andachten finden nachts im Freien statt, wobei das Medium in Trance angeblich zu einem Schatz führen soll. Bartolo Scempri aber sagt - ganz im Sinne Pirandellos:

"Dio si prega così, nel suo tempio, coi grilli e con le rane."¹⁶⁵⁾

Lucio entwickelt im "Lazzaro" diese Verbindung Gott - Leben - Natur noch weiter, wenn er den Begriff der persönlichen Seele, des "suo spirito", überhaupt ablehnt:

"LUCIO. s u o ? come s u o ? Ecco, vede dov'è l'errore? -

SARA. Nel dire s u o spirito? -

LUCIO. Ma sì, mamma! Ammetterlo eterno, infinito, e presumere che possa esser m i o , di uno che è nel tempo, labile forma d'un momento, jeri o domani. Vedi com'è? facciamo regnare Dio anche di là (non si sa dove) in un presunto regno della morte, perché ci dia là, un premio o un castigo. Quasi che il bene e il male potessero esser quelli di uno che è parte, mentre Egli solo, che è Tutto, sa ciò che fa e perché lo fa. Ecco, vede, dottore? questo dovrebbe esser per lui, com'è stato per me, il vero risorgere della morte: negarla in Dio, e credere in questa sola Immortalità, non nostra, non per noi, speranza di premio o timore di castigo: credere in questo eterno presente della vita ch'è Dio, e basta."¹⁶⁶⁾

Diese Ideen zeigen einen deutlichen Zusammenhang mit der Grundlage von Pirandellos Leben-Form-Dualismus, dem Mythos vom Lebensstrom, aus dem man kommt und in den man zurückkehrt. Dieses Bild findet sich schon im "Umorismo" (siehe SPSV, pp. 151/152), es ist später durch Tilgher¹⁶⁷⁾ zur Patentformel für das Verständnis der Werke Pirandellos erhoben worden, zu einer Art Etikett unseres Autors. Einen Einblick in Pirandellos eigene Auffassung des Mythos vom Lebensstrom in seiner Spätzeit gibt uns die folgende, von Domenico Vittorini referierte Äußerung des Autors aus dem Jahre 1935:

165) - "Dono della Vergine Maria", l.c., p. 649.

166) - "Lazzaro", MN II, p. 1195.

167) - siehe u.a. Adriano TILGHER, Voci del tempo, Roma 1921; Studi sul teatro contemporaneo, Roma 1923; La scena e la vita, Roma 1925.

"Der Mensch bewegt sich bewußt oder unbewußt in einer unangreifbaren Traumatosphäre; deshalb läuft er wie ein irrender Fremder und trauriger Vagabund über diesen öden Planeten Erde. Jenseits der Grenzen von Zeit und Raum, über dem blauen Himmelsgewölbe ist Leben, ungeformt und ungefesselt, Leben, aus dem ein seltsamer Gott die Erde und das Universum geformt hat. Dort gibt es keine Gesetze, keine Einschränkungen, keine Grenzen. Das Leben ist ein vernichtender Strom, der sich in schwindelerregend weiße Flächen von unendlicher Ausdehnung stürzt. Wehe uns, wenn wir einen Blick in jenes uranfängliche Leben tun! Wir erstarren und werden gleichzeitig zur Gottheit. Wir hören auf, menschlich zu sein, und der Kontakt mit dem Durchschnittsmenschen wird uns unmöglich. Meine Kunst ist Ausdruck dessen, was dem universalen Leben widerfährt, wenn es zur individuellen Existenz wird."168)

An den Konsequenzen dieses Blickes ins uranfängliche Leben, Produkt des Mythenstürzens, hat Pirandello sein Leben lang gelitten - seine Kontaktschwierigkeiten mit Durchschnittsmenschen, seine Einsamkeit im Alter zeigen das deutlich.

Die religiös gefaßte Abart dieses Mythos vom Lebensstrom setzt sich aber im "Lazzaro" genauso wenig durch wie Diego Spinas starrsinnige Religiosität traditioneller Prägung. In dem Stück triumphiert nämlich Pirandellos Aussage zufolge keineswegs der Glaube des Lucio der ersten beiden Akte, den er rational nennt und der selbst in einer Form erstarbt, sondern die Beweglichkeit, verkörpert durch Toleranz und reine Nächstenliebe. Er beschreibt diese Aussage seines Stückes in einem Zeitungsinterview des Jahres 1936 wie folgt:

"Se all'uomo non libero togliete la forma, in quanto legame spirituale, subito egli ricasca fra le bestie, e il primo atto della sua così detta libertà è una fucilata contro un altro uomo, contro l'Adamo nuovo che vive in pace con la sua Eva. Il figlio allora si sacrifica, rientra nell'ordine, indossa ancora la veste sacerdotale per coloro a cui è necessaria. La sua fede razionale conduceva alla rovina, e non era che forma essa pure. Cristo è caritas, amore. Solo dall'amore di chi comprende, e sa tenere il giusto mezzo fra ordine e anarchia, fra forma e vita, è risolto il conflitto."169)

168) - Domenico VITTORINI, Luigi Pirandello - wie ich ihn sah, aus: The Drama of L.P., Philadelphia 1935, übs. I.Heintze, in ed.MENNEMEIER, l.c., pp.178/179.

169) - Giovanni CAVACCHIOLI, Introduzione a Pirandello, in "Termini" (Fiume), Oktober 1936, pp. 22/23.

Wir haben also bereits einen ähnlichen Fall vor uns wie in den "Giganti della montagna", wo Pirandello ebenso von zwei gegenläufigen Lebensauffassungen (deren eine seine eigene, bisher vertretene ist) beide scheitern läßt. Dort ist das Ende allerdings tragisch, der "Lazzaro" schließt auf Grund von Lucios Kompromißbereitschaft versöhnlich.

Äußerungen Pirandellos wie die eben zitierte (auch in dem Gedicht "Torna, Gesù!" findet sich die "carità" als bleibender Wert) haben manche katholische Literaturkritiker, vor allem Pietro Mignosi¹⁷⁰⁾, dazu angeleitet, Pirandello als zunächst verlorenen, nun aber reuig reuig in den Schoß der Kirche zurückgekehrten Sohn für den Katholizismus zu reklamieren. Pirandello stand diesem Bestreben nicht unbedingt ablehnend gegenüber; in einem Brief an Mignosi bestätigt er diesem, daß er das Leben "religiös fühle".¹⁷¹⁾ Von einem ausdrücklichen Katholizismus kann bei unserem Autor jedoch nicht die Rede sein.

Es erscheint daher Michele F. Sciaccas Klassifikation des "Lazzaro" als mythenstürzerisch ("E in Lazzaro che Pirandello rifiuta il mito moderno della religione") durchaus diskutierenswert. Sciacca sieht in dem Stück sogar drei einander widersprechende Glaubenskonzeptionen: die Diegos, "che non ha gli occhi per questa nostra vita e sacrifica all'eterna beatitudine della sua anima (non a Dio) se stesso, la moglie, i figli, tutto: non è amore di Dio, è egoismo disumano, cupiditas di un posto in paradiso"; die Saras ("la carica di vitalità che si scontra con la realtà e la società e, quando non può vivere secondo la sua natura, fugge e torna naturale"); und schließlich die Lucios, der den Glauben an die Unsterblichkeit der Einzelperson ablehnt:

"Lucio è diventato averroista. Non premi né castighi dopo la morte, ma la fede in questo eterno presente della vita, ch'è Dio, e basta."

Pirandello aber lehne alle drei ab:

¹⁷⁰⁾ - in seinem Buch "Il segreto di Pirandello", Palermo 1935, Milano ²1937.

¹⁷¹⁾ - abgedruckt in der zweiten Auflage von Mignosis Buch (siehe Anm. 170).

"Pirandello denuncia la falsità di questi tre modi di essere religiosi."

Durch die Entscheidung Lucios, seine Glaubenskonzepzion zu Gunsten einer Rückkehr in den Priesterstand aufzugeben, würde nämlich auch dieser "panteismo vitalistico" aufgegeben, ebenso wie die Vorstellung eines progressiven, sozialrevolutionären Christentums:

"Il mito moderno di una religione mondanizzata, di un Cristo solo uomo che si è sacrificato per amore degli uomini, che poi significa, in questo mito, per la giustizia sociale, per la lotta alla povertà, per il benessere materiale di tutti; di un Cristo "progressista" che vuole avviare l'umanità al paradiso in terra, che fatalmente va a coincidere con la città dei Giganti. (...)
Il mito moderno della religione che vuol sostituirsi a quello "tradizionale" di Diego non ha miglior sorte che quest'ultimo; la tragedia dell'uomo permane senza catarsi e senza salvezza."¹⁷²⁾

Wenngleich ich den religionsphilosophischen Schlußfolgerungen des katholischen Denkers Sciacca nicht folgen möchte, erscheint mir seine Ansicht, es handle sich auch bei "Lazzaro" um den Sturz eines Mythos in Form einer mythischen Erzählung, durchaus plausibel. Es darf allerdings nicht vergessen werden, die mythischen Elemente in dieser mythisch-dramatischen Erzählung herauszustreichen. Zunächst ist hier wohl das Wunder am Schluß zu nennen, bei dem der überirdisch-verklärte Lucio ("Lucio è come in una luce divina") der durch ihn gleichfalls aus der gewöhnlichen Realität herausgehobenen Mutter Sara ("trasfigurata come per riflesso dalla divina esaltazione del figlio") aufträgt, sie möge ihre gelähmte Tochter rufen. Sara tut das, und Lia kommt auf sie zugelaufen, worauf die Umstehenden mit dem Ruf "Miracolo!" in die Knie brechen. Neben diesem im christlichen Mythos wurzelnden Element will Roberto Alonge noch eine viel ältere mythische Struktur entdeckt haben: Er sieht in dem Konflikt Diego-Sara den grundlegenden Konflikt Patriarchat-Matriarchat verkörpert: nicht einen "contrasto di due organizzazioni sociali, ma anche di due civiltà, di due religioni: quella della madre, vitalistica, immanentistica; e quella del padre,

¹⁷²⁾ - alle Zitate: SCIACCA, l.c., p. 95.

uranica, trascendente".¹⁷³⁾ Sara setzt er mit der Terra Madre gleich und stellt sie als "sacerdotessa del tellurismo" hin. Das Wunder am Schluß sieht er als Triumph der Mutter Erde ("Il miracolo finale che guarisce Lia della sua paralisi è il supremo sigillo della civiltà tellurica."¹⁷⁴⁾), weil es ja Sara und nicht Lucio vollbringe. Das erscheint wenig plausibel, schon auf Grund der oben angeführten Regieanweisungen Pirandellos, aus denen klar hervorgeht, daß Sara die mythische Kraft zum Wunder von ihrem Sohn bezieht. Dennoch soll das Vorhandensein des Mythos der Terra Madre (etwa im Erscheinungsbild Saras als Überfrau, die als "nuova, sana, potente" beschrieben wird) nicht geleugnet werden; das Drama ausschließlich auf eine Auseinandersetzung zwischen Mutter- und Vatermythos reduzieren zu wollen, scheint mir aber doch auf eine zu einseitige Betrachtungsweise zurückzugehen.

¹⁷³⁾ - SCIACCA, l.c., p. 97.

¹⁷⁴⁾ - ALONGE, l.c., p. 309.

3.3.3. Il mito dell'arte: "I giganti della montagna"

Wenn die Kritik die bisher besprochenen beiden "Miti" eher stiefmütterlich behandelt hat (sie werden in der großen Mehrzahl der Studien zu Pirandello nur kurz, wenn überhaupt, erwähnt und vernichtend kritisiert), so bildet der dritte, unvollendete "Mythos", "I giganti della montagna", eine Ausnahme. Da ist kaum ein über das Ausmaß einer halben Seite hinausgehender Pirandello-Artikel in Literaturgeschichten oder dergleichen, in dem dieses unvollendete Drama nicht seine - meist lobende - Erwähnung fände. Häufig ist von Pirandellos "geistigem Vermächtnis" die Rede, zum Teil einfach auf Grund der Tatsache, daß der Autor noch auf dem Sterbebett unaufhörlich an die Vollendung des Werkes dachte und nach dem Bericht seines Sohnes Stefano (nachzulesen im Anschluß an den Text der "Giganti della montagna" in MN II) seinen letzten Lebenstag mit einer "Lösung" für den dritten und letzten, nie geschriebenen Akt beginnt:

"C'è", mi disse sorridendo "un olivo saraceno, grande, in mezzo alla scena: con cui ho risolto tutto." E poichè io non comprendevo bene, soggiunse: "Per tirarvi il tendone..."¹⁷⁵⁾

Aber auch Pirandello selbst hat seinen dritten "Mito" als eine Art Krönung des Lebenswerkes betrachtet: Marta Abba zitiert im Vorwort zu der von ihr herausgegebenen Fassung der "Giganti" (die jedoch, mit Ausnahme des ursprünglichen Personenregisters und der Vorstellungen über den nicht geschriebenen dritten Akt wörtlich mit der Version der MN II übereinstimmt) einen Brief des Autors an sie aus Paris, vermutlich aus dem Jahre 1931:

"Credo veramente ch'io stia componendo, con un fervore e una trepidazione che non riesco a esprimerti, il mio capolavoro con questi *Giganti della montagna*. Mi sento ascenso in una sommità dove la mia voce trova altezze d'inaudite risonanze. La mia arte non è stata mai così piena, così varia e impreveduta: così vera-

¹⁷⁵⁾ - "I giganti della montagna", MN II, p. 1371.

mente una festa, per lo spirito e per gli occhi, tutta palpitì,
lucenti e fresca come la brina."¹⁷⁶⁾

Tatsächlich erreichen die "Riesen vom Berge" eine selbst für Pirandello ungewöhnliche Höhe und Intensität des Denkens - dieses so ungewöhnliche Stück nimmt teil an der Diskussion über das Theater (die mit der Trilogie des "Theaters auf dem Theater" begonnen hatte); es vollendet das Mythenstürzen durch den Angriff auf den letzten, unangreifbarsten Mythos: den des Mythenstürzens selbst; und es stellt gleichzeitig die höchste Entwicklung der Form "Mito" als Lehrdrama bei Pirandello dar - Giovanni Calendoli vergleicht es daher nicht zu Unrecht mit den Platonischen Dialogen:

"In non pochi momenti i *Giganti della Montagna* hanno il rarefatto splendore di un dialogo platonico: la tensione drammatica si dissolve magicamente in una tensione puramente ideale."¹⁷⁷⁾

Somit bildet das Drama eine Parallele zu dem Roman "Uno,nessuno e centomila" und ist zugleich die höchste Stufe des Mythenstürzens mit Hilfe des Mythos, weshalb ihm auch der umfangreichste Abschnitt dieses Kapitels gewidmet werden soll.

Die bloße Handlung ist, wie auch in dem erwähnten letzten Roman Pirandellos, eher nebensächlich: Eine verkrachte Schauspieltruppe, deren "prima attrice", Ilse Paulsen, mit einem Grafen verheiratet ist, zieht in die Berge, um Publikum für ein lyrisches Drama zu suchen, das sie seit Jahren spielt, das aber nirgendwo Anklang findet. Es handelt sich um ein Versdrama eines jungen, unglücklich in Ilse verliebt gewesenen Autors, der sich nach Vollendung seines Werkes umgebracht hat, weil sie ihrem Gatten nicht untreu werden wollte und ihn daher nicht erhört hat. Ilse fühlt nun die Verpflichtung in sich, das Stück in die Welt hinauszutragen, um ihre Schuld gegenüber dem Toten zu begleichen, aber die Leute wollen es nicht sehen, sie interessieren sich mehr für primitivere Spektakel, für Possen, Sport, Gladiatorenkämpfe. So gelangt die Truppe, nachdem das

¹⁷⁶⁾ - zit. nach Luigi PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, edizione a cura di Marta ABBA, Milano (Mursia), 1972, p. 8.

¹⁷⁷⁾ - Giovanni CALENDOLI, *Luigi Pirandello*, Roma 1962, pp. 76/77.

gesamte Vermögen des Grafen durchgebracht ist, die meisten Schauspieler abgesprungen, Dekorationen und Kostüme verloren gegangen sind, zu einer alten, verfallenen, angeblich von Geistern bewohnten Villa in den Bergen. In Wahrheit leben dort Außenseiter, Randfiguren der Gesellschaft, zum Teil körperlich mißgestaltet oder geistig behindert, unter der Führung des Magiers Cotrone. Sie leben ihre Träume im Wachen; bei ihnen wird Realität, was im Unterbewußtsein schlummert. Sie bilden erst jenes Reich "al limite, fra la favola e la realtà", das Pirandello als Ort der Handlung angibt. Sie nehmen die Schauspieler gastfreundlich auf, stellen ihnen das "arsenale degli apparizioni" der Villa zur Verfügung, durch das das Stück in sich selbst leben könnte; aber Ilse will ihrer Mission treu bleiben: Sie will nicht die Dichtung leben, sondern ein Publikum vor sich haben, dem sie etwas mitteilt. So schlägt Cotrone ihr schließlich vor, das Stück vor den "Giganti della montagna", den "Riesen vom Berge", aufzuführen, bei denen in nächster Zeit eine Fürstenhochzeit gefeiert werden soll. Über den nun folgenden, nicht mehr von Pirandello verfaßten Schluß gehen die Meinungen auseinander; Stefanos Erzählung steht die auf Passagen aus den Briefen gestützte Auffassung Marta Abbas gegenüber. Beide Versionen stimmen jedoch darin überein, daß Ilse während der Vorstellung von einem unverständigen Publikum erschlagen wird (das für Marta Abba aus den Riesen selbst, für Stefano bloß aus ihren "servi" besteht).

Um aber die "Giganti della montagna" näher analysieren zu können, ist es nötig, zuerst jenes Werk kennenzulernen, das da mitgeteilt werden soll und vom Publikum nicht akzeptiert wird: "La favola del figlio cambiato", ein Versdrama Pirandellos, von Gian Francesco Malipiero in Musik gesetzt; es wird nicht zu Unrecht von manchen Pirandello-Kritikern, so etwa von Michele F.Sciacca¹⁷⁸⁾ als vierter "Mito" angesehen.

¹⁷⁸⁾ - SCIACCA, l.c., spricht dabei von "il mito moderno della politica".

3.3.3.1. Der Mythos vom vertauschten Sohn.

Die "Favola del figlio cambiato", die einen traditionell dem Mythos (bzw. der Volkssage) entstammenden Stoff behandelt, ist ein in freien Versen gehaltenes Opernlibretto in fünf Episoden; in MN II erfahren wir zu Beginn in einer kleinen Notiz:

" "La Favola del Figlio cambiato" iniziata da Luigi Pirandello e condotta avanti fino a tutto il terzo episodio come preparazione al Mito dei "Giganti della Montagna", fu poi compiuta per il Maestro G.F.Malipiero."¹⁷⁹⁾

Da von allem Anfang an eine so enge Verbindung zwischen der "Favola" und den "Giganti" bestand, scheint es auch gerechtfertigt, diese beiden Werke hier im Zusammenhang zu betrachten.

Die "Favola" hebt an mit der Klage einer Mutter, deren hübscher blonder Sohn von den "Donne" entführt und gegen ein häßliches schwarzhaariges Kind ausgetauscht wurde:

"L'UNA.
Povera creatura!
Come un sole, quello,
bello in carne, tutto vivo;
e questo invece
patito patito,
un capino straziato
d'uccellino malato,
che faceva ribrezzo
a vedere e a toccare."¹⁸⁰⁾

In der ersten Episode wird diese Geschichte erzählt und es kommt zu der Auseinandersetzung mit dem rationalen Zweifler, der schließlich, als er sich den aus der Anschauung stammenden Argumenten nicht beugen will, von den Frauen der Nachbarschaft gewaltsam zu einem "M'arrendo!" gegenüber dem Mythos gezwungen wird, wie wir das in Teil II gesehen haben (Anm.80 S.90). In der nächsten Episode finden wir die Mutter mit zwei der Nachbarinnen in der Hütte der alten Vanna Scoma, der man magische Fähigkeiten und Kontakte zu den "Donne" nachsagt. Jedenfalls scheint sie mediale Fähigkeiten zu besitzen, denn sie befindet sich in einer Art Trancezustand:

¹⁷⁹⁾ - "La favola del figlio cambiato", MN II, p. 1226.

¹⁸⁰⁾ - l.c., p. 1241.

"L'ALTRA.

E la notte è così,
come un fantoccio
posato lì sulla seggiola:
le vesti, le scarpe,
le mani sulle gambe.

L'UNA.

Se la toccate è di gelo."¹⁸¹⁾

Als sie erwacht, erzählt Vanna Scoma nun, sie habe den ver-
tauschten Sohn gesehen, er befinde sich in einem Königspalast
und es fehle ihm an nichts; es werde ihm aber immer gerade so
gut gehen, wie man das für ihn dagelassene Kind behandle. Die
Mutter freilich will ihr Kind auch dann nicht aufgeben, wenn
es dafür König werden sollte:

"LA MADRE.

Per il figlio mio
il mio cuore di mamma
val più d'ogni regno
e più d'ogni splendore!"¹⁸²⁾

Wir begegnen hier also dem gleichen inneren Konflikt zwischen
Mutterliebe und äußerem Wohlergehen des Kindes, wie er bereits
in "La ragione degli altri" bzw. der zugehörigen Novelle "Il
nido" (Anhang der NA II) und später in "La nuova colonia" auf-
tritt. Auch in der "Favola" ist die Mutter nicht bereit, ihren
Sohn aufzugeben; für den Augenblick muß sie sich freilich da-
mit begnügen, sein Wohlergehen dadurch zu sichern, daß sie den
anderen gut behandelt.

Die dritte Episode spielt einige Zeit später: Der ver-
tauschte Sohn, häßlich und halbdehil, hält sich für einen Kö-
nigssohn und wird deshalb Figlio-di-Re genannt. Die gleich-
falls debile Herumtreiberin des Ortes, die immer wieder schwan-
ger ist, ohne den Vater zu kennen, trägt diesmal ein Kind von
ihm und wird deshalb von allen nur scherzhaft "La Regina" ge-
nannt. Nun ist im Hafen ein Schiff mit einem kranken Prinzen
aus dem fernen, nebligen Norden angekommen; der Prinz soll un-
ter der südlichen Sonne genesen. "Figlio-di-Re" ist überzeugt,

¹⁸¹⁾ - "La favola del figlio cambiato", l.c., MN II, p. 1247.

¹⁸²⁾ - l.c., p. 1256.

dieses Schiff sei gekommen, ihn zu holen:

"pottaghmi co quetta coghona
e quetta gheghina a mmio ghegno
(tira a sé "*La Regina*") 183)
sedeghe su xxrhono!"

Der Herkunftsort des Schiffes und des Prinzen wird ersichtlich, als einige Matrosen der Besatzung das Café betreten und dabei "Trinchevaine! Trinchevaine! Mit Froilaine! Mit Froilaine!" grölen. Vanna Scoma bestätigt nun indirekt die Ideen des "Figlio-di-Re", indem sie sein Schweigen fordert, damit man nicht am Ende ihr die Schuld an dem geben könne, was da geschehen werde. Schließlich kommt auch noch die Mutter angelaufen; sie hat den fremden Prinzen gesehen und glaubt zu wissen, was ihm fehlt:

"E il figlio mio, non è
un Principe straniero!
Dicono c'ha bisogno
di sole. Non è vero.
Ha bisogno di me,
della sua mamma,
e non lo sa!" 184)

Die vierte Episode zeigt den Prinzen im Streit mit seinen Ministern. Sie drängen zur Rückfahrt, weil der alte König krank darniederliegt und die Staatsgeschäfte nicht länger warten können. Der Prinz aber will bleiben. Er leidet unter dem Maskenspiel des Hofes ebenso wie Pirandellos übliche erwachende Individuen unter dem der bürgerlichen Gesellschaft:

"E tutti dietro uno scudo.
E mai un viso nudo
fino all'anima nudo,
come vorrei vederlo;
un sorriso, ma vostro;
e non fatto per me;
e come parlate
dentro di voi; ma questo
forse non lo sapete
nemmeno voi stessi." 185)

183) - "La favola del figlio cambiato", MN II, l.c., p.1268. - Die etwas seltsame Orthographie deutet sichtlich die Sprachgestörtheit des Debilien an.

184) - l.c., p. 1273.

185) - l.c., p. 1281.

Auch der Arzt verbietet die Abfahrt. Unterdessen aber geht im Reich des Prinzen alles drunter und drüber, Mord, Brand und Gesetzlosigkeit herrschen. Die einzige Alternative zur Rückkehr hieße Abdankung.

In der fünften Episode begegnet der Prinz endlich im Garten seiner Mutter. Sie will zuerst nichts erzählen. Als sie aber hört, daß die Königin bei der Geburt ihres Kindes gestorben sei, sodaß ihr "Sohn" ohne Mutter aufwachsen mußte, verrät sie sich. In diesem Augenblick stürzt der "Figlio-di-Re" mit einem Dolch auf den Prinzen los, um den "usuxxpatoghe" zu töten. Durch den Schrei der Mutter gewarnt, kann dieser allerdings ausweichen. Da läuft nun der gesamte Hofstaat zusammen: Wie Vanna Scoma geweissagt hatte, ist der alte König gestorben, man muß zurück. Der Prinz weiß, daß das auf Grund seiner labilen Gesundheit sein Todesurteil bedeutet. Die Frauen rufen ihm zu, er solle doch hier bei seiner wahren Mutter bleiben und "Figlio-di-Re" an seiner Stelle fahren lassen; so erfährt er schließlich die ganze Geschichte. Der Prinz entscheidet sich daraufhin für seine Mutter, für die Sonne, für das Leben, und huldigt als erster dem neuen König "Figlio-di-Re". Seinem Hofstaat aber, der diese Entscheidung nicht akzeptieren will, hält er eine Rede, die man leicht als Kritik an dem ausgehöhlten mythischen Unterbau der Erbmonarchie lesen könnte:

"Credete a me,
non importa che sia
questa o quella persona:
importa la corona!
Cangiate questa di carta e vetraglia
in una d'oro e di gemme di vaglia,
il manteletto in un manto
e il re da burla diventa sul serio,
a cui voi v'inchinate.
Non c'è bisogno d'altro, soltanto
che lo crediate."¹⁸⁶⁾

Sieht man diese Sätze jedoch in Verbindung mit der Weltanschauung Cotrones und seiner "Scalognati", also der Bewohner der

¹⁸⁶⁾ - "La favola del figlio cambiato", l.c., MN II, p. 1301.

verfallenen Villa in den "Giganti", so erhält die Feststellung "Wahrheit ist, was man glaubt, durchaus einen positiven, affirmativen Sinn. Tatsächlich bekräftigt der Prinz gleich darauf die Subjektivität und Wandelbarkeit der Wahrheit:

" Ma niente è vero,
e vero può essere tutto;
basta crederlo per un momento,
e poi non più, e poi di nuovo,
e poi sempre, o per sempre mai più.
La verità la sa Dio solo.
Quella degli uomini è a patto
che tale la credono, quale
la sentono. Oggi così,
domani altrimenti. Credete,
credete che questa
vi può convenire assai più della mia.
Io, ora, la so,
la mia verità.
Ero piccolo qua,
con questa madre, nato a questo sole;
povero, ma che importa?
con quest'amore di madre
e questo cielo e questo mare
e la salute e la gioja
di vivere la mia,
la "mia" vera vita per me!"¹⁸⁷⁾

Damit siegt gleichzeitig der Muttermythos über Pflicht und Staatsraison:

"IL PRINCIPE.
Ora bisogna ch'io trovi
nel calore carnale
di quest'amore di madre,
nell'odore di questa tua veste,
madre,

LA MADRE.

 si, figlio, si;

IL PRINCIPE.
e della tua casa,

LA MADRE.

 si, figlio,

IL PRINCIPE.
nel sapore dei cibi
che mi darai a mangiare

LA MADRE.

 si, si;

¹⁸⁷⁾ - "La favola del figlio cambiato", l.c., MN II, p. 1302.

IL PRINCIPE.

il sentimento perduto
della tua naturale umiltà."188)

- wobei es sicherlich nicht verfehlt ist, in dieser "naturale umiltà" einen Hinweis auf die Terra Madre und gleichzeitig auf die Rousseau'sche These der Unschuld des Primitiven zu sehen; außerdem triumphiert der Mythos der Sonne, des Lebens, verkörpert im Südreich, über den des Todes, des Rauches und Nebels einer technisierten Zivilisation, verkörpert im Nordreich:

"Via la nebbia amara, e quel fumo,
quel fumo forato da lampade,
architetture di ferro,
forni, carbone, città
affaccendate da cure
cieche e meschine,
formicaj! formicaj!
Ho perduto l'amore che avevo
della mia sconsolata tristezza!
Ora son pieno di quest'ebrezza
di sole d'azzurro di verde di mare!"189)

Die mythischen Elemente dieser Geschichte sind nicht zu übersehen. Es ist wohl müßig, hier einen auch nur annähernd vollständigen Überblick über das Vorkommen des Motives vom vertauschten Sohn in Mythen, Märchen oder Volkssagen geben zu wollen.¹⁹⁰⁾ Die Mythen der Terra Madre, der Sonne und des Lebens sind, auf Grund der nicht völlig realistischen Darstellungsweise des Geschehens, die Pirandello durch die äußere Form der "Favola" ermöglicht wird, besonders stark betont. Der Realismus der früheren "Miti" bleibt aber in einigen Episoden erhalten, vor allem in der Café-Szene, die stark an den Prolog der "Nuova colonia" in Nuccio d'Alagnas Schenke erinnert. Somit

188) - "La favola del figlio cambiato", l.c., MN II, p. 1303.

189) - l.c., pp. 1303/1304.

190) - Von Interesse erscheint lediglich ein Hinweis Ettore Cellas (CELLA, Pirandellos Riesen vom Berge, in ed. MENNEMEIER, l.c., p. 320) auf einen Volksglauben, der "letzte, häßliche und kleingewachsene Savoyenkönig Umberto" sei gegen den rechtmäßigen, in einer Feuersbrunst umgekommenen Thronerben vertauscht worden. Da Cella keine weiteren Angaben macht, bleibt fraglich, welcher Umberto gemeint ist - weder in der Geschichte Savoyens noch in der Italiens findet sich eine Gestalt, auf die diese Angaben zu passen scheinen.

stellt die "Favola" schon rein äußerlich, was die Darstellungsweise anlangt, ein Bindeglied zwischen den beiden ersten "Miti" und den "al limite fra la favola e la realtà" spielenden "Giganti della montagna" dar. Aber auch inhaltlich ist sie eine Vorstufe zu den "Giganti": Der Verzicht des Prinzen auf äußere Ehren und gesellschaftliche Stellung ist die Voraussetzung für den Eintritt in das Reich der Scalogna, jener Zaubervilla zwischen Märchen und Wirklichkeit, wo man ganz den eigenen Träumen lebt, ohne sich um die Realität der Umwelt zu kümmern.

3.3.3.2. La Scalogna - Der Konflikt zwischen Poesie und Riesen - Eine Abrechnung mit dem Denken der Neuzeit.

In unserer kurzen Inhaltsangabe war von einer alten Villa in den Bergen die Rede, die von verkrachten Außenseitern bewohnt wird, und zu der die Schauspielertruppe Ilses gelangt. Diese Villa nennt Pirandello "La Scalogna", also "Schalottenzwiebel", gleichzeitig ein Synonym für Pech oder Unglück; und so werden ihre Bewohner, die "Scalognati", in den deutschen Übersetzungen auch als "Unglücksraben" oder "Pechvögel" bezeichnet. Diese Scalogna ist alleiniger Schauplatz der beiden überlieferten Akte, sie ist die Villa der Geister, der Erscheinungen, das Reich, in dem Träume Wahrheit werden und bloße Gedanken körperliche Gestalt annehmen. Das Mythenstürzen in ~~ihren Bewohnern~~ ist zur äußersten Konsequenz gediehen: Sie glauben nicht mehr an die objektive Wahrheit, sie leben die Bilder ihrer Phantasie, die ständig sich ändernden, subjektiven Realitäten. Sie haben ihre Körper abgestreift, die sie nur noch als "apparenze" sehen ("Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa da dove"¹⁹¹⁾). Sie sind also jene Figuren, die zur Gänze die Konsequenzen aus den Erfahrungen all ihrer Vorgänger in den Werken Pirandellos gezogen ha-

¹⁹¹⁾ - "I giganti della montagna", MN II, p. 1345.

ben (diese Vorgänger waren, wie wir gesehen haben, zu der Erkenntnis gelangt, diese oder jene Einrichtung beruhe auf mythischen, und, da nicht mehr im Mythos gelebten, zugleich hohlen Grundlagen). Und sie haben selbst das Instrument, das sie zu dieser Erfahrung geführt hat, die logische Überlegung, als unbegründet, als Glaubensobjekt nach Art der von ihr entlarvten Einrichtungen erkannt, das sie nun, nachdem sie sich des Ballastes überholter, auf dem Mythos vom Logos beruhender Geisteskultur entledigt haben, nicht mehr benötigen: "Vigliacco chi ragiona!", ruft Cotrone seinen Scalognati zu. Michele F. Sciacca hat diese Entwicklung, vor allem bezüglich des Mythos der "ragione" und der "filosofia" in dem Kapitel "Il processo al tribunale della ragione" seines Buches "I giganti della montagna" so vollständig dargestellt, daß hier eine extensive Neubehandlung des Themenkreises nicht angebracht erscheint. Auch er beginnt seine Untersuchung mit der Feststellung, Pirandello habe schon zuvor alle Mythen seiner Zeit und Kultur zu stürzen versucht, eine Annahme, für die auf den über hundert Seiten des zweiten Teils dieser Untersuchung der Beweis zu erbringen versucht wurde:

"Quando Pirandello comincia a scrivere *I Giganti della Montagna* ha consumato tutte le disgregazioni: della ragione, della realtà, della società, della politica: tutti miti caduti, non solo nelle formulazioni del passato, ma anche in quella dei "moderni", cioè nella modalità in cui i moderni li hanno deformati."¹⁹²⁾

Und nicht zu Unrecht beginnt Sciacca das Kapitel "Pirandello e la cultura occidentale" mit dem Satz:

"Ne *I Giganti della Montagna* Pirandello salda i conti con la cultura occidentale e perciò con se stesso: ne esce fuori sbattendo la porta."¹⁹³⁾

Während Sciacca sich aber dann ausschließlich mit dem formal-philosophischen Aspekt dieser Feststellung beschäftigt,

192) - SCIACCA, l.c., p. 21.

193) - l.c., p. 44. - Der letzte Satz spielt auf eine Äußerung des faschistischen Delegierten an Pirandellos Totenbett an, der gesagt haben soll: "Se n'è andato sbattendo la porta", weil das Testament ein Staatsbegräbnis verbietet (ALVARO, l.c., NA I, p. 8). Andere Quellen schreiben diese Äußerung Mussolini persönlich zu.

wollen wir in dem Gebiet der Literatur verbleiben und zurückgehen zu jenem Werk, von dem der Roman der Neuzeit seinen Ausgang nimmt, und das in vielerlei Hinsicht für die Entwicklung der neuzeitlichen Geistesgeschichte bestimmend geworden ist: zum "Don Quijote de la Mancha" des Miguel de Cervantes Saavedra. Man hat des Öfteren die beiden Protagonisten, Don Quijote und Sancho Panza, mit den beiden Aspekten des spanischen Nationalcharakters gleichgesetzt¹⁹⁴⁾: Don Quijote der "hidalgo", der stolze Idealist, Sancho der erdverbundene, bauernschlaue, durchaus materiell denkende "villano". Man kann aber getrost noch einen Schritt weitergehen und in den beiden Gestalten des Miguel de Cervantes zwei Pole neuzeitlicher Geistesgeschichte schlechthin sehen, in deren Spannungsfeld sich die Entwicklung der Mythen der neuzeitlichen Kultur abspielt. Selbstverständlich bewegen sich dabei auch die Pole immer mehr auf einander zu, wie schon im Cervantes-Roman im Laufe der Zeit Sancho eine "Quijotisierung" und Don Quijote eine "Sanchifizierung" durchmachen.¹⁹⁵⁾

Sanchos Linie (ausgehend von seiner Feststellung, die Gegner, auf die sein Herr zuritte, wären nicht Riesen, "sino molinos del viento", also einer Verteidigung der "objektiven" Realität) beruht auf dem Glauben an jenen im Vorhergehenden so ausführlich behandelten Mythos der objektiven Wahrheit, jener Wahrheit, wie sie uns die fünf Sinne vermitteln. Diese Linie erreicht ihre höchste, schon fast quijoteske Ausformung in dem Bestreben der Aufklärung, eine Weltordnung der Vernunft zu errichten, die selbstverständlich auf dem Vorhandensein und der Erkennbarkeit einer objektiven Wahrheit beruht. Die Entwicklung dieser Linie bis zum "Mythos vom Logos", der, Kolakowskis Argumentation folgend, im ersten Teil dieser Un-

194) - vgl. dazu Ramón de GARCÍASOL, Claves de España: Cervantes y el Quijote, Madrid 1969, mit weiteren Angaben.

195) - siehe Salvador de MADARIAGA, Über Don Quijote, übs. Jeannie Ebner, Wien 1969.

tersuchung dargelegt wurde, und dessen Sturz durch Pirandello wir im zweiten Teil miterlebt haben, hier in extenso darzustellen, würde den Rahmen dieser begrenzten Studie sprengen. Daß Pirandellos Sturz des Mythos vom Logos zu keinem universellen Umdenken geführt hat, sondern auf ihn selbst und die Scalognati beschränkt blieb, braucht nicht bewiesen zu werden: Wir wissen selbst nur zu gut, daß wir auch vierzig Jahre nach Pirandellos Tod noch immer in den geistigen Tempeln der Vernunft leben, auch wenn die steinernen Robespierres längst zerfallen sind.

Freilich läßt sich auch eine Entwicklungslinie des Don Quijote, des idealistischen Helden, der seine zwar nicht logisch fundierte, aber doch auf einem ethischen Ideal beruhende subjektive Wahrheit der Umwelt aufzwingen will, bis in unsere Tage verfolgen, über die Romantiker, die erstmals eine innere Wahrheit über die äußere stellten¹⁹⁶⁾ bis hin zu den Vertretern diverser totalitärer Heilslehren unseres Jahrhunderts, die sich zwar auf den Minnedienst an einem hohen Ideal berufen, dabei aber - als Ergebnis übermäßiger "Sanchifizierung" - in höchst unidealer Weise zu Gewalt und Zwang greifen, um dieses Ideal durchzusetzen. Die Wurzel dieses Bestrebens, anderen - sei es auch immer um hoher Ideale willen - die eigene Realitätskonzeption aufzuzwingen, findet sich beispielsweise in der Episode mit der Kutsche, vor der ganz friedlich zwei Mönche einherreiten, die Don Quijote jedoch für Teufel hält, die eine gefangene Prinzessin bewachen, sodaß er sie in die Flucht jagt; daraufhin ruht er nämlich nicht eher, als bis er das Versprechen erhalten hat, die Reisende in der Kutsche würde seine Dulcinea del Toboso aufsuchen und ihr von Quijotes Heldentat berichten, obwohl er deshalb sogar einen Kampf mit einem ihrer Bedienten ausfechten muß (Quijote, 1. Teil, Kap. VIII und IX). Don Quijote gibt sich also nicht mit dem

196) - vgl. dazu das Novalis-Zitat aus Teil I, Anm. 93/S.34: "Das Poetische ist das echt absolut Relle (....) je poetischer, je wahrer!"

Tolerieren seiner subjektiven Wirklichkeit durch die anderen zufrieden, nein, er zwingt sie, diese Wirklichkeit im Umgang mit ihm und auch außerhalb dieses Kontaktes anzunehmen. Das gleiche tut Ilse, die sich nicht damit zufrieden gibt, daß das Stück in ihr oder in einer aufnahmebereiten, verständnisvollen Umgebung (La Scalogna) lebt, sondern es in der Welt leben sehen, den Menschen förmlich aufzwingen will:

"COTRONE. Comprendo che la Contessa non può rinunciare alla sua missione.

ILSE. Fino all'ultimo!

COTRONE. Non vuole neanche lei che l'opera viva per se stessa - come potrebbe soltanto qua.

ILSE. Vive in me; ma non basta! Deve vivere in mezzo agli uomini!"¹⁹⁷⁾

Ihr gegenüber stehen zwei Ausformungen der Sancho-Linie, des Mythos vom Logos: die Giganti und ihre "servi" (wenigstens in der Version des Schlusses, die Stefano Pirandello überliefert). Cotrone beschreibt die "Giganti" wie folgt:

"COTRONE. Non propriamente giganti, signor Conte, sono detti così, perché gente d'alta e potente corporatura, che stanno sulla montagna che c'è vicina. Io vi propongo di presentarvi a loro. Noi v'accompagneremo. Bisognerà saperli prendere. L'opera a cui si sono messi lassù, l'esercizio continuo della forza, il coraggio che han dovuto farsi contro tutti i rischi e pericoli d'una immane impresa, scavi e fondazioni, deduzioni di acque per bacine montani, fabbriche, strade, colture agricole, non han soltanto sviluppato enormemente i loro muscoli, li hanno reso naturalmente anche duri di mente e un po' bestiali. Gonfiati dalla vittoria offrono però facilmente il manico per cui prenderli: L'orgoglio: lasciato a dovere, fa presto a diventar tenero e malleabile."¹⁹⁸⁾

Die Meinungen über die wahre Identität der Giganti, die sich in den beiden von Pirandello noch selbst verfaßten Akten nur gegen Schluß durch den Lärm ihrer Pferde hinter der Bühne bemerkbar machen, gehen in der Kritik auseinander. Aus dieser Unnahbarkeit, Ungreifbarkeit (sie treten nie selbst auf und verbreiten doch Angst und Schrecken) könnte man auf eine allegorische Darstellung der Macht analog zu der in Kafkas Romanen

197) - "I giganti della montagna", MN II, p. 1346.

198) - l.c., p. 1360.

"Das Schloß" und "Der Prozeß" schließen. Daß dem, zumindest im Ansatz, nicht so war, beweist die liebevoll-realistische Malerei der Einzelcharaktere der Giganti in dem erhaltenen Szenenplan Pirandellos für den nicht mehr geschriebenen dritten Akt (in SPSV, p. 1201). Ein Gedicht aus "Fuori di chiave", "Vecchio avviso", in dem ebenfalls eine Beschreibung von "Giganti" vorkommt, legt die Idee nahe, daß dem Autor hier - wie schon in der "Favola" - eine allegorisch-karikaturistische Darstellung des nördlichen Nachbarvolkes vorschwebte. Pirandello beschreibt nämlich in diesem 1904 erstmals veröffentlichten Gedicht ein Konzert der Husaren in Bonn mit den Worten:

"Parean giganti degli antichi miti.
Trenta. E dentro ai polmoni
tutto il vento del nord. Ai loro tuoni
vedevo i pioppi tremare atterriti,
e le foglie cader come farfalle
morte, e uccelli cadere,
spennati questi dalle trombe fiere
e quelle fatte qual per verno gialle."¹⁹⁹⁾

Schließlich rufen dann noch die Zuhörer dreimal donnernd aus: "Viva la Germania!" - Sicherlich ist dieser Vergleich, verbunden mit dem Ruf der Deutschen, tüchtig zu sein und "grandi opere" zu vollbringen, durchaus ein Grund für die Annahme, die Riesen seien eine allegorische Darstellung dieses Volkes; aber dann müßten doch wohl ihre Gegenspieler, die Schauspieler, betont mediterrane Züge aufweisen. Gerade Ilse Paulsen aber, die Verkörperung der Poesie, also jener Weltauffassung, die der der Riesen diametral entgegengesetzt ist, hat schon von ihrem Äußeren und vom Namen her eher die Aura einer Fee aus einem nördlichen Eispalast denn die einer dunklen sizilianischen Schönheit. Und selbst die Scalognati weisen (mit Ausnahme La Sgricias) keine typisch mediterranen Charaktermerkmale auf.

Viele andere Autoren sehen in den "Giganti", gewiß nicht

¹⁹⁹⁾ -"Vecchio avviso"(in"Fuori di chiave"),SPSV,p.641.(zuerst in Riviera Ligure, Februar 1904.)

ganz zu Unrecht, eine Karikatur des Faschismus.²⁰⁰⁾ Man darf aber nicht vergessen, daß für Pirandello in der Zeit der Arbeit an den Giganti die ihn umgebende Gesellschaft einfach eine faschistische war, sodaß Kritik an der Gesellschaft an sich auch Kritik am Faschismus sein mußte und umgekehrt: Somit könnte sich die Karikatur auf die Gesellschaft des 20. Jahrhunderts an sich, unabhängig vom jeweiligen politischen System beziehen. Chaix-Ruys Roboter-Vergleich kommt dieser Auffassung nahe, sofern man die Gesellschaft eines übertechnisierten Zeitalters auf Grund der daraus resultierenden Entfremdung zu sich selbst als Ganzes einer Gesellschaft von Robotern, von Maschinen gleichsetzt:

"Les géants devaient être, je pense, dans l'esprit de Pirandello, des machines, ces cerveaux fabriqués, ces robots qui accomplissent, sitôt qu'est déclenché le mécanisme, leur travail."²⁰¹⁾

Insofern hat auch Giorgio Strehler meiner Meinung nach zu Recht sein Regiekonzept der "Giganti della montagna" auf der Gleichsetzung der "Giganti" mit dem Publikum aufgebaut:

"Lo schema teatrale Ilse-teatro giganti-pubblico rispecchia il rapporto poesia-società. I giganti siamo noi, in agguato nella vita di ogni giorno, ogni qual volta ci rifiutiamo alla poesia e, con la poesia, all'uomo."²⁰²⁾

Die "Giganti" wären somit wir selbst, wäre unsere technische, auf dem Mythos vom Logos, von der Wissenschaft, der Maschine und dem Fortschritt aufbauende Zivilisation.

In den überlieferten Teilen des Stückes ist nur von der hier untersuchten Gruppe der "Giganti" die Rede. Man kann sich auch einen Zusammenprall der Don Quijote-Urenkelin Ilse, der Verkörperung der Poesie, mit diesen "Giganti" durchaus vorstellen; dennoch spricht Pirandellos Sohn Stefano in seiner Fassung des Schlußaktes von den "servi" der "Giganti", die ein Festmahl veranstalten, lieber Zoten als Dichtung hören und Ilse lieber als Strip-tease-Tänzerin denn als Tragödin se-

200) - vgl. CELLA in ed. MENNEMEIER, l.c., p.334. - Ähnlich scheint Marta Abba zu denken - vgl. "I giganti della montagna", a cura di M.ABBA, l.c., p.6.

201) - J.CHAIX-RUY, Pirandello. Humour et poésie, l.c., p. 151.

202) - ed. Francesco CARNELUTTI jr., I giganti della montagna. Note di regia di Giorgio STREHLER, in: Il dramma, Torino, Dezember 1966, p. 28.

hen wollen. Warum nun diese Zweiteilung, weshalb sind es bloß die "servi", die zu guter Letzt die Verkörperung der Poesie zerreißen? Cella meint, Pirandello habe damit nicht nur gegen Faschismus und Großgrundbesitzer (giganti), sondern auch gegen das Volk Stellung nehmen wollen, weil seine Stücke (vor allem die "Favola del figlio cambiato") in letzter Zeit nicht mehr den gewohnten Anklang fanden.²⁰³⁾ Diese Ansicht erscheint mir äußerst fragwürdig. Auf jeden Fall soll hier ein für alle Mal mit der immer wieder vertretenen Legende aufgeräumt werden, Pirandello habe die "Giganti della montagna" als Rache für den von einer faschistischen Clique provozierten Durchfall der "Favola" bei der römischen Premiere geschrieben: Diese Premiere fand nämlich (nach dem Verbot der deutschen Uraufführung im gleichen Jahr in Braunschweig) am 24. März 1934 statt, also im selben Jahr, in dem der zweite (und letzte noch geschriebene) Akt des Stückes bereits im Druck erschien (in der Zeitschrift "Quadrante"). Der erste Akt mit der Beschreibung des Mißerfolges der "Favola" bei den Menschen ist überhaupt schon 1931 in der "Nuova Antologia" publiziert worden. Allenfalls hat hier also das Leben den Autor kopiert, nicht umgekehrt. Auch der geplante Schluß (Mißerfolg und Tod der Poesia-Ilse) kann nicht erst aus dem Erlebnis der Premiere von 1934 geschöpft sein, denn bereits 1929 vertraute Pirandello dem Journalisten Mario Corsi an, am Ende seines geplanten Stückes "I giganti della montagna" würden zwei Riesenfamilien, die untereinander Hochzeit feiern, die Schauspieler wie Spielzeug auf dem Tisch zerdrücken.²⁰⁴⁾ Dieses Bild läßt an eine Novelle unseres Autors denken, in der eine Art "pantagruelisches Riesengeschlecht" bei Tisch tatsächlich um ein Haar aus purer Freundlichkeit ein kleines Männchen umbringt: "Un invito a tavola". Die drei Brüder und fünf Schwestern Borgia, Kolosse an Gestalt und Appetit, haben Don Diego

203) - CELLA in ed. MENNEMEIER, l.c., p. 336.

204) - Mario CORSI, Cinque nuovi drammi di Luigi Pirandello, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 11.6.1929. Dort findet sich die früheste genauere Inhaltsangabe der "Giganti della montagna".

Filinia, genannt Schiribillo, ein kleines, dünnes, unaufhörlich niesendes Männchen, zum Essen eingeladen, um ihm ihren Dank dafür abzustatten, daß er einen der Brüder, der meinte, einen Mann erschossen zu haben und dafür von der Polizei gesucht zu werden, bei sich versteckt hat. Vor lauter Wohlwollen nötigen sie dem kleinen Gast mehr Speisen und Getränke auf, als sie selbst zu verzehren gewohnt sind; und will er nicht freiwillig essen und trinken, so brauchen die Borgiaanni Drohungen oder gar Gewalt:

"Il pranzo non finiva mai. Don Diego avrebbe voluto piangere, rotolarsi per terra, dalla disperazione, graffiarsi la faccia, sgangherarsi la bocca, dalla rabbia. Che crudeltà era quella? Neroni! Neroni! Ma non aveva più forza neppure di scostare il piatto: posate, bicchieri, bottiglie gli turbinavano davanti agli occhi su la tavola, gli orecchi gli rombavano, le palpebre gli si chiudevano sole; mentre gli otto Borgiaanni, già ebbri, urlavano, gestivano come energumenti, or levandosi, or sedendosi e ingiuriandosi a vicenda.

Adesso, se don Diego scostava un po' il piatto, dicendo come a se stesso: - Non ne voglio più... non ne voglio più... - gli otto giganti sorgevano in piedi, coi coltelli da tavola in pugno, e i due più vicini, minacciandolo alla gola, urlavano:
- Mangiate, don Minchione! Per voi è stata fatta la spesa!"²⁰⁵⁾

Schließlich gelingt es dem unglücklichen kleinen Gast jedoch, im Verlaufe eines zwischen den Geschwistern um die Süßspeise ausbrechenden Streites zu entkommen.

Ein ähnliches Gelage spielt sich auch in der bereits besprochenen "Sagra del Signore della nave" ab, wenngleich es dort keinem Menschen ans Leben geht. Hier wie dort ist jedoch die Rede von einem "pandemonio", wie es auch Stefano Pirandello für den Schluß der "Giganti della montagna" beschreibt:

"...del pandemonio di là si scorge qualche immagine riverberata sul telone, di giganteschi gesti, enormi corpi in lotta, braccia e pugni ciclopici levati a colpire. Ma ormai è tardi. Un gran silenzio, di colpo. Rientrano gli attori portando il corpo di Ilse, spezzato come quello d'un fantoccio rotto. Ilse agonizza e muore. Spizzi e Diamante, entrati nella mischia per difenderla, sono stati sbranati: nulla più s'è trovato dei loro corpi." ²⁰⁶⁾

²⁰⁵⁾ - "Un invito a tavola" (in "Il vecchio Dio"), NA II, p. 247.

²⁰⁶⁾ - "I giganti della montagna", MN II, p. 1375.

Diese Art des Todes, den Ilse und die beiden anderen Schauspieler erleiden, erinnert stark an das Ende des Paares Aurelio Costa-Nicoletta Capolino aus "I vecchi e i giovani", das im Rahmen des sizilianischen Fasci-Aufstandes gleichfalls "sbranato" wird.

Was aber den Riesen-Geschwistern Borgianni, der Menge beim Jahrmarkt der "Sagra" und den aufständischen Dorfbewohnern aus den "Vecchi e giovani" gemeinsam ist: die Ausschreitungen, die Morde werden unschuldig begangen. Man steht einer Masse von Menschen gegenüber, die Böses und Gutes gleichermaßen tun, ohne wahrhaft Schuld auf sich zu laden, weil sie nicht versuchen, sich zu rechtfertigen, sondern einfach ihrer menschlichen Natur, im Guten wie im Bösen, folgen. Man könnte hier etwa an den Kriegsknecht La Hire aus Jean Anouilhs "Alouette" denken, von dem Jeanne sagt:

"JEANNE (à genoux).Il est bon comme le pain. Il est bon comme Xaintrailles. Il est bon comme chacun de mes soldats qui tue, qui viole, qui pille, qui jure....il est bon comme vos loups, mon Dieu, que vous avez faits innocents....Je réponds d'eux tous!"²⁰⁷⁾

Man denkt auch an den Begriff der Kindermenschen in Hermann Hesses Roman "Siddharta"; und so wird vielleicht leichter verständlich, warum in Stefanos Erzählung von der Ermordung Ilses und der beiden Schauspieler der Begriff "innocentement" auftaucht. Meine - gewiß nicht mit letzter Sicherheit zu beweisende - These geht dahin, daß die Zweiteilung in "servi" und "Giganti" notwendig wird, weil den "Giganti", der Weiterentwicklung Sanchos, bereits jene natürliche Unschuld fehlt, mit der die "Servi", ebenso wie der einfache Bauer zu Beginn des Cervantes-Romans, noch behaftet sind. Die "Giganti" selbst könnten Ilse nicht töten, ohne wahrhaft schuldig zu werden. Was aber wäre die Folge davon? - Wir sehen sie in dem Bild eines völlig anderen Schlusses, wie es Marta Abba und der Kritiker Aldo Capasso entwerfen: Die brutalen, geistlosen Riesen

²⁰⁷⁾ - Jean ANOUILH, L'Alouette, in Pièces costumées, Paris (La Table ronde) 1964, p. 106.

stehen der Verkörperung der Poesie in Ilse²⁰⁸⁾ feindselig gegenüber; unfähig, sie zu verstehen, müssen sie sie physisch zerstören. Cotrone steht dabei und findet nur Worte "di dolore, di pietà".²⁰⁹⁾ Die Zweiteilung "Giganti"- "servi" ist aufgehoben, die Schuldfrage bei dem tragischen Ausgang des Konfliktes Ilse-"Giganti" ist geklärt: die Schuld liegt bei den unverständigen, materialistischen, poesiefeindlichen "Giganti", beim Geschlecht des Sancho Panza, das romantische Ideal der Kunst, Ilse-Don Quijote siegt auf moralischer Ebene. Tatsächlich gehen viele Interpretationen, mögen sie selbst Stefano Pirandellos Schluß beibehalten, in diese Richtung und sprechen von einer Umkehr des skeptischen Mythenstürzers, von einer Hinwendung zum Positiven, von einer Verherrlichung des letzten ihm noch verbliebenen Mythos, der Kunst. Stefanos Schluß freilich läßt eine solche Deutung nicht mehr zu:

"Il Conte, rinvenuto, grida sul corpo della moglie che gli uomini hanno distrutto la poesia nel mondo. Ma Cotrone comprende che non c'è da far colpa a nessuno di quel ch'è accaduto. Non è, non è che la Poesia sia stata rifiutata; ma solo questo: che i poveri servi fanatici della vita, in cui oggi lo spirito non parla, ma potrà pur sempre parlare un giorno, hanno *innocentemente* rotto, come fantocci ribelli, i servi fanatici dell'arte, che non sanno parlare agli uomini, perché si sono esclusi dalla vita, ma non tanto da appagarsi soltanto dei propri sogni, anzi pretendendo di imporli a chi ha altro da fare, che credere in essi."²¹⁰⁾

Hier bleibt nur die Schlußfolgerung, daß beide, Don Quijote wie Sancho, Ilse wie die "Servi" der "Giganti", unschuldig schuldig geworden sind, ihre subjektive Wahrheit den anderen aufzwingen wollten, ohne den Zwang, das Unrecht, überhaupt zu bemerken, und dadurch Tod und Vernichtung ausgelöst haben. Somit hat Eugenio Levi ganz recht, wenn er im Zusammenhang mit Ilses Tod von Strafe spricht:

"In fondo la morte di Ilse vuol anche essere un castigo. E una catarsi. Né i giganti sono del tutto condannati. E questa forse

208) - für die Marta Abba sicherlich Modell gestanden hat, wie auch aus den von ihr im Vorwort zitierten Briefen hervorgeht.

209) - Aldo CAPASSO, La vita e l'opera di Luigi Pirandello, in: I Premi Nobel per la Letteratura: Luigi Pirandello, Milano 1966, p. 75.

210) - "I giganti della montagna", MN II, p. 1375. (Hervorhebung von mir.)

la pagina più generosa che Pirandello abbia mai scritta."²¹¹⁾

Tatsächlich kann man von einer "pagina generosa" sprechen: Pirandello hat mit der reinen Kunst, der Poesie, den letzten Rückzugsmythos gestürzt, der ihm stets noch offen gestanden hatte, mochte er auch immer die Inexistenz der objektiven Wahrheit proklamieren, mochte er sich immer weltabgewandt als "uomo apolitico" präsentieren. Es ist daher verständlich, daß er so lange zögerte, diesen Schluß zu schreiben, es ist verständlich, daß Marta Abba, die mit ihm in dieser Poesie zu sich selbst gefunden hat, die Version Stefanos bestreitet. Es wird natürlich weder im Rahmen dieser noch sonst irgendeiner literaturwissenschaftlichen Untersuchung jemals definitiv entschieden werden können, welchen Schluß der Autor letztendlich gewählt hätte: ob er den letzten Mut und die letzte Konsequenz besessen hätte, auch diesen einzigen ihm noch verbliebenen Mythos zu stürzen; oder ob er, im letzten Augenblick doch davor zurückschreckend, Ilse zur Märtyrerin und das Drama zur Apotheose der unverständenen Kunst gemacht hätte.

Hier kann lediglich festgestellt werden, was sich aus Pirandellos früheren Werken und aus den erhaltenen Teilen der "Giganti" schließen läßt: ein mythenstürzerischer Drang, wie wir ihn auf den letzten zweihundert Seiten dargestellt haben, der in der Form des "Mito" einen neuen Ausdruck findet; der Sturz nicht nur der objektiven, sondern auch der subjektiven Wahrheit, insoferne man ihr etwa Dauer zubilligen wollte; und daraus resultierend ein Streben nach Toleranz, nach Achtung vor der subjektiven Wahrheit des anderen. Vitangelo Moscarda versucht am Schluß des Romans nicht etwa, seine neue, subjektive Wahrheit der Umwelt aufzuzwingen, sei es auch auf Kosten eines Martyriums; er akzeptiert vielmehr die vielfältigen Realitäten dieser Umwelt und lebt seine eigene, sich dauernd wandelnde, in einem Gefühl der Einheit mit der Natur. Und auch in den "Miti" zeigt sich eine Entwicklungslinie, die in diese Richtung deutet: Sät in "La nuova colonia" La Spera noch den Tod, um ihre Konzeption zu halten, so schließt Lucio einen Kompromiß; und auch

seine freie, der Natur verbundene Religiosität, der Pirandello anfangs selbst zuneigt, bleibt nicht unwidersprochen. In den "Giganti" schließlich mahnt Cotrone mehrmals zur Toleranz, mahnt dazu, die eigene, subjektive Wirklichkeit zu leben, ohne sie anderen aufzwingen zu wollen:

"COTRONE. ...Da anni aspettavo qua gente come voi per far vivere altri fantasmi che ho in mente. Ma rappresenteremo anche la vostra "Favola del figlio cambiato", come un prodigio che s'ap-
paghi di sé, senza più chiedere niente a nessuno."

Aber Ilse beharrt auf ihrer Mission, wie wir gesehen haben:

"ILSE. Vuol dire che andrò io sola, a leggere, se non più a rappresentare la Favola. (.....)

COTRONE. Comprendo che la Contessa non può rinunciare alla sua missione.

ILSE. Fino all'ultimo.

COTRONE. Non vuole neanche lei che l'opera viva per se stessa - come potrebbe soltanto qua.

ILSE. Vive in me; ma non basta! Deve vivere in mezzo agli uomini!

COTRONE. Povera opera! Come il poeta non ebbe da lei l'amore, così l'opera non avrà dagli uomini la gloria."²¹²⁾

Allein diese Passage, die sich bereits in dem 1931 unter dem Titel "I fantasmi" veröffentlichten ersten Akt findet, scheint auf ein Ende in Stefano-Konzeption hinzuweisen. Ich halte es daher für unbestreitbar, daß diese Version des Schlusses jenem Punkt entspricht, dem in einer logischen Entwicklung alle in Pirandellos Spätwerk zu Tage tretenden Komponenten und Motive zustreben; freilich muß nochmals betont werden, daß niemand je mit Sicherheit wird sagen können, ob Pirandello tatsächlich die Kraft gehabt hätte, auch noch seinen letzten Rückzugsmythos zu stürzen, wie das Michele F. Sciacca zu sehen vermeint:

"Ilse, nel cui martitio, ripetiamo, Pirandello sacrifica il mito moderno dell'assoluto dell'arte e della poesia. L'illuminismo uccide il romanticismo, e se stesso: Crono si mangia suo figlio; gli dèi si divorano a vicenda; nessuno sa più vedere Giove. Da questo punto di vista, ^{ne} I Giganti si conclude la tragedia della cultura occidentale."²¹³⁾

²¹²⁾ - "I giganti della montagna", l.c., MN II, pp. 1345/1346.

²¹³⁾ - SCIACCA, l.c., pp. 77/78.

Wenn wir aber annehmen wollen, Pirandello hätte diese Kraft besessen und Stefanos Schluß wäre authentisch, dann stehen wir freilich, wie bereits gegen Schluß des vorhergehenden Teiles, erneut vor der Frage: Was bleibt vom Mythenstürzen? Wessen Welt ist noch ungebrochen? Welche Alternative bietet sich noch zum schwarzen Abgrund? In Stefanos Erzählung wird klar, daß diese Alternative Cotrone und La Scalogna heißen muß.

IV. PIRANDELLO MYTHENSTÜRZER - HIN ZUM MYTHOS

Im Verlauf des vorhergehenden Teiles (III.- mit Hilfe des Mythos) hat es sich gezeigt, daß Pirandello nicht einfach alle Mythen in Bausch und Bogen ablehnt. Einige leben in seinem Werk durchaus in voller Kraft weiter, ja gegen Ende seines Schaffens wendet er sich sogar dem Mythos als literarischer Form zu. Darin ist aber kein Bruch im Verhältnis zu seinem Frühwerk zu sehen: Pirandello bleibt Mythenstürzer, ja, er stürzt jene Mythen, denen mit rationaler Überlegung, mit dem "ragionamento", das für seine früheren Werke so typisch war, nicht beizukommen ist, nunmehr auf "mythischem" Wege: den Mythos von der idealen Gesellschaft, vom ursprünglich guten Charakter des Menschen, den Mythos der Religion, den Mythos der Kunst. Da aber nun einerseits die Verquickung des Mythenstürzens mit mythischen Elementen so weit gediehen ist, daß es unmöglich scheint, sich von ihnen wieder vollständig zu lösen, und da andererseits auch die letzten Rückzugsmythen gebrochen, in mythischem Kampf unterlegen sind, stellt sich, wie wir zu Ende der vorhergehenden Ausführungen festgestellt haben, erneut die Frage, was vom Mythenstürzer geblieben ist: Was bewahrt Pirandello noch vor dem schwarzen Abgrund? Oder vielmehr: Wo liegt die Alternative zu diesem schwarzen Abgrund?

Daß eine solche Alternative in der Villa "La Scalogna" zu suchen ist, liegt auf der Hand: Der Bereich dieser Villa bleibt nämlich als einziger auch in den " Giganti della montagna", dem letzten und konsequentesten seiner mythenstürzerischen Miti, unangetastet " al limite fra la favola e la realtà" bestehen; die Poesie und ihre hohe Erziehungsaufgabe, der Verstand, die Wissenschaft, die Technik, die Kraft, sie alle stürzen; die sinn- und zusammenhanglosen Visionen der Außenseiter aber, der Verrückten, die sich bewußt außerhalb der Gesellschaft gestellt haben, bleiben heil.

Das Mythenstürzen des rastlosen kritischen Geistes hat keine Macht gegen jene, die sich nicht mehr an tote , erstarnte Mythen anklammern, sondern spielend leben, unaufhörlich neue , subjektive Wirklichkeiten erschaffen "con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi"¹⁾ Hier also liegt jene Zone, die das Ziel von Pirandello's geistigem Weg darstellt: der Mythos , zu dem er hinstrebt, der aber eben gerade kein Mythos mehr im Sinne eines Archetypus ist , keine erstarnte , feste Form, kein einzelnes , faßbares Idealbild, sondern ein Zustand mythischen Bewußtseins, ein dauernder stupor mythicus, eine Art permanente Epiphanie. In dem nun folgenden abschließenden Teil meiner Untersuchung will ich versuchen, die Definition dieses Zustandes als mythisches Bewußtsein anhand der Kriterien, die im ersten Teil erarbeitet wurden, zu rechtfertigen, sowie das Auftreten mythischen Bewußtseins bei Pirandello durch neue Beispiele (vielfach wurde ja bereits im Vorhergehenden in anderem Zusammenhang auf Spuren dieses Bewußtseins verwiesen) deutlicher zu machen.

Obgleich dieses mythische Bewußtsein sich von geformten Mythen bereits gelöst hat, kann der Weg zu ihm - auch im Falle Pirandello - nur über noch intakte Mythen führen. Wir müssen uns daher von solchen Mythen zum Eingang des Tempels mythischen Bewußtseins , der Villa " La Scalogna " , geleiten lassen.

1) - "I giganti della montagna ", MN II, p.1345.

4.1. Bleibende Mythen in den Miti - trotz der Miti

Die Mythen , die auch in der Trilogie der Miti für Pirandello ungebrochen bleiben, sind uns im Verlauf dieser Untersuchung bereits mehrmals begegnet: Es sind der Mutter- und Naturmythos , zusammengefaßt im Mythos der Terra Madre, und der Mythos des Todes. Diese beiden großen Mythen sind es auch, die das Zustandekommen von Epiphanien, also von Zuständen wesentlichen, außergewöhnlichen Denken und Empfindens, in denen der moderne Mensch die Einbrüche mythischen Bewußtseins erlebt²⁾, ermöglichen.

Beginnend mit der Terra Madre und der Natur, wollen wir nach den frühesten Manifestationen mythischen Bewußtseins suchen, die wohl in dem Eindruck des Verlustes des von der Umwelt abgegrenzten Körpers , in dem Gefühl der Einheit mit dem Kosmos, bestehen müssen. (Man denke nur an den in 1.2. zitierten Ausspruch des Eingeborenen: "Ce que vous nous avez donné, c'est le corps." - Der Übergang vom mythischen zum logischen Bewußtsein zeigt sich, wie wir dort feststellten, an der Lokalisierung des Individuums an einem Körper.) Bereits im "Mal giocondo" findet sich ein solches Einheitsgefühl, in dem Gedicht "La pioggia benefica":

"E nulla penso. Ascolto. L'abbandono
voluttuoso, immenso, de la terra
anche me vince, ed è un languir soave.
L'anima mia su i piani si diffonde
de le messi a goder tenere ancora
la fresca , intima ebrezza, avidamente,
mentre il vitale umor da le materne
umide zolle assorbono, assetate;
e de i tralci torcentisi pel dolce
spasimo al romper novo dei germogli
pe i diritti filari del vigneto;
e degli alberi in fior, da i forti rami
rinverditi testè con l'april mite.
In essi io vivo, e benedico il cielo
e le vaganti nuvole ed il vento,

2) - siehe dazu 1.3.

che su noi le adunò,provvido,geri."³⁾

Franz Rahhut verwendet dieses Gedicht als Exempel für das Konzept der "Allbeseelung", das er bei Pirandello anzutreffen vermeint: Dieses "religiöse Gefühl einer Allbeseelung" sei dann "der Keim für die Lebensvergottung bei dem späten Pirandello".⁴⁾ Diese Auffassung scheint durch einen Ausruf Pirandellos im Gedicht VII der "Pasqua di Gea" gestützt zu werden:

"Oh madre antica,è vero:
anima è tutto!"⁵⁾

Sicherlich kann man von "Allbeseelung" bei Pirandello sprechen, wenngleich das Wort seinen mangelnden Wohlklang keinesfalls durch übergroße Präzision des Begriffes wettmacht; aber ein solches Gefühl ist ja wohl erst die Voraussetzung dafür, den eigenen Körper abzustreifen und sich mit dieser allumfassenden kosmischen Seele eins zu fühlen, wie das im mythischen Bewußtsein der Fall sein sollte. Zu dieser vollkommenen Einheit fühlt sich Pirandello anfangs noch nicht ganz reif, es bleibt bei momentanen Epiphanien, bei bloßen Augenblicken der Entfernung aus der alltäglich - logischen Sphäre, wie er in dem Gedicht "Pànico" einbekennt:

" Di questa intimità con la natura
solitaria, del tutto inconsueta,
l'anima mia divien tanto inquieta
quanto sarebbe forse per paura.

De' suoi sacri silenzi ancor non degno
dunque son io. Ma di notturne brine
tanto mi bagnerò che, puro alfine,
ella accoglier mi possa in questo regno."⁶⁾

In dem Gedicht "L'Alba" (1895) spricht dagegen der Kosmos zu ihm und fordert ihn zu einer "unio mystica" auf; auch hier geht der Weg über die Natur:

3) - "Intermezzo lieto", VI, in "Mal giocondo", SPSV, p. 479

4) - RAUHUT, l.c., p. 211

5) - "Pasqua di Gea" VII, SPSV, p. 513

6) - "Pànico", in "Zampogna", SPSV, p. 599

"Ti parlerò meglio all'aperto: vieni !
fuori le porte de l'a te funesta
città !"

Und dann kommt die Aufforderung zu einem mythischen Durchdringen , die auch eines gewissen erotischen Aspektes (Terra Madre) nicht entbehrt; aus diesem Durchdringen soll der Dichter Kraft und Hoffnung schöpfen :

"Guarda ! Nel sogno de la terra assorti,
sorgono a l'aria gli alberi: li scuote
invano il vento, invano li percuote
la pioggia ...Forte, come lor son forti,

non sei tu in me ! Nel grembo mio profondo
stendi le tue radici.Tu potrai
vivermi sempre, non morir giammai,
abbracciar tutto e divenire il mondo!

Non tendi a questo? Gli alberi tue membra
saran;la terra , il corpo; in ogni fiume
le tue vene, il tuo spirito nel lume
del dì vedrai... Già divenir ti sembra

quel che vedi ... Lo senti?Orbene , questo
che tu senti son io:sono te stesso;
di me tu vivi, io di te vivo.Adesso
ritorna in mezzo agli uomini modesto,

ne la città rientra.Primavera
nuova presto verrà.Bisbiglia intanto
a chi ti passa triste e fosco a canto, 7)
come un augurio, ne l'orecchio : -Spera."

Durch die Natur gelangt auch "Canta l'epistola" -
Tommasino Unzio zu einer Art mythischen Bewußtseins; er
erkennt in diesem Bewußtheitszustand , daß die Wurzel
des menschlichen Leidens in der logischen "coscienza" liegt,
die den Menschen vom Kosmos abspaltet, die Welt als Relation
eines völlig isoliert erkennenden Subjekts und einer Fülle
erkannter Objekte konzipiert :

7) - "Alba", in " Poesie varie",SPSV, p. 803 bzw.804.

"Non aver più coscienza d'essere , come una pietra , come una pianta; non ricordarsi più neanche del proprio nome;vivere per vivere, senza saper di vivere,come le bestie,come le piante;senza più affetti,né desiderii,né memorie,né pensieri; senza più nulla che desse senso e valore alla propria vita.Ecco:sdrajato lì su l'erba, con le mani intrecciate dietro la nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti , gonfie di sole; udire il vento che faceva nei castagni del bosco come un fragor di mare, e nella voce di quel vento e quel fragore sentire ,come da un'infinita lontananza,la vanità d'ogni cosa e il tedio angoscioso della vita." 8)

Mehr und mehr entwickelte sich darau die Ablehnung des eigenen Körpers.Von der Antipathie, die Pirandello seinem Körper gegenüber empfand , war bereits die Rede. Jean-Michel Gardair belegt sie mit der Episode von dem Freund, der Pirandellos Puls fühlen wollte, worauf der Autor ihn angeschrien habe:

"Je ne peux pas sentir couler mon sang.J'ai horreur de ma vie animale." 9)

Sicher ist auch in der Bestimmung seines Testaments , man möge ihn verbrennen und die Asche in alle Winde streuen, eine Auswirkung dieser Antipathie gegenüber seinem Körper zu sehen.In seinen Werken tritt die Ablehnung des eigenen Körpers allerdings (wenn man von Mattia Pascal und dem alten Giuncano in "Diana e la Tuda" absieht) vor allem bei Frauen auf , die in ihm nur das Objekt fremder Begierden sehen und daher das eigene Ich in diesem Lustobjekt nicht wiederzuerkennen vermögen.Das beginnt mit der kleinen Didi der Novelle "La veste lunga", die sich in ihrem von der Pubertät veränderten Körper nicht recht zu Hause fühlt:

"Ma aveva una bocca, veramente?... Non se la sentiva!Ecco: si strigeva forte forte, con due dita , il labbro, e non se lo sentiva.E così , di tutto il corpo.Non se lo sentiva.Forse perché era sempre assente da se stessa, lontana?... Tutto era sospeso , fluido e irrequieto dentro di lei.E le avevano messo quella veste lunga , ora così,su un corpo , che

8) -"Canta l'epistola" (in "La rallegrata"),NA I, p. 446

9) -GARDAIR, l.c.,p.28.- vgl. dazu auch LEVI, l.c.,p.156

lei non si sentiva. Assai più del suo corpo pesava quella veste ! Si figuravano che si fosse qualcuna, una donna sotto quella veste lunga, e invece no ; invece lei, tutt'al più, non poteva sentirsi altro, dentro, che una bambina ; sì . ancora, di nascosto a tutti, la bambina ch'era stata, quando tutto ancora intorno aveva per lei una realtà, la realtà della sua dolce infanzia, la realtà sicura che sua madre dava alle cose col suo alito e col suo amore. Il corpo di quella bimba, sì, viveva e si nutriva e cresceva sotto le carezze e le cure della mamma. Mòrta la mamma, lei aveva cominciato a non sentire più neanche il suo corpo, quasi che anch'esso si fosse diradato, come tutt'intorno la vita della famiglia, la realtà che lei non riusciva più toccare in nulla."¹⁰⁾

Am Ende einer langen Reihe von weiblichen Figuren, die ihren Körper hassen oder ihm zumindest fremd gegenüberstehen (eine besondere Stellung nimmt hier wohl die " femme fatale " Varia Nestoroff ein , die sich, wie bereits erwähnt, für die Begierde, die ihr Körper hervorruft , dadurch "bestraft", daß sie sich einem brutalen, ausschließlich durch animalische Triebe an sie geketteten Mann ausliefert), steht die Schauspielerin Donata Genzi aus "Trovarsi" , die sich gleichfalls in ihrem Körper nicht finden kann und versucht, mit Elj Nielsen über den rein körperlichen Aspekt hinaus zu einer geistigen Bindung zugelingen:

"DONATA. Eh, se tu allora guardi il mio corpo...

ELJ. E che vuoi che guardi?

DONATA. ... ecco sì, vedi? quello sì mi è veramente " estraneo " allora. E credi che soltanto così, con quello, si può restare, come tu dici, estranei. Io sono così poco nel mio corpo.

ELJ. E dove sei?

DONATA. Quando si pensa, dove si è? Non ci si vede, quando si parla... Sono nella vita... nelle cose che sento... che mi s'agitano dentro... in tutto ciò che vedo fuori - case, strade, cielo... tutto il mondo... Fino al punto che, vedendomi talvolta richiamata da certi sguardi al mio corpo, trovarmi donna... - oh Dio, non dico che mi dispiaccia - ma mi pare una necessità quasi odiosa in certi momenti, a cui mi viene da ribellarmi. Non vedo più, t'assicuro, non vedo più la ragione ch'io debba riconoscere il mio corpo come la cosa più mia, in cui io debba realmente consistere per gli altri. Ma sai che arrivo a sentire per il mio corpo... ma sì , anche antipatia! Tante volte ne avrei voluto un altro, diverso."¹¹⁾

¹⁰⁾ - "La veste lunga" (in "L'uomo solo") , NA I, pp. 622/623.

¹¹⁾ - "Trovarsi" , MN II, p. 932.

Bisweilen geschieht es allerdings auch Männern, daß sie sich in ihrem Körper nicht mehr wiederfinden, wie etwa Mister Myshkin in der Novelle "La tartaruga", der sich im Spiegel betrachtet:

"Un corpo, Dio mio, non presentabile, così nudo, senza una grande vergogna, neppure ai suoi propri occhi. Preferisce ignorarselo. Ma fa un gran caso tuttavia del fatto che non ha mai pensato che con questo corpo, così com'è in tanti parti che nessuno di solito vede, nascosti sotto gli abiti e la calzatura, per quaranta-due anni lui s'è aggirato nella vita. Non gli par credibile che tutta la sua vita lui l'abbia vissuta in quel suo corpo. No, no. Chi sa dove, chi sa dove, senz'accorgersene. Forse ha sempre sorvolato, di cosa in cosa, tra le tante che gli sono occorse fin dall'infanzia, quando certamente il suo corpo non era questo, e chi sa com'era. E davvero una pena e uno sgomento non riuscire a spiegarsi perché il proprio corpo debba essere necessariamente quello che è, e non un altro diverso."¹²⁾

In der Stadt führt der Verlust des eigenen Körpers (oder Körper-Gefühls), den Donata bereits andeutet, jedoch für gewöhnlich nur zu einer Verstärkung der Empfindung, fremd und entwurzelt in der Welt zu stehen, keinen festen Boden mehr unter den Füßen zu haben, wie es auch das Mythenstürzen bewirkt. Nur in der Natur können solche Augenblicke zu Epiphanien, zu Momenten wesentlichen Bewußtseins werden, in denen die sich selbst fremd gewordenen Individuen Trost und Frieden, ja sogar endlich das eigene Ich finden. Wie für Tommasino Unzio trifft das auch für die Schriftstellerin Silvia Roncella zu, die sich von ihrem Mann getrennt und ihr Kind verloren hat. In einer Mondnacht in den Bergen von Cargiore (wieder also die mythische Atmosphäre von Nacht und Mond, die das Entstehen von Epiphanien begünstigt) findet sie eine mythische Sinngebung des Lebens, die ihr Trost und eine tiefe innere Ausgeglichenheit verschafft:

"C'era nella dolcezza del refrigerio, ora, un accoramento più intenso, un più urgente bisogno di sciogliersi da tutto, e nello stupore un più anelante risveglio a nuove aure, ad aure più vaste, di sogni eterni. Guardò in cielo la luna che pendeva su una di quelle grandi montagne, e nel placido purissimo lume che

¹²⁾ - "La tartaruga" (in "Una giornata"), NA II, p. 870.

allargava il cielo, mirò, bevve le poche stelle che vi sgor-
gavano come polle di più vivida luce; abbassò gli occhi alla
terra e rivede le montagne in fondo con le azzurre fronti
levate a respirare nel lume, rivede gli alberi attoniti, i
prati sonori d'acqua sotto il limpido silenzio della luna; e
tutto le parve irreale, e che in quella irrealtà la sua ani-
ma si soffondesse divenuta albore e silenzio e rugiada."

Der allgemeine, durch das Naturschauspiel hervorgerufene Zu-
stand des Staunens wird also zum stupor mythicus, es erfolgt
ein erstes Aufgehen in der Natur, noch ganz so, wie wir es in
"La pioggia benefica" kennengelernt haben. Dann aber geht die
Roncella noch einen Schritt weiter, indem sie von der Sinn-
gebung und der Wahrheit der Dinge spricht, die jenseits der
menschlichen Wahrheit stünde:

"Ma ecco, come una tenebra enorme le assommava a mano a mano
dal fondo dello spirito, di fronte a quella limpida irrealtà
di sogno: il sentimento oscuro e profondo della vita, composto
da tante impressioni inesprimibili, sbuffi e vortici e acca-
vallamenti nella tenebra di più dense tenebre. Fuori di tutte
le cose che davan senso alla vita degli uomini, c'era nella
vita delle cose un altro senso che l'uomo non poteva intendere:
lo dicevan quegli astri col loro lume, quelle erbe coi loro
odori, quelle acque col loro murmure: *un arcano senso* che sbi-
gottiva. *Bisognava andar oltre a tutte le cose che davan senso*
alla vita degli uomini, per penetrare in questo arcano senso
della vita e delle cose. Oltre alle meschine necessità che gli
uomini si creavano, ecco altre cupe gigantesche necessità pro-
filarsi entro il fluir fascinoso del tempo, come quelle grandi
montagne là, entro l'incanto della verde silentissima alba lu-
nare. In esse ella dovrà d'ora innanzi affidarsi, infrontar
con esse gli occhi inflessibili della mente, dar voce a tutte
le cose inesprese del suo spirito, a quelle che sempre finora
le avevano incusso sgomento, e lasciar la fatuità dei miseri
casi dell'esistenza quotidiana, la fatuità degli uomini che,
senz'accorgersene, vagolano immersi nel vortice immenso della
vita."¹³⁾

Somit findet sie in der plötzlichen, intuitiven Erkenntnis des
mythischen Gesichtes der Welt auch eine neue Rolle für sich
als Dichterin: die des Vermittlers zwischen den im Alltag
stehenden, vom ursprünglichen Mythos mehr denn je entfernten
Menschen und den mythischen Grundwahrheiten.

¹³⁾ - "Suo marito", TR I, pp.870/871. (beide Zitate; Hervorhebungen von mir)

Diese bewußte Konsequenz findet sich bei einem ähnlichen Erlebnis der Dianella Salvo aus "I vecchi e i giovani" nicht:

"Diana non poté più frenare le lagrime e si mise a piangere silenziosamente, con amara voluttà in quella solitudine. Ma il silenzio attorno era così attonito, e così intenso e immemore il trasognamento della terra e di tutte le cose, che a poco a poco se ne sentì attratta e affascinata. Le parvero allora gravati da una tristezza infinita e rassegnata quegli alberi assorti nel loro sogno perenne, da cui invano il vento cercava di scuoterli. Percepì, in quella intimità misteriosa con la natura, il brulichio delle foglie, il ronzio degli insetti; e non sentì più di vivere per sé; visse per un istante quasi incosciente, con la natura, come se l'anima le si fosse diffusa e confusa in tutte le cose della campagna. Ah, che freschezza d'infanzia!"¹⁴⁾

Das letzte Wort dieses Zitates zeigt eine Konsequenz dieser Einheit mit der Natur, die auch eine andere Komponente des Terra-Madre-Mythos zur Geltung kommen läßt: die Rückkehr in die mythisch empfindende Kindheit, in eine frühere ("arcana") Bewußtseinsstufe, in den Mutterschoß der Mutter Erde. Auch die Scalognati leben ja, wie wir gesehen haben, "con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi". Ebenso sucht Enrico IV, "pazzia" und Kinderwelt in Beziehung setzend, die ursprüngliche Wahrheit in der unmittelbaren Anschauung, wie in der Kinderzeit:

"ENRICO IV. ...Io so che a me, bambino, appariva vera la luna nel pozzo. E quante cose mi parevano vere! E credevo a tutte quelle che mi dicevano gli altri, ed ero beato!"¹⁵⁾

Beinahe unwillkürlich muß man da an die Novelle "I piedi sull'erba" des alten Pirandello denken, in der ein alter Mann die Spiele der Kinder mitspielen und barfuß im Park durch das hohe Gras laufen möchte, aber nicht darf, weil die Gesellschaft sein Verhalten nicht unter die üblichen Verhaltensmuster einordnen kann und deshalb sexuelle Abartigkeit dahinter vermutet:

14) - "I vecchi e i giovani", TR II, p. 138.-^{+) - Die neue historisch-kritisch Ausgabe der "Romanzi" führt auch frühere Textvarianten an: sowohl in der Erstveröffentlichung des Romananfangs (in "Rassegna contemporanea", Jänner-November 1909) als auch in der ersten Ausgabe in Buchform (Treves, Milano, 1913) heißt es an dieser Stelle noch deutlicher: "...che ella se ne sentì quasi assorbire e affascinare" (bzw. "...assorbire, affascinata") - vgl. TR II, p. 953.}

15) - "Enrico IV", MN I, pp. 352/353.

"Ricominciare la vita così, coi bambini, sull'erba dei prati. Dov'è più alta, e così folta e fresca che stordisce con l'ebbrezza del suo odore, i bambini vanno a nascondersi; vi spariscono. Lo scroscio perenne d'una acqua che scorre coperta non fa avvertire il fruscio delle foglie smosse. Ma presto i bambini si dimenticano del loro gioco; si denudano i piedini; eccone là uno, roseo, in mezzo a tutto quel verde. Chi sa che delizia immergere i piedi nel fresco di quell'erba nuova! Si prova a liberare un piede anche lui, di nascosto; sta per slacciare la scarpa dell'altro, allorché gli sorge davanti tutt'accesa in volto e con gli occhi fulminanti una giovinetta che grida: "Vecchio porco!" riparandosi subito con le mani le gambe, poichè egli la guarda da sotto in sù e i cespugli le hanno un po' sollevato il vestitino davanti."16)

Auch hier ist es im Grunde das Körperproblem, das den alten Mann daran hindert, in die mythische Welt der Kindheit Eingang zu finden. Er ist ja Kind, fühlt sich als Kind; aber der alte Körper, den er mit sich herumschleppt, verrät ihn, und man wehrt ihm den Eintritt ins Kindheitsparadies.

Aus dieser Stellung von Kindheit und Unschuld bei Pirandello heraus (sicherlich auch ein Element, das dazu geführt hat, daß Bontempelli ihm in seinem Nachruf das Attribut "candore" zusprach) ist wohl auch der Schluß der Novelle "Soffio" zu verstehen: Der Erzähler, Verkörperung des Todesmythos, der Epidemie, gelangt, nunmehr körperlos geworden, in die Natur, löst sich dort im mythischen Bewußtsein, im kosmischen Einheitsgefühl mehr und mehr auf; der Rausch des Tötens verfliegt, vor allem, als er sich plötzlich einem Wesen gegenüber sieht, über das er, der Tod, keine Macht hat:

"Liberato alla fine dallo stretto delle case della città orrenda, mi sentii nell'aria della campagna aria anch'io. Tutto era dorato dal sole; non avevo corpo, non avevo ombra; il verde era così fresco e nuovo che pareva spuntato or ora dal mio estremo bisogno d'un refrigerio, ed era così mio, che mi sentivo toccare in ogni filo d'erba mosso dall'urto d'un insetto che veniva a posarsi; mi provavo a volare col volo quasi di carta, distaccato, di due farfalle bianche in amore; e come se veramente ora fosse uno scherzo, ecco, un soffio e vio, e le ali distaccate di quelle farfalle cadevano lievi nell'aria come pezzi di carta; più là, su un sedile guardato da oleandri, sedeva una giovinetta vestita d'un abito di velo celeste, con un gran

16) - "I piedi sull'erba" (in "Berecche e la guerra"), NA II, pp.804/805.

cappello di paglia guarnito di roselline; batteva le ciglia; pensava, sorridendo d'un sorriso che me la rendeva lontana come un'immagine della mia giovinezza; forse non era altro veramente che una immagine rimasta lì della vita, sola ormai sulla terra. Un soffio e via! Intenerito fino all'angoscia di tanta dolcezza, rimanevo lì invisibile, con le mani afferrate e trattenendo il respiro, a mirarla da lontano; e il mio sguardo era l'aria stessa che la carezzava senza che lei se ne sentisse toccare."¹⁷⁾

Damit sind wir zum Todesmythos gelangt, zu dem zweiten großen Mythos, der im späten Pirandello noch intakt bleibt, zu der zweiten Quelle von Epiphanien. In weiterem Sinne kann man ja auch hier von einem Heraustreten aus dem Körper, von einem Ende der Lokalisierung des Ich in dessen Grenzen sprechen. Im zweiten Teil dieser Untersuchung (2.2.2.) wurde bereits die besondere Rolle herausgestrichen, die dem Selbstmord in Pirandellos Leben und Werk zukommt. Die Selbstmordgedanken seiner Figuren sind aber nicht bloß als Ausdruck der Verzweiflung interessant, sie führen geradezu zu einer höheren Bewußtseinsstufe, zu einem wesentlichen Erleben des Kosmos hin; die Umgebung gewinnt einen ganz neuen Anschauungswert, wenn man seine Tage gezählt weiß und sich der Tatsache bewußt ist, alles zum letzten Mal zu erleben. Mythische "ansia", eine Art stupor mythicus, beschleicht etwa den Spieler Gosto Bombichi, der in Natur und Nacht hinausläuft, um sich zu erschießen:

"...provò un'ansia strana, una costernazione angosciata di tutto quel ignoto indistinto, che formicolava nel silenzio."¹⁸⁾

Und in diesem Schwebезustand zwischen Tod und Leben geht auch er eine mythische Verbindung mit der Terra Madre ein:

"Eccola lì, la terra: duretta... duretta anzichenò.... vecchia, vecchia Terra! la sentiva ancora! per poco tempo ancora... Tese una mano a un cespiglio radicato sotto il masso e l'accarezzò, come si accarezza una femmina passandole una mano su i capelli.

- Aspetti l'aratro che ti sguarci; aspetti il seme che ti fecondi....

Ritrasse la mano che gli s'era insaporata d'una fragranza di mentastro acuta.

- Addio, cara! - disse, riconoscente, come se quella femmina con quella fragranza lo avesse compensato della carezza che le aveva

17) - "Soffio" (in "Berecche e la guerra"), NA II, p. 790.

18) - "La levata del sole" (in "L'uomo solo"), NA II, p. 254.

fatto."¹⁹⁾

Der humoristische Schluß soll freilich nicht unterschlagen werden: Bombichi, der noch einmal die Sonne aufgehen sehen wollte, liegt friedlich schnarchend im Gras, als diese schon hoch am Himmel steht; er hat seine "Epiphanie" verschlafen.

In "I vecchi e i giovani" macht der Abgeordnete Corrado Selmi, der sich wegen seiner Verstrickung in die Finanzskandale der italienischen Hauptstadt umbringt, zuvor eine letzte Spazierfahrt auf den Gianicolo, um alles noch einmal mit anderen Augen zu sehen:

"Voleva uscir di nuovo, per un'ultima passeggiata, per salutar la vita, scevro d'ogni cura, esente d'ogni peso, libero d'ogni passione, con occhi limpidi e animo sereno; salutar la vita, col suo lieve antico sorriso; bearsi per l'ultima volta delle cose che restavano, liete in quel giorno di sole, ignare in mezzo al torbido fluttuare di tante vicende che presto il tempo avrebbe travolto con sé."²⁰⁾

Am deutlichsten wird der durch den bevorstehenden Tod ausgelöste Moment "wesentlichen Lebens" (immer im Sinne der Kierkegaardschen Definition von "Existenz" - siehe 2.2.2., Anm. 223/S.165) wohl in der Novelle "Da sé", in der Matteo Sinagra, der durch einen Bankrott nicht nur seine gesellschaftliche Stellung, sondern geradezu seine Identität verloren hat, beschließt, selbst auf den Friedhof zu gehen und sich vor seinem Grab zu erschießen, um seinen Verwandten die Begräbniskosten zu ersparen. Während er den steilen Weg zum Friedhof entlanggeht, erhält er einen völlig neuen Eindruck von der Welt, eben den Eindruck aus unmittelbarer Anschauung, nicht mehr gefiltert durch einen logischen Erwartungshorizont:

"E guarda con gli occhi nuovi le cose che non sono più per lui, che per lui non hanno più senso.

Gli alberi... oh guarda! erano così gli alberi? erano questi? E quei monti laggiù.... perché? quei monti azzurri, con quella nuvola bianca sopra... le nuvole.... che cose strane!... E là, in fondo, il mare... Era così? Quello, il mare?

19) - "La levata del sole", l.c., p. 256.

20) - "I vecchi e i giovani", l.c., TR II, p. 393.

E un sapore nuovo ha l'aria, che gli entra nei polmoni, una soavità di refrigerio su le labbra nelle narici... L'aria....ah, l'aria... Che delizia! La respira....ah, la beve ora, come non l'ha mai bevuta di là nella vita; come nessuno che stia nella vita, può berla! E aria come aria; non respiro per vivere. Tutta questa infinita, avvolgente delizia mica la possono avere gli altri morti, che se ne vanno per quella via in carrozza, tesi, stirati, attuffati nel bujo di una cassa. Neanche i vivi la possono avere, i vivi che non sanno che cosa voglia dire *go-derla dopo*, così, una volta e per sempre: eternità viva, presente, fremente!

Ancora è lunga, la via. Ma egli potrebbe fermarsi qui; è nel eternità; vi cammina, vi respira, in un'ebbrezza divina, ignota ai vivi."²¹⁾

Deutlich erkennt man hier auch den Zeitbegriff des mythischen Bewußtseins: das räumlich (durch den Körper) und zeitlich (durch die Spanne der Lebenszeit) begrenzte Leben hat aufgehört, Matteo Sinagra lebt in einer Ewigkeit, die zugleich Gegenwart ist.

Auch in der Novelle "La casa dell'agonia" resultiert ein Heraustreten aus dem eigenen Körper, ein Einswerden mit den Dingen der Umgebung aus der Nähe des Todes, aus der Stille, der Unbeweglichkeit, die in dem Salon herrscht, in dem ein Wartender zusieht, wie eine Katze einen am Fensterbrett stehenden Blumentopf nach und nach immer näher dem Rand zuschiebt, von wo aus er auf die Straße fallen wird und einen beliebigen Vorübergehenden erschlagen kann. In der Vorstellung des Wartenden wird diese Möglichkeit beinahe zur Gewißheit; der Tod ist da, er lauert bereits, aber der Wartende kann nichts tun, er ist handlungsunfähig: Er ist nämlich aus seinem Körper herausgetreten, er ist jetzt all die Dinge rund um ihn, er ist die Stille selbst:

"Com'era stato ridotto dal silenzio in quella casa, lui non era più nessuno. Lui era quel silenzio stesso, misurato dal tic-tac lento della pendola. Lui era quei mobili, testimonii muti e impassibili quassù della sciagura che sarebbe accaduta giù nella strada e che loro non avrebbero saputa. La sapeva lui, soltanto per combinazione. Non avrebbe più dovuto esser lì già da un pezzo. Poteva far conto che nel salotto non ci fosse più nessuno, e che fosse già vuota la poltrona su cui era come legato dal

²¹⁾ - "Da sé" (in "Candelora"), NA II, p. 652.

fascino di quella fatalità che pendeva sul capo d'un ignoto,
lì sospesa sul davanzale di quella finestra." 22)

In "Di sera, un geranio" ist es gar der Tod selbst, der das
Heraustreten aus dem Körper bewirkt und das logische Bewußt-
sein aufhebt:

"Ma dopo tutto, ora s'è liberato, e prova per quel suo corpo
là, più che antipatia, rancore.

Veramente non vide mai la ragione che gli altri dovessero
riconoscere quell'immagine come la cosa più sua.

Non era vero. Non è vero.

Lui non era quel suo corpo; c'era anzi così poco; era nella
vita lui, nelle cose che pensava, che gli s'agitavano dentro,
in tutto ciò che vedeva fuori senza più vedere se stesso.
Case strade cielo. Tutto il mondo.

Già, ma ora, senza più il corpo, è questa pena ora, è questo
sgomento del suo disgregarsi e diffondersi in ogni cosa, a cui,
per tenersi, torna a aderire ma, aderendovi, la paura di
nuovo, non d'addormentarsi, ma del suo svanire nella cosa che
resta là per sè, senza più lui: oggetto: orologio sul comodino,
quadretto alla parete, lampada rosea sospesa in mezzo alla camera.
Lui è ora quelle cose; non più com'erano, quando avevano ancora
un senso per lui; quelle cose che per se stesse non hanno alcun
senso e che ora dunque non sono più niente per lui.

E questo è morire." 23)

Aber auch dieses Einswerden mit den Dingen ringsumher, das zu-
erst in einem abgeschlossenen Haus stattfindet, weitet sich
schließlich zu einer mythischen Einheit mit der Natur, mit der
Terra Madre aus:

"Sparire.

Sorpresa che si fa di mano in mano più grande, infinita:
l'illusione dei sensi, già sparsi, che a poco a poco si svuota
di cose che pareva ci fossero e che invece non c'erano; suoni,
colori, non c'erano; tutto freddo, tutto muto; era niente; e
la morte, questo niente della vita com'era. Quel verde... Ah
come, all'alba, lungo una proda, volle esser erba lui, una volta,
guardando i cespugli e respirando la fragranza di tutto quel
verde così fresco e nuovo! Groviglio di bianche radici vive
abbrabicate a succhiare l'umore della terra nera. Ah come la
vita è di terra, e non vuol cielo, se non per dare respiro alla
terra! Ma ora lui è come la fragranza di un'erba che si va
sciogliendo in questo respiro, vapore ancora sensibile che si
dirada e vanisce, ma senza finire, senz'aver più nulla vicino;

22) - "La casa dell'agonia" (in "Una giornata"), NA II, p. 862.

23) - "Di sera, un geranio" (in "Berecche e la guerra"), NA II, p.814. - Die
Personifizierung der Möbel ist überhaupt ein beliebter Kunstgriff Piran-
dellos - man vergleiche die Novelle "Pena di vivere così".

si, forse un dolore; ma se può fare tanto ancora di pensarlo, è già lontano, senza più tempo, nella tristezza infinita d'una così vana eternità."²⁴⁾

Man kann sich nun - wie das in der Nachfolge Tilghers im Grunde immer wieder geschehen ist - darauf beschränken, in diesem Eintritt in ein "höheres" oder "wesentlicheres" Erleben durch die Nähe des Todes eine bloße Auswirkung von Pirandellos Mythos vom Fluß ungeordneten, freien Lebens zu sehen, aus dem heraus der Mensch durch die Geburt in die Falle der Form dessen, was wir Leben nennen, gezwungen wird, wo er erstarrt und eigentlich stirbt:

"Tutto ciò che si toglie dallo stato di fusione e si rapprende, in questo flusso continuo, incandescente e indistinto, è la morte.

Noi tutti siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso che non s'arresta mai, e fissati per la morte.

Dura ancora per un breve spazio di tempo il movimento di quel flusso in noi, nella nostra forma separata, staccata e fissata, ma ecco, a poco a poco si rallenta; il fuoco si raffredda; la forma si disecca; finché il movimento non cessa del tutto nella forma irrigidita.

Abbiamo finito di morire. E questo abbiamo chiamato vita!"²⁵⁾

Selbstverständlich nähert sich auch in einem solchen "Tod-Leben" gegen Ende wieder das wahre, das höhere Leben, der freie, ungeordnete Lebensstrom.

Man kann aber auch über die auf Pirandello zugeschnittenen (und von ihm selbst oft kritisierten) Formeln hinausgehen und, vor einem größeren Horizont, in diesem Element seiner Werke eine Hinwendung zum mythischen Bewußtsein sehen, die durch den bevorstehenden tatsächlichen Verlust des Körpers erleichtert wird. In diesem Fall lassen sich dann Parallelen zu dem Auftauchen des mythischen Bewußtseins auch bei anderen Persönlichkeiten der Literatur der Periode zwischen 1850 und 1950 ziehen, etwa zu Zola, der in einem Brief an Jules Lemaitre schreibt:

24) - "Di sera, un geranio", l.c., p. 815.

25) - "La trappola" (in "L'uomo solo"), NA I, p. 682.

"Vous isolez l'homme de la nature, je ne le vois pas sans la terre d'où il sort et où il rentre. L'âme que vous enfermez dans un être, je la sens épandue partout, dans l'animal dont il est le frère, dans la plante, dans le caillou."26)

Pirandellos eigene Überlegungen rechtfertigen durchaus eine solche Betrachtungsweise. Er benötigt nämlich keineswegs immer das, was die Menschen Tod nennen, um sich der Bindung an seinen Körper zu entledigen. Schon die erste Bilanz von Vitangelo Moscardas Reflexionen enthält drei Schlußfolgerungen, die die Bindung des Individuums an den Körper aufheben:

"5^a - che il mio corpo, se lo consideravo da fuori, era per me come un'apparizione di sogno; una cosa che non sapeva di vivere e che restava lì, in attesa che qualcuno se la prendesse;
6^a - che, come me lo prendevo io, questo mio corpo, per essere a volta a volta quale mi volevo e mi sentivo, così se lo poteva prendere qualunque altro per dargli una realtà a modo suo;
7^a - che in fine quel corpo per se stesso era tanto niente e tanto nessuno, che un filo d'aria poteva farlo starnutire, oggi, e domani portarselo via."27)

Im Gegensatz zu dem reflexiven Denker Moscarda benötigt Liolà, der mythische "poeta e fecondatore", nicht einmal die mythenstürzerischen Überlegungen; seine Welt ist ja ursprünglich mythisch, er hat sich nie bewußt von der Terra Madre getrennt, ist immer eins mit der Natur geblieben und muß so nicht erst zu ihr zurückfinden, sondern lebt ganz von selbst jenen Zustand, der bei Moscarda erst am Ende eines langen, leidensvollen Weges der Überlegung steht:

"LIOLA. ...Uccello di volo sono. Oggi qua, domani là:al sole, all' acqua, al vento."28)

Aber auch Vitangelo Moscarda erlebt mythisches Bewußtsein zuerst in der Natur, in Form einer Epiphanie: Das Kapitel IX des zweiten Buches von "Uno, nessuno e centomila" stimmt über weite Strecken wörtlich mit der Beschreibung eines ähnlichen Vorganges bei Tommasino Unzio in der Novelle "Canta l'epistola" überein, den wir zuvor bereits erwähnt haben. Auch Moscar-

26) - zit. nach RAUHUT, Zola-Hauptmann-Pirandello, l.c. (GRM 26/1938), p. 451.

27) - "Uno, nessuno e centomila", l.c., TR II, p. 759.

28) - "Liolà", MN II, p. 679.

das Weg zu einem permanenten Zustand mythischen Bewußtseins, den er als erste Pirandello-Figur erreicht, führt also über die Mythen der Terra Madre und ebenso des Todes: Nachdem er nämlich zuerst das eigene Ich (die persönliche Identität) abgetötet hat (siehe Teil II), ermöglicht es ihm der Mordversuch, den Anna Rosa, die Freundin seiner Frau, an ihm begeht, sich endgültig außerhalb der im logischen Bewußtsein lebenden Gesellschaft zu stellen. Schon in der Rekonvaleszenz beginnt dieses Erwachen mythischen Bewußtseins, wenn er etwa beim Anblick einer grünen Wolldecke zum Terra Madre-Mythos zurückfindet:

"Mi sentivo come inebriato vaneggiare in un vuoto tranquillo, soave, di sogno. Era ritornata la primavera, e i primi tepori del sole mi davano un languore d'ineffabile delizia. Avevo quasi timore di sentirmi ferire dalla tenerezza dell'aria limpida e nuova ch'entrava dalla finestra semichiusa, e me ne tenevo riparato; ma alzavo di tanto in tanto gli occhi a mirare quell'azzurro vivace di marzo corso da allegre nuvole luminose. Poi mi guardavo le mani che ancora mi tremavano esangui; le abbassavo sulle gambe e con la punta delle dita carezzavo lievemente la peluria verde di quella coperta di lana. Ci vedevo la campagna: come se fosse tutta una sterminata distesa di grano; e, carezzandola, me ne beavo, sentendomi davvero, in mezzo a tutto quel grano, con un senso di così smemorata lontananza, che quasi ne avevo angoscia, una dolcissima angoscia.

Ah, perdersi là, distendersi e abbandonarsi, così tra l'erba, al silenzio dei cieli; empirsi l'anima di tutta quella vana azzurrità, facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria!"²⁹⁾

Er gründet schließlich ein "ospizio di mendicità" (wie das ja auch Diego Spina im "Lazzaro" vorgeschwebt ist), in dem er selbst seine Tage unter völligem Identitätsverlust beschließen will; ja, er löst sich überhaupt vom begrifflichen Denken und kehrt in die reine Anschauung zurück, die wir als Charakteristikum mythischen Bewußtseins festgehalten haben:

"Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome di oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita: ebbene, questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e non se ne parli più. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Convieni ai morti. A chi ha concluso. Io sono

29) - "Uno, nessuno e centomila", l.c., TR II, p. 896.

vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trémulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo."30)

In dieser reinen Anschauung die Natur erleben, heißt eins mit ihr werden, heißt Rückkehr in den kosmischen Schoß der Terra Madre, in jene Geborgenheit, in jenes Gefühl des Eingesponnenseins, wie es das mythische Bewußtsein gewährt. Zugleich aber wird man frei von den toten, erstarrten Formen überlebter Mythen (wie sie dem logischen Betrachter erscheinen). Vitangelo Moscarda erlebt einen solchen Seelenzustand täglich auf seinen Spaziergängen, bei denen er die Dinge im erwachenden Tag auch neu entdeckt:

"Io esco ogni mattina, all'alba, perché voglio serbare lo spirito così, fresco d'alba, con tutte le cose come appena si scoprono, che sanno ancora del crudo della notte prima che il sole ne secchi il respiro umido e le abbagli. (....) E l'aria è nuova."31)

Dieser letzte Satz (auf den wir auch schon bei der Betrachtung der Wolldecke gestoßen sind) kennzeichnet Moscardas Erlebenssituation als mythisch, analog der eines Kindes (man denke an Enrico IV!), das alle Dinge zum ersten Mal, mit neuen Augen, sieht. Diese Erlebenssituation ist die einzige, die dem dauernden Wandel der subjektiven Realitäten gerecht werden kann. Sie ermöglicht ein ständiges Sterben und Wieder-Geboren-Werden:

"E tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviava 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.

La città è lontana. Me ne giunge, a volte, nella calma del vespro, il suono delle campane. Ma ora quelle campane le odo non più dentro di me, ma fuori, per sé sonare, che forse ne fremono di gioja nella loro cavità ronzante, in un bel cielo azzurro pieno di sole caldo tra lo stridio delle rondini o nel vento nuvoloso,

30) - "Uno, nessuno e centomila", l.c., p.901. - Befremden wird hier das Bild des Buches, das man doch sicher nicht zur Natur zählen kann. Eine Erklärung läßt sich höchstens in der Auffassung des Dichters als "vate", als mythischen Sänger, als Mittler zwischen Alltagswelt (logisch) und mythischer Welt gesehen werden, wie das in "Suo marito" angeklungen ist (vgl. S.283) - in diesem Fall kann man wohl auch im Buch, im Lied mythisch aufgehen.

31) - *ibidem*.

pesanti e così alte sui campanili aerei. Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno vive le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo in ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori."³²⁾

Mit diesen Worten endet der Roman, mit ihnen findet der "Initiationsweg" des Vitangelo Moscarda vom Mythenstürzen bis hin zum mythischen Bewußtsein sein Ende. Daß auch der persönliche Weg seines Schöpfers Pirandello kein anderer war, ver-raten, neben dem hohen Maß an Identifikation, das aus dem Text von "Uno, nessuno e centomila" spricht, auch Details aus seinem Leben, wie etwa das ganz ähnliche Verhältnis zu seinem Körper und seinem Namen, das Stefano Pirandello wie folgt dar-stellt:

"Pirandello ha una certa antipatia pel suo corpo." (....)
"E vorrebbe anche buttar via il suo nome, troppo consistente, e prendere uno qualunque che non significasse nulla, ma proprio nulla. O meglio, non averne più, nessuno."³³⁾

Ebenefalls an Vitangelo Moscardas Weg zum mythischen Be-wußtsein durch die Nähe der Natur gemahnen Entwürfe zu dem au-tobiographischen Roman "Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra", von dem nur wenige Seiten im Konzept vorliegen. Im Arbeitsplan zeigt sich in einigen Formulierungen die Sehnsucht Pirandellos nach einem Dasein, das die Trennung vom mythischen Schoß der Terra Madre vermeidet (etwa "Sulla terra, nascere albero"). Die wesentlichste Grundlage bildet hier vermutlich seine "filosofia del lontano", der sich der Autor verschreibt, weil er der Meinung ist, er werde nach sei-nem Tod noch auf anderen Welten die Qual eines Lebens durch-machen müssen, ehe er zu Gott gelangen könne:

'Se mi metto a dire è perché a Dio non si arriva così subito par-tendo dalla Terra, ma dopo altre prove d'altre vite in altri cieli; e perché mi auguro intanto d'andare a spaziare un po' fuori di questo mediocre mondo solare, da cui la Terra, almeno a guardarla dai pianeti più prossimi, non solo pare sia ancora visibile ma che debba anche farci una bella figura, senza nemmeno aver l'aria di voler ingannare nessuno, con un suo placido

32) - "Uno, nessuno e centomila", l.c., pp. 901/902.

33) - Stefano LANDI, Pirandello intimo, in COMOEDIA, 20.2.1933, p. 210.

e aggraziato lume azzurrino."³⁴⁾

Hier geht es also über den Terra Madre-Mythos hinaus zu einem Mythos des allumfassenden Kosmos, in dem auch die Mutter Erde nur wie ein Staubkörnchen erscheint.

Nun, alle diese persönlichen, isolierten, einsamen "Initiationswege" der Figuren wie des Autors selbst sind gewiß beeindruckend; aber haben wir nicht zu Beginn unserer Untersuchung festgestellt, der Mythos werde im Ritus gelebt, habe soziale, gemeinschaftsbildende und -erhaltende Funktion? Eine solche kann doch nur in einer Gemeinschaft zur Geltung kommen. Wenn es überhaupt eine Gemeinschaft in mythischem Bewußtsein gibt, wenn dieses mythische Bewußtsein bei Pirandello unserer zu Beginn gegebenen Definition entspricht, dann sicherlich nur in dem "Tempel" des Mythos, der Epiphanie: in der "Villa dei spiriti" La Scalogna.

³⁴⁾ - "Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra", Seconda stesura dell'esordio", SPSV, p. 1106.

4.2. La Scalogna als antirationale Gegenwelt.

Don Quijote baut sich eine subjektive Wirklichkeit auf wie ein jeder von uns; die seine entspricht allerdings nicht Sineseeindrücken, Erlebnissen, Erfahrungen, sondern den Büchern eines bestimmten Genres und differiert daher stärker als üblich von jener durchschnittlichen subjektiven Wirklichkeit, die eben wegen ihrer Durchschnittlichkeit zur objektiven erklärt wird. Einer der ersten, wenn nicht überhaupt der erste große Roman der Neuzeit beruht also auf der Tatsache, daß der Held in einer subjektiven Gegenwelt zu der der Gesellschaft seiner Zeit lebt (freilich ohne sich dieses Gegenweltcharakters bewußt zu werden), vor die anderen hintritt und beginnt, allen Menschen und Dingen, die ihm begegnen, eine dieser Konzeption entsprechende Realität zu verleihen bzw. nötigenfalls aufzuzwingen. Da die Umwelt des Quijote nach den rationalen Prinzipien seines Schildknappen lebt, dem es niemals einfielen, in Windmühlen Riesen zu sehen, muß die Gegenwelt des Ritters von der Traurigen Gestalt zwangsläufig eine antirationale sein. In den ersten Kapiteln des Romans ist denn auch die Situation völlig klar: Der Autor, und mit ihm wir Leser, steht auf Seiten der normalen, der rationalen Welt, läßt uns die Ereignisse aus dem Blickwinkel logischen Bewußtseins heraus erleben, und so genen Zusammenstöße zwischen Don Quijotes subjektiver Realität und der sogenannten "objektiven", der seine Umwelt, Cervantes und wir selbst anhängen, für den Ritter gewöhnlich übel aus: Er wird immer wieder "malparado, maltratado, molido". Als Quijote dennoch unbeirrt an seiner subjektiven Wahrheit festhält, gerät zu guter Letzt des Autors Parteinahme für die objektive Realität ins Wanken: Mehr und mehr beginnt auch er sich mit Quijotes Wahrheit zu identifizieren, und die Unterscheidungslinie zwischen den beiden Welten, der subjektiven des Ritters und der objektiven, verschwimmt, wie man das am Beispiel des Barbierbeckens ("bacía"), das Don Quijote für

den Helm ("yelmo") des Mambrino hält, sehen kann: Cervantes selbst nennt es einmal "bacia", dann "yelmo" und schließlich "baciyelmo". Américo Castro spricht in diesem Zusammenhang von "doble realidad" und von "realidad oscilante"³⁵⁾, also hin- und herschwingender, wandelbarer Realität.

Man kann somit durchaus im "Don Quijote", der am Beginn der neuzeitlichen Literatur- und Geistesgeschichte steht, bereits einen Vorläufer der mythenstürzerischen Werke Pirandellos sehen, die die mythischen Grundlagen des Logos aufdecken. Was für uns im Zusammenhang mit der Welt der Scalogna bedeutsam ist, ist jedoch einfach der Aufbau einer antirationalen Gegenwelt durch ein Individuum, das damit ganz von selbst in eine Frontstellung zur Gesellschaft tritt, die natürlich eine andere Realitätskonzeption besitzen muß. Bei Don Quijote ist diese Frontstellung aber besonderer Natur: Der Ritter, der sich der Verschiedenheit der Realitäten nicht bewußt ist, kann auf Kommunikation mit der Gesellschaft nicht verzichten: Er muß in die Welt hinausreiten, um Abenteuer zu suchen, er muß alles, was ihm begegnet, in seine Wirklichkeitskonzeption hineinzwängen, er muß diese gewaltsam auch seiner Umwelt oktroyieren.

In dieser Hinsicht stellt die gleichfalls antirationale Gegenwelt des Herzogs Jean des Esseintes, der Hauptfigur von Joris-Karl Huysmans' Roman "A rebours", das Gegenteil jener Welt Quijotes dar: Des Esseintes, Neurotiker und Dandy, verzichtet bewußt auf jeden Kontakt zur Außenwelt, soweit ihm das möglich ist. In seiner abgeschlossenen Villa bis zu ihm vorzudringen, ist ein beinahe aussichtsloses Vorhaben. Seine Tageseinteilung ist der seiner Umwelt diametral entgegengesetzt. Sein Haß auf Vernunft und den kleinbürgerlichen Fortschrittsmythos haben ihn bewogen, à rebours, also wider den Strich, zu leben, gegen den Strom seiner Zeit zu schwimmen. Als

35) - Américo CASTRO, El pensamiento de Cervantes, Madrid ³1967.

Erst in diesem Augenblick scheint übrigens die Gleichsetzung des Autors Cervantes mit dem Quijote berechtigt, von der Pirandello bei seiner Besprechung des Werkes im "Umorismo" ausgeht (SPSV, pp. 103ss.).

echter *décadent* weiß er, daß seine Welt zum Untergang verurteilt ist, aber er kostet dieses Sterben mit ungeheurer Raffinesse als ästhetischen Genuß aus. Diese seine ästhetische Verfeinerung macht ihn auch die Natur fliehen; ohne Künstlichkeit gibt es für ihn keinen Genuß. So läßt er zum Beispiel einer Schildkröte den Rückenpanzer vergolden, um sie als lebende Zimmerdekoration zu verwenden, und schmückt seine Villa mit natürlichen Pflanzen, die so bizarre Formen aufweisen, daß man sie für Kunsterzeugnisse halten muß:

"Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses."³⁶⁾

Selbst das Dienerehepaar, die einzigen Menschen, die mit ihm in dieser seltsamen Villa wohnen dürfen, will er nicht sehen; sie dürfen ihm nur einmal im Monat während seines Schlafes, also untertags, das Ausgabenbuch zur Unterschrift auf den Nachttisch legen. Die Frau, die er als jenseits der Glasscheiben seiner Räume vorüberhuschenden Schatten in Kauf nehmen muß, staffiert er mit einer alten flämischen Haube aus, damit der Anblick der Silhouette für ihn erträglicher wird. Ganz besonders deutlich aber wird seine Abgeschlossenheit von der Umwelt durch das Aquarium demonstriert, das auf allen Seiten sein EBzimmer umgibt. Dieses Zimmer ist nach Art einer Schiffskajüte gebaut und gewährt durch Luken lediglich einen Ausblick auf das umliegende Aquarium, in dem künstliche, bizarr geformte Fische schwimmen, und dessen Wasserfarbe Des Esseintes durch Beigabe verschiedener Essenzen regelt. Die Natur und alle potentiellen Einflüsse der äußeren Welt auf das Universum Des Esseintes' sind somit ausgeschlossen; in seiner antirationalen Gegenwelt bestimmt er die Realität autonom für sich. Aber wenn diese Gegenwelt auch auf jede Kommunikation mit der Außenwelt verzichtet, so ist sie von dieser dennoch indirekt bestimmt: Des Esseintes' Leben *à rebours*, wider den Strich, gegen den Strom, ist ja eben von der Richtung dieses Striches, dieser Strömung abhängig, und somit durch die rationale, "ob-

³⁶⁾ - Joris-Karl HUYSMANS, *A rebours* (1884), Paris 1972, p. 124.

jektive" Welt der Gesellschaft wenigstens negativ determiniert. Er muß immer das Gegenteil dessen suchen, was seine Umwelt tut und bleibt so doch in höchstem Grade von ihr abhängig.

Der anti- oder einfach nichtrationalen Gegenwelten im Stile Don Quijotes, die meist gar nicht in einem bewußten Gegensatz zur Umwelt aufgebaut werden, finden sich bei Pirandello sehr viele; einige davon wurden im zweiten Teil dieser Untersuchung (vor allem unter 2.1.2.) bereits behandelt. Mit Des Esseintes' Villa als abgeschlossene Zone (espace clos) einer Gegenwelt, einer Gegen-Wirklichkeit, lassen sich aber vor allem zwei Villen in Pirandellos Werken vergleichen: die Heinrichs des Vierten und La Scalogna.

Wie Des Esseintes hat auch Heinrich IV. bewußt eine anti-rationale Wirklichkeitskonzeption gewählt, als er zum ersten Mal aus seiner "folia" erwachte (wenngleich er dabei in seiner Entscheidungsfreiheit ein wenig eingeengt war), wie diesem stehen ihm die nötigen finanziellen Mittel zur Verfügung, um seine Gegenwelt in Perfektion aufrechtzuerhalten. Freilich ist dieser Heinrich IV. nur in einer Hinsicht "décadent": Auch er huldigt, wie Des Esseintes, einem Zeit-Exotismus, den er "piacere della storia" nennt:

"ENRICO IV.sentendovi vivi, vivi veramente nella storia del mille e cento, qua alla Corte del vostro Imperatore Enrico IV! E pensare, da qui, da nostro tempo remoto, così colorito e sepolcrale, pensare che a una distanza di otto secoli in giù, in giù, gli uomini del mille e novecento si abbaruffano intanto, s'arrabbattano in un'ansia senza requie di sapere come si determineranno i loro casi, di vedere come si stabiliranno i fatti che li tengono in tanta ambascia e in tanta agitazione. Mentre voi, invece, già nella storia! con me! Per quanto tristi i miei casi, e orrendi i fatti; aspre le lotte, dolorose le vicende: già storia, non cangiano più, non possono più cangiare, capite? Fissati per sempre: che vi ci potete adagiare, ammirando come ogni effetto segua obbediente la sua causa, con perfetta logica, e ogni avvenimento si svolga preciso e coerente in ogni suo particolare. Il piacere, il piacere della storia, insomma, che è così grande!"³⁷⁾

37) - "Enrico IV", MN I, p. 355.

Die übrigen dekadenten Attribute wie Dandysmus, Perversion, ästhetische Raffinesse haben in seiner Welt des elften Jahrhunderts nichts zu suchen.

Heinrichs Welt ist von der seiner Umgebung somit weitgehend unabhängig; er, der in der Geschichte lebt, muß sich den Veränderungen der modernen Welt in keiner Weise anpassen, nicht einmal im negativen Sinn wie Des Esseintes. Er ist aber sehr wohl von der Anerkennung seiner Qualifikation als Verrückter durch diese Umwelt abhängig: Nur unter dieser Bedingung kann er seine subjektive Wirklichkeit ungestört leben, nur unter dieser Bedingung akzeptiert die Gesellschaft seinen Freiraum. Es nimmt daher nicht wunder, daß er seinen früheren Nebenbuhler Belcredi gerade in dem Augenblick ersticht, als dieser ihm ins Gesicht schreit: "Tu non sei pazzo!" Es ist nicht nur die Rache für den vor achtzehn Jahren heimtückisch herbeigeführten Unfall, die Heinrich IV. zum Schwert greifen läßt, sondern vor allem der neue Angriff auf seine subjektive Realität, der auf die einzige wirklich verwundbare Stelle abzielt. Selbst als der verwundete Belcredi fortgetragen wird, schreit er weiter unaufhörlich, "protestando ferocemente: "No! Non sei pazzo! Non è pazzo! Non è pazzo!"³⁸⁾ Durch diesen Gewaltakt Heinrichs ist seine antirationale Gegenwelt gerettet; was freilich verlorengeht, ist die Entscheidungsfreiheit, die Möglichkeit, sie zu ändern: "Ora sí....per forza...qua insieme, qua insieme... e per sempre", murmelt er zum Schluß.³⁹⁾

Die Villa La Scalogna ist die perfekteste aller bisher betrachteten abgeschlossenen Gegenwelten: allein auf einem Berg gelegen, vor Besuchern geschützt durch den Glauben der Leute an den Spuk der "spiriti", vor denen sie sich fürchten, hat sie so gut wie keine Verbindung zur Außenwelt, sie ist nicht einmal negativ determiniert wie Des Esseintes' Villa und benötigt auch keine Anerkennung als Irrenhaus wie Enricos Thron-

38) - "Enrico IV", MN I, pp.370/371.

39) - l.c., p. 371.

saal, obgleich auch die Scalognati sich als "pazzi" bezeichnen. Lediglich der Glaube an die Spiriti ist Voraussetzung, die Außenwelt fernzuhalten; und so kommt es, daß einige der Scalognati sich vor Besuchern fürchten, wie etwa Milordino und La Sgricia beim Herannahen der Schauspielertruppe, und daß alle versuchen, mit ein paar ganz einfachen, logisch erklärbaren Tricks den Ankömmlingen Angst einzujagen. Die realistische Komponente wird besonders betont durch die Angst Duccio Doccias, die Stromrechnung könnte wegen der zur Abschreckung eingesetzten Lichtspiele (La Sgricia verlangt sogar Blitze) zu hoch werden:

"DOCCIA. Oh, i lampi costano, vacci piano."⁴⁰⁾

Erst Cotrone muß ihnen die Ruhe zurückgeben und sie zu ihrer ursprünglichen, subjektiven Realitätsauffassung zurückbringen:

"COTRONE. Che cos'è? O non vi vergognate? Avete paura, e vorreste farne? (...) Sù, svegli, immaginazione! Non mi vorrete mica diventare ragionevoli! Pensate che per noi non c'è pericoli, e vigliacco chi ragiona! Perbacco, ora che vien la sera, il regno nostro!"

Auch hier wirkt also die Nacht (bzw. die Dämmerung) als Stimulans, als notwendige Aura für den Aufbau einer Gegenwelt, für das Entstehen von Epiphanien - deshalb die Bezeichnung "il regno nostro". Milordino freilich zeigt noch immer Abhängigkeit von der Umwelt:

"MILORDINO. Già, ma se non credono a nulla....

COTRONE. E tu hai bisogno che ti credano gli altri, per credere a te?"⁴¹⁾

Cotrone erkennt dann in den Neuankömmlingen verwandte Seelen:

"COTRONE. Se non si spaventano, vuol dire che sono dei nostri e sarà facile intenderci. La villa è grande."⁴²⁾

Auch die Schauspieler halten die Scalognati für Berufskollegen; sie loben vor allem die akrobatische Leistung von Mara-Mara, genannt La Scozzese, die mit einem Schirm in der Hand auf dem Geländer der Brücke nahe der Villa balanciert, um die Leute, die sie für eine Geistererscheinung halten sollen, abzuschrek-

⁴⁰⁾ - "I giganti della montagna", l.c., MN II, p. 1312.

⁴¹⁾ - beide Zitate: l.c., pp. 1313/1314.

⁴²⁾ - l.c., p. 1314.

ken. Dennoch erweist sich eine Verständigung zwischen den beiden Gruppen von "Schauspielern" als äußerst schwierig: Was die einen bewußt und nach vorgedruckten Rollenbüchern tun, ist für die anderen natürlicher Ausdruck ihres Innenlebens. Kein Wunder also, daß Duccio Doccia angesichts der Contessa Ilse, die ein wenig aus der "Favola" rezitiert, Verständnislosigkeit zeigt:

"DOCCIA. A noi pajono pazzi!"⁴³⁾

In der Folge zeigt sich nämlich, daß auch die Schauspielertruppe der Contessa eine antirationale Gegenwelt vertritt: Sie alle leben für die und in der großen Aufgabe, das Stück des jungen Dichters, der sich aus Liebe zu Ilse umgebracht hat, der Welt mitzuteilen. Und selbst der noch am ehesten sancheske Züge tragende Komiker der Truppe, Cromo, der immer wieder betont, es wäre besser gewesen, Ilse hätte ihren Mann mit dem jungen Dichter betrogen und so ihnen allen das Schicksal erspart, durch das sie immer weiter heruntergekommen sind ("prima che quello s'uccidesse e diventasse per te e per tutti noi il cancro che ci ha mangiato fino all'osso"), vermag sich nicht von dem quijotesken Unternehmen loszureißen:

"CROMO. Me ne sarei già andato da un pezzo, come gli altri. Sono ancora qua, perchè t'apprezzo."⁴⁴⁾

So stehen also beide Gruppen in Feindstellung zur Masse, zur Gesellschaft, zur "gente":

"IL CONTE.tutto il disprezzo della gente... lei lo capisce... e le risa....(*resta come affogato dalla commozione.*)

COTRONE. Ma io l'ho in odio, questa gente, signor Conte! Vivo qua per questo. E in prova, vedono? (*mostra il fez che dall'arrivo degli ospiti tiene in mano e se lo caccia in testa*) ero cristiano, mi son fatto turco!

LA SGRICIA. Non tocchiamo, o oh! non tocchiamo la religione!

COTRONE. Ma no, cara, niente da vedere con Maometto! Turco, per il fallimento della poesia della cristianità."⁴⁵⁾

43) - "I giganti della montagna, l.c., MN II, p. 1319.

44) - l.c., p. 1324. (beide Zitate)

45) - l.c., p. 1329.

Nur die Konsequenzen, die beide Gruppen daraus ziehen, sind verschieden: Während die Schauspieler die Anerkennung der Gesellschaft brauchen und trotz allen Hasses um sie buhlen, weil sie nicht ohne Publikum auskommen können, dekretiert Cotrone "farsi turco" eben das völlige Ausscheiden aus dem Kulturkreis, aus der Gesellschaft, die Gleichgültigkeit ihrem Urteil gegenüber. Das setzt freilich einen Abbau der Bedürfnisse voraus:

"COTRONE. Ma sarà bene che prendano un po' regola da noi.

BATTAGLIA. Sarebbe a dire?

DOCCIA. Fare a meno di tutto e non aver bisogno di nulla."⁴⁶⁾

Diese - in der Tradition der antiken Kyniker stehende - Genügsamkeit steht in völligem Gegensatz zu der verschwenderischen Ausstattung der Gegenwelten von Des Esseintes und Enrico IV mit den Mitteln des Geldes.

Nach einer "Pausa momentanea" erklärt Cotrone den Schauspielern die Scalognati-Gegenwelt noch ausführlicher: Die Villa ist, wie die "casa del Granella" der gleichnamigen Novelle, als Spukhaus verschrien, sodaß sie von den Leuten gemieden wird und die Scalognati sich als "padroni di niente e di tutto" fühlen können. Duccio Doccia erklärt das in ähnlichen Genügsamkeitsargumenten wie zuvor:

"DOCCIA. Non si può aver tutto, se non quando non si ha più niente.

CROMO (al Conte). Ah, senti? - Quest'è proprio il caso nostro!

Dunque noi abbiamo tutto?

COTRONE. Eh, no, perché vorreste avere ancora qualche cosa. Quando davvero non vorrete avere più niente, allora sì."⁴⁷⁾

Doccia erweist sich als Bettler vom Schlag eines Giudè (der somit gleichfalls eine durchgehende Erscheinung im späten Pirandello darstellt - man denke nur an Cico im "Lazzaro!"), zugleich aber auch als Mäzen und Financier der Gegenwelt La Scalogna; aus dem gleichen Lebensgefühl wie Giudè oder Liolà heraus erklärt er die ganze Welt für sein Eigentum, wenn er erst einmal gar nichts mehr besitzt. In dieser Haltung läßt sich aber auch unschwer das Streben nach einer Epiphanie, nach Ein-

⁴⁶⁾ - "I giganti della montagna", l.c., MN II, p. 1331.

⁴⁷⁾ - l.c., p. 1344.

heit mit der Natur (in der Art des Tommasino Unzio oder des Vitangelo Moscarda) erkennen:

"DOCCIA. E solo quando non hai piú casa, tutto il mondo diventa tuo. Vai e vai, e poi t'abbandoni tra l'erba al silenzio dei cieli; e sei tutto e sei niente.... e sei niente e sei tutto.

COTRONE. Ecco come parlano i mendicanti, gente sopraffina, Contessa, e di gusti rari, che han potuto ridursi alla condizione di squisito privilegio, che è la mendicità. Non c'è mendicanti mediocri. I mediocri sono tutti sennati e risparmiatori. Doccia è il nostro banchiere. Accumulò per trent'anni quel soldo di piú con cui gli uomini importunati si pagano il lusso della carità, ed è venuto qua ad offrirlo alla libertà dei sogni. Paga tutto lui."⁴⁸⁾

Cotrone erklärt es schließlich sogar zum Prinzip, zur Voraussetzung der Aufnahme in die Gegenwelt der Scalogna, sich zuvor jeglicher Bindung an die Außenwelt, somit auch jeglicher gesellschaftlicher Stellung oder Anerkennung, entledigt zu haben:

"COTRONE. Potevo essere anch'io, forse, un grand'uomo, Contessa. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza."⁴⁹⁾

Er erklärt sich jedoch bereit, die Schauspieler in diese Gegenwelt der Scalogna aufzunehmen:

"COTRONE.Ebbene, signori, vi dico come si diceva un tempo ai pellegrini: sciogliete i calzari e deponete il bordone. Siete arrivati alla vostra mèta. Da anni aspettavo qua gente come voi per far vivere altri fantasmi che ho in mente. Ma rappresenteremo anche la vostra "Favola del figlio cambiato", come un prodigio che s'appaghi da sé, senza piú chiedere niente a nessuno." ⁵⁰⁾

Ilse aber, und mit ihr die wesentlichsten Mitglieder der Truppe, sind nicht bereit, ihre Mission aufzugeben, auf Einflußnahme, auf Verbindung zur menschlichen Gesellschaft gänzlich zu verzichten. Aus ihr spricht der Geist des Quijote, der jeden zum Duell fordert, wenn der sich weigert, seine Realitätskonzeption anzunehmen und zu glauben, wenn er nicht bereit ist, ein Barbierbecken aus Messing für einen Goldhelm zu halten:

48) - "I giganti della montagna", l.c., MN II, pp. 1344/1345.

49) - l.c., p. 1345.

50) - l.c., pp. 1345/1346.

"ILSE. Vuol dire che andrò io sola, a leggere, se non più a rappresentare la Favola.

SPIZZI. Ma no, Ilse - resti chi vuole - io ti seguirò sempre!

DIAMANTE. Anch'io! (al Conte) Puoi sempre contare su me!

COTRONE. Comprendo che la Contessa non può rinunciare alla sua missione."⁵¹⁾

Diese beiden Welten, La Scalogna und die der poetischen Mission ergebene Schauspielertruppe, stehen einander also unvereinbar gegenüber. Während die Gegenwelt der "Poesia" Ilse im wesentlichen noch auf dem Standpunkt des Quijote beharrt, hat Cotrone sich mit seinen Scalognati völlig von jeglicher Determination (auch negativer Art wie im Fall Des Esseintes) von Seiten der Außenwelt oder der Gesellschaft gelöst. Dies ist freilich notwendig, um seine antirationale Gegenwelt auch tatsächlich leben zu können: Es ist eine mythische Welt.

⁵¹⁾ - "I giganti della montagna", l.c., MN II, p. 1346.

4.3. La Scalogna als dauernde Epiphanie. Das Theater als ritueller Ausdruck des Mythos.

Wie die Schauspielertruppe Ilses können auch wir nun unsere Sandalen lösen und den Pilgerstab ablegen: Wir sind zum Ziel dieser Untersuchung, zum Endpunkt von Pirandellos mythenstürzerischem Weg gelangt, der uns fort vom Mythos, mit Hilfe des Mythos schließlich hin zum Mythos geführt hat. Was beinhaltet aber nun die Cella dieses Tempels "La Scalogna"? Wodurch ist die antirationale Gegenwelt gekennzeichnet, in die einzutreten uns Cotrone einlädt? Es ist eine Welt mythischen Bewußtseins, höchster Ausdruck seines Strebens hin zum Mythos und damit auch Endpunkt einer Analyse der mythischen Aspekte seines Werkes. Wie wir bisher gesehen haben, ist die Voraussetzung für den Zugang zum mythischen Bewußtsein (in der Form einer Epiphanie) fast immer der vorhergehende Verlust der gesellschaftlichen Stellung und Identität: bei den Helden aller großen Romane, die in der Ich-Form abgefaßt sind, Mattia Pascal, Serafino Gubbio und Vitangelo Moscarda, treffen wir diesen Verzicht ebenso an wie bei dem Tommasino Unzio der Novelle "Canta l'epistola". Cotrone, der in diesem Zusammenhang von "dimissione" spricht, hat in den Novellen ein deutliches Vorbild: den diensthabenden Notarzt Doktor Mangoni aus "Niente", der eine philosophische Ader besitzt; als er gerufen wird, einen jungen Dichter zu retten, der aus Liebe zu der Tochter seiner Vermieter einen Selbstmordversuch begangen hat, dekretiert er, der Tod wäre für den jungen Mann besser gewesen als das Leben, wo die höchsten, schönsten Gefühle und Talente letzten Endes in der Enge einer gesellschaftlichen Identität gefangen würden:

" - Abbia pazienza. Mi ammetterà che quel povero ragazzo sognava forse la gloria, se faceva poesie. Ora pensi un po' che cosa gli sarebbe diventata la gloria, facendo stampare quelle sue poesie. Un povero, inutile volumetto di versi. E l'amore? L'amore che è la cosa più viva e più santa che ci sia dato provare sulla terra? Che cosa gli sarebbe diventato? L'amore: una donna. Anzi, peggio,

una moglie: la sua figliuola.

- Oh! oh! - minaccia quella, venendogli quasi con le mani in faccia. - Badi come parla della mia figliuola!

- Non dico niente, s'affretta a protestare il dottor Mangoni.

- Me l'immagino anzi bellissima e adorna di tutte le virtù. Ma sempre una donna, cara signora mia: che dopo un po', santo Dio, lo sappiamo bene, con la miseria e i figliuoli, come si sarebbe ridotta. E il mondo, dica un po'? Il mondo, a perdere; il mondo, veda lei, veda lei, signora cara, che cosa gli sarebbe diventato! Una casa. Questa casa. Ha capito?

E facendo scattar le mani in curiosi gesti di nausea e di sdegno, se ne va, zoppicando e borbottando:

Che libri! Che donne! Che casa! Niente.... niente... niente....
Dimissionario! dimissionario! Niente."⁵²⁾

Ein zweiter Vorläufer Cotrones ist der sizilianische Bettler Nàzzaro, der dem verarmten Don Simone Lampo zu einem Leben in mythischer Freiheit verhilft. Dieser Don Simone war einstmals reich, hat aber dann die meisten seiner Besitztümer verloren; was ihm geblieben ist, ist ein Stadthaus, das nichts einbringt, und ein kleines Landgut, dessen Ertrag gerade ausreicht, die darauf lastenden Abgaben zu bezahlen. Deshalb hält er in dem zugehörigen Haus Vögel gefangen, die er ursprünglich züchten wollte, die aber nun seine einzige Nahrung bilden. Von den Reichen wird er nicht mehr akzeptiert, von den Armen, Bettlern und Vagabunden ebenfalls nicht, weil er ja noch Besitztum sein eigen nennt. Eines Tages kommt er mit dem Landstreicher Nàzzaro ins Gespräch, der ihm vorwirft: "Siete in peccato mortale!", weil er die Vögel gefangen hält. Diese Äußerung ist nun durchaus allegorisch zu verstehen: die Vögel, die freiesten Geschöpfe Gottes (auch Liolà sagt ja von sich: "Uccello di volo sono" - siehe Anm. 28/S.291) ihrer Freiheit zu berauben - wie das die menschliche Gesellschaft bei den Individuen tut -, ist die größte Sünde wider die mythische Freiheit, die man sich vorstellen kann. Don Simone ist beeindruckt und schließt mit dem Vagabunden einen Pakt: Er will die Vögel befreien und das Getreide, das für die Abgaben bereitliegt, anzünden, um sich so von den letzten Fesseln, die ihn noch an

⁵²⁾ - "Niente" (in "La mosca"), NA I, pp. 876/877.

gesellschaftliche Identität, Anerkennung, Besitz und dergleichen binden, zu befreien:

"C'eran due pazzi patentati per gli uomini che stavano laggiù, oppressi, ammucchiati: lui e Nàzzaro. Bene: ora si sarebbero messi insieme, per accrescere l'allegria del paese! Libertà agli uccellini e fuoco alla paglia! Gli piaceva questa esclamazione del Nàzzaro; e se la ripeté con crescente soddisfazione parecchie volte prima di giungere al paese.

- Fuoco alla paglia!"⁵³⁾

Nàzzaro bleibt unter dem Vorwand, die Sterne zählen zu wollen, zurück und vollbringt das Zerstörungswerk noch während der Nacht, weil er voraussieht, daß Don Simone zuletzt Angst vor der eigenen Courage bekommen wird. Und tatsächlich - als dieser sieht, was geschehen ist, brüllt er: "Ma io ti mando ora in galera!" Nàzzaros heitere Ruhe aber bringt ihn wieder zu sich und er beginnt nun, zusammen mit dem Bettler, ein mythisches Dasein in Verbindung mit der Terra Madre, nach Art des Liolà:

" - E intanto che mangio io là, senza uccelli e senza grano?

- A questo ci penso io, gli rispose con placida serietà Nàzzaro. - Non devo star con voi? Abbiamo l'asina; abbiamo la terra; zapperemo e mangeremo. Coraggio, don Simo'!

Simone Lampo rimase stupito a mirare la fiducia serena di quel matto, ch'era rimasto innanzi a lui con una mano alzata a un gesto di noncuranza sdegnosa e un bel riso d'arguta spensieratezza negli occhi chiari e tra il folto barbone abbatuffolato."⁵⁴⁾

Cotrones Entwicklung vollzieht sich analog. Sein "farsi turco" steht, wie er selbst sagt, nicht mit einer neuen Religion in Verbindung, hat nichts mit Mohammed zu tun; es bezeichnet allein sein Ausscheiden aus der alten Kulturgemeinschaft, aus der Gesellschaft, die ihm ihre für ihn erdachte Identität, ihr Konzept der objektiven Wahrheit aufzwingen wollte. Dieses Ausscheiden ist ein bewußter Vorgang, dem eine mythenstürzerische Kritik der Umwelt und des eigenen Ich vorangegangen sein muß, wie sie in der vorliegenden Untersuchung am Gesamtwerk unseres Autors dargestellt worden ist. In den

53) - "Fuoco alla paglia" (in "La vita nuda"), NA I, p. 329.

54) - l.c., p. 333.

"Giganti della montagna" finden wir aber auch eine Figur, die ursprüngliches mythisches Bewußtsein repräsentiert, die unbe-
wußt, naiv, ganz von selbst auf dieser Bewußtseinsstufe lebt:
Es ist Maria Maddalena, die "Dama rossa", die nur einmal ganz
kurz auf der Szene erscheint:

"COTRONE.Ecco. La sento venire. (*Grida*) Maddalena!

(*Poi, indicando*) Là sul ponte.

(*Appare sul ponte Maria Maddalena, illuminata di rosso da una
lampadina che tiene in mano. È giovine, fulva di capelli, di carne
dorata. Veste di rosso, alla paesana: e appare come una fiamma.*

ILSE. Oh Dio, chi è?

COTRONE. La "Dama rossa". Non tema! Di carne e d'ossa, Contessa.
Vieni, vieni, Maddalena. (*E mentre Maria Maddalena s'appressa,
aggiunge:*) Una povera scema, che sente, ma non parla; è sola,
senza più nessuno, e vaga per le campagne; gli uomini se la pren-
dono, e ignora fino all'ultimo ciò che pur tante volte le è
avvenuto; lascia sull'erba le sue creature. Eccola qua. Ha sempre
così, sulle labbra e negli occhi il sorriso del piacere che si
prende e che dà. Viene quasi ogni notte a trovare rifugio da noi,
nella villa. Va', va', Maddalena.

(*Maria Maddalena, sempre col suo sorriso, dolce sulle labbra,
ma quasi velato di pena negli occhi, china più volte il capo,
ed entra nella villa.*)⁵⁵⁾

Die Charakterisierung als "scema e muta", als ein Wesen,
das völlig unschuldig von Männern sexuell "gebraucht" wird
("se la prendono"), das ewig schwanger ist und seine Kinder
"sull'erba" zurückläßt, erinnert stark an die "Regina" des
"Figlio-di-Re" aus der "Favola del figlio cambiato". Die Be-
schreibungen stimmen bisweilen sogar wörtlich überein, sodaß
man wohl annehmen darf, daß der Autor hier denselben "perso-
naggio" vor Augen hatte. Durch diese "Regina" wiederum ergibt
sich eine Verbindung zu La Spera am Beginn des Prologs von
"La nuova colonia": Wie die "Regina" von der Besitzerin des
Cafés, so soll sie von Nuccio d'Alagna aus der Gaststube ge-
worfen werden; auch sie zeigt ein Lächeln, zu dem der melan-
cholische Ausdruck ihrer Augen im Gegensatz steht; und auch
ihr schwebt für ihre Zukunft anfangs ein Leben in naivem my-
thischen Bewußtsein vor, wie es den Kindern eigen ist:

⁵⁵⁾ - "I giganti della montagna", l.c., MN II, pp. 1340/1341.

"LA SPERA.D'ora in poi, chi vuol parlare con me - fuori!
- dove non sono mai stata.

NUCCIO. Farnetichi? O sei ubriaca?

LA SPERA (*con occhi invagati, come se si vedesse sul mare, di notte, in barca*). Dove le parole - tu non sai com'è - le dici - le ascolti - ti diventano nuove. (*Voltandosi a guardare Dorò*): Come in bocca a quel ragazzo lì."⁵⁶⁾

Diese Frauengestalt, die, wie wir gesehen haben, im späten Pirandello immer wieder in den verschiedensten Variationen auftaucht, dürfte ein reales Vorbild haben, wie eine Passage aus den "Appunti" zu beweisen scheint: Pirandello spricht dort von einer "lezzona cenciosa, scema fino dalla nascita, cresciuta donna senza saperlo" und sagt: "me la ricordo per le strade del mio paese". Auch die dortige Erzählung von Kindern, die diese Landstreicherin auf Wegen und Feldern zur Welt bringt, stimmt mit der Schilderung der Maddalena überein.⁵⁷⁾ Charakteristisch für diesen Typus sind eine Fremdheit gegenüber dem eigenen Körper, die insbesondere in einer Asexualität zum Ausdruck kommt, einem völlig unbewußten erotischen Erleben (das hat in der Ablehnung des Körpers als Lustobjekt seinen Ursprung, die wir an vielen Frauengestalten seiner früheren Werke nachgewiesen haben), eine Verbindung zur Natur, die sich oft in unsteter Wanderschaft äußert, und eine Unschuld, die zu der erotischen Wirkung des Körpers in diametralem Gegensatz steht.

Unstetes Nomadentum im Verein mit einer gewissen Geisteschwäche geht wieder einmal auf die Filomena aus der zweiten Fassung der Novelle "La Signora Speranza", "Ma non è una cosa seria" zurück:

"....quella povera scema che si vedeva ogni sera per via, parata da certi cappellacci carichi di verdura svolazzante, tirata da un barbone nero, che non le lasciava mai il tempo di finire certe sue risatelle assassine alle guardie, ai gigyanottini di primo pelo e ai soldati, per la fretta che aveva...."⁵⁸⁾

56) - "La nuova colonia", l.c., MN II, p. 1071.

57) - "Appunti" editi dall'autore (Corr.della Sera, 7.4.1929), SPSV, p.1248.

58) - "Non è una cosa seria", l.c., NA I, p. 371.

Unschuld im Verein mit einem organischen Defekt finden wir auch in der eindrucksvollen Novelle "Lucilla (ora che s'è guastata con le monache)". Die zwergwüchsige Lucilla, die im Kloster aufgewachsen ist, reißt eines Tages aus, weil ein Mann ihr - natürlich im Scherz - die Heirat versprochen hat. Sie denkt aber, es sei ganz natürlich, sie zur Frau zu begehren, schließlich könne sie gut einen Haushalt führen. Sie wirkt zart wie ein kleines Kind und doch ungeheuer entschlossen; wie Lia aus "Lazzaro" träumt sie davon, der liebe Gott wolle ihr durch diese Befreiung aus dem Gefängnis des Klosters, durch diesen Eintritt ins "wahre Leben" nun Flügel schenken. Stattdessen gerät sie bei Nino, dem Mann, zu dem sie flüchtet, in ein wüstes Bacchanal nach Art dessen, das die "Giganti" (bzw. ihre "servi") abhalten und wird - wie Ilse - unter dem Lachen der Gesellschaft förmlich zerrissen:

"Lucilla comincia a tremare; vuol fuggire; ma l'uscio si spalanca: ominacci di campagna ubriachi, vestiti di velluto, con gambali e speroni ai piedi; facce bestiali pavonazze, urlando, barcollando, allungando le manacce, la tirano dentro, in mezzo a una nuvola di fumo; tutti sghignazzano come in un ribollimento di grassa soddisfazione; chi posa la pipa, chi la bottiglia e il bicchiere, e si buttano su lei; vogliono giocare con lei anche loro, ma in che altro modo! la spremono, la strizzano, la vogliono scoprire; e lei grida, strilla, si dibatte, finchè Nino, sghignazzando anche lui e torcendosi tutto, con le lagrime agli occhi dal troppo ridere, con uno strattone non la libera e, tornando a sedere, non la ripara tra le sue gambe gridando:

- Basta! basta! Le sento battere il cuore, oh Dio, ma sì, ma sì, le sento battere il cuore qua sul ginocchio!

Non s'accorge che Lucilla gli s'è abbattuta su quel ginocchio e che, se egli apre le gambe, gli casca giù a terra, come un cencio, svenuta." 59)

Als sie wieder erwacht, wird sie von der angeheiterten Gesellschaft gezwungen, zum Ergötzen aller mit einem schmutzigen, debilen Bauernburschen von etwa 14 Jahren, den sie, auf Lucillas Heiratsideen anspielend, ihren "sposino" nennen, den Beischlaf zu vollziehen.

59) - "Lucilla (ora che s'è guastata con le monache)", (in: "Berecche e la guerra"), NA II, p. 800.

Viel später läuft sie traurig und einsam durch die Nacht, fühlt sich aber dennoch in gewisser Weise befreit:

"Lucilla non sa piú quanto tempo sia passato; che cosa gli sia veramente accaduto là; s'è dibattuta, s'è svincolata, liberata, mordendo, graffiando, e ora va nella notte, non sa dove, piccola piccola, per strade grandi, deserte, ignote; è come impazzita, inebetita; e guarda, così piccola, i tronchi giganteschi degli alberi, di cui a stento riesce a scorgere le cime, e piú sú, piú sú, finestre vane illuminate come nel cielo, dove vorrebbe sparire, sparire, se Dio, come spera, vorrà alla fine darle le ali." ⁶⁰⁾

Auch hier wirkt also die Nacht befreiend und die Traum-Sehnsucht liegt, wie in Pirandellos "filosofia del lontano" und in den Skizzen zu den "Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra" in einem Sich-Lösen von der Erde, einem Aufstieg in den Himmel, den Kosmos.

Freilich, um ins mythische Bewußtsein eintreten zu können, fehlen Lucilla noch die "ali" - sie hat sich noch nicht von ihrem Körper gelöst. In der Scalogna ist das eine der Voraussetzungen für den Eintritt in das mythische Bewußtsein. Das erste Mal klingt ein solcher Körperverlust in der Form des physischen Todes an, und zwar in der Szene der Sgricia, einer Figur, die Pirandello aus seiner Novelle "Lo storno e l'Angelo Centuno" übernommen hat. Dort heißt sie Maragrazia Ajello, genannt Pomponè, und ist eine alte, gottesfürchtige Frau, die ihre Schwester besuchen will (bis auf den Namen stimmt die Erzählung in der Novelle beinahe wörtlich mit der der Sgricia im Stück überein). Da der Vollmond so hell scheint, bricht sie irrtümlich zu früh auf, da sie meint, es wäre bereits Morgen; so muß sie auf ihrem Esel ganz allein mitten in der Nacht durch eine verrufene Gegend reiten, in der die Räuber ihr Unwesen treiben und die Leute den Wert eines Menschenlebens geringschätzen. Plötzlich aber erblickt sie rund um sich einen Zug von vielen weißgekleideten Reitern, die sie für Soldaten hält. Sie wundert sich nur, warum keiner das Wort an sie richtet. In Wahrheit sind es freilich die armen Seelen des Fegefeuers unter

60) - "Lucilla", l.c., p. 800.

Führung des Angelo Centuno (er heißt so, weil er der Anführer von hundert Seelen ist). Als es Tag wird und sie das Reiseziel der Alten erreichen, spricht der Engel zu ihr:

"Maragrazia Ajello, - le disse allora, - io sono l'Angelo Centuno, di cui sei tanto divota, e queste che ti hanno scortata fin qui sono anime del Purgatorio. Appena arrivata, mettiti in regola con Dio, chè prima di mezzogiorno tu morrai."⁶¹⁾

Genauso erzählt auch die Sgricia ihre Geschichte, wird allerdings an dieser Stelle von Cotrone unterbrochen:

"COTRONE (*subito*). Ma ora viene il meglio. Quando la sorella la vide arrivare, bianca, stralunata....

LA SGRICIA. "Che hai?" mi gridò. E io:

"Chiamami un confessore."

"Ti senti male?"

"Prima di mezzogiorno, morirò."

(*Aprire le braccia*)

.... E difatti....

(*Si china a guardar negli occhi la Contessa e le domanda:*)

Tu forse ti credi ancora viva?

(*Le fa con l'indice un segno di no davanti alla faccia.*)

VOCE (*da dietro il cipresso*). Non stare a crederlo!

(*La vecchietta con un sorriso d'approvazione fa un segno alla Contessa che significa: "Senti che te lo dice?"; e così sorridente e soddisfatta rientra nella villa.*)"

Ilse setzt dieser magischen Gewalt des Todes nur die Ungläubigkeit des im logischen Bewußtsein Verharrenden entgegen, wird aber von Cotrone zurechtgewiesen:

"ILSE (*si volge prima verso il cipresso, poi guarda Cotrone*).

Si crede morta?

COTRONE. In un altro mondo, Contessa, con tutti noi....

ILSE (*turbatissima*). Che mondo? E queste voci?

COTRONE. Le accolga! Non cerchi di spiegarle!"⁶²⁾

Die Sgricia steht hier ebenfalls stellvertretend für ein unmittelbareres, älteres mythisches Bewußtsein, aus jenem religiösen (Aber-)Glauben heraus entstehend, wie wir ihn in der Novelle "La fede" kennengelernt haben; einem solchen mythischen Glauben geht natürlich kein Mythenstürzen voraus, er ist ursprünglicher, unschuldiger, nur eben für einen "racionatore" unerreichbar; wer einmal begonnen hat, Mythen zu stürzen, muß

61) - "Lo storno e l'Angelo Centuno", (in "Dal naso al cielo"), NA I, p.1316.

62) - beide Zitate: "I giganti della montagna", l.c., MN II, pp. 1339/1340.

den viel leidvolleren Weg Cotrones gehen. Pirandello selbst singt jedoch das Loblied dieses unkritischen Glaubens in der zitierten Novelle, in der die Geschichte der Sgricia zum ersten Mal enthalten ist:

"Ma la fede, la fede! non si doveva tener conto della fede, di cui si nutre e s'appaga la povera gente? Gli uomini così detti intellettuali non vedono, non sanno veder altro che la vita, e non pensano mai alla morte. La scienza, le scoperte, la gloria, il dominio! E si domandano come faccia a vivere senza tutte queste belle e grandi cose la gente del popolo, quella che zappa la terra e che appare a loro condannata alle più dure e umili fatiche; come faccia a vivere e perché viva; e la stimano bruta, perché non pensano che una ben più grande idealità, di fronte alla quale diventano vane e ridicole miserie tutte le scoperte della scienza e il dominio del mondo e la gloria delle arti, vive come certezza irrefragabile in quelle povere anime e rende loro desiderabile come un giusto premio la morte."⁶³⁾

Neben dem Verlust des Körpers durch den realen, physischen Tod, wie wir ihn bei der Sgricia erleben, birgt die Scalogna jedoch auch die Möglichkeit eines vollständigen Körperverslustes ohne den Tod nach herkömmlichen Begriffen: im "Arsenale delle apparizioni", dem Schauplatz des zweiten Aktes der "Giganti della montagna". Wieder einmal ist es die Nacht, die das Erwachen zum mythischen Bewußtsein stimuliert und möglich macht. Cotrone erklärt dieses Heraustreten aus dem Körper als Folge von Nacht und Atmosphäre der Villa:

"COTRONE.è la villa. Si mette tutta così ogni notte da sé in musica e in sogno. E i sogni, a nostra insaputa, vivono fuori di noi, per come ci riesce di farli, incoerenti."⁶⁴⁾

An anderer Stelle bestätigt er auch unsere Feststellung, daß die Zeiten der Dämmerung von besonderer Bedeutung für ein "Erwachen" zum mythischen Bewußtsein sind:

"COTRONE.Il giorno è abbagliato; la notte è dei sogni e solo i crepuscoli sono chiaroveggenti per gli uomini. L'alba, per l'avvenire; il tramonto, per il passato."⁶⁵⁾

63) - "Lo storno e l'Angelo Centuno", l.c., p. 1317.

64) - "I giganti della montagna", l.c., MN II, p. 1359.

65) - l.c., p. 1346.

Während der Nacht spielen sich also in diesem "Arsenale delle apparizioni" die seltsamsten Szenen ab: Nicht genug damit, daß einige herumhockende "fantocci" zum Leben erwachen, zu sprechen und sich zu bewegen beginnen, sehen die Schauspieler plötzlich ihre eigenen Körper schlafend in den Betten liegen, während sie doch völlig wach in der Villa herumspazieren; sie sind also körperlos geworden und leben nun gänzlich ihre subjektive Realität, ihre Träume und Vorstellungen:

"DIAMANTE. Impazzisco! Ma allora - questo (*si tocca il corpo*) - non è il mio corpo? Eppure me lo tocco!

BATTAGLIA. Ti sei vista di là anche tu?

DIAMANTE (*indicando i fantocci*). E tutti questi, levati in piedi, oh Dio, dove siamo, io gri....

CROMO (*mettendole subito una mano sulla bocca*). Sta' zitta! Che gridi? Ho trovato anch'io il mio corpo di là, che sta dormendo magnificamente. Noi ci siamo svegliati fuori, capite?

DIAMANTE. Come fuori? di che?

CROMO. Fuori di noi! Stiamo sognando! Avete capito? Siamo noi stessi, ma in sogno, fuori del nostro corpo che dorme di là!

DIAMANTE. E sei sicuro che i nostri corpi di là respirano ancora e non sono morti?

CROMO. Che morti! Il mio ronfa! Beato come un porco! A pancia all'aria! E il petto sù e giù, come un mantice!

BATTAGLIA (*afflitto, dolendosi*). A bocca aperta, il mio che ha dormito sempre come un angiolino!

UNO DEI FANTOCCI (*sghignazzando*). Come un angiolino, bello!

UN ALTRO. Con la bava che gli fila da un lato!

BATTAGLIA (*indicando, spaurito, i fantocci*). Ma questo?

CROMO. E nel sogno, anche loro, non capite? E tu sei diventato una squaldrinella, non ti vedi? Eccoti un marinaretto, toh, abbraccialo! (*Lo butta tra le braccia d'uno dei fantocci vestito da marinajo.*) Balliamo! balliamo! Nel sogno, allegramente!"⁶⁶⁾

Freilich, nicht jede subjektive Realität ist so vergnüglich wie die des Komikers Cromo: Spizzi, der jugendliche Liebhaber hängt sich an einem nicht existenten Baum auf, während sein Körper weiterschläft. Cotrone erklärt diese Traum-Wirklichkeit als Produkt des anderen Ichs in der eigenen Person, als Manifestation des Unterbewußten:

"COTRONE. E chiaro che lei non può aver segreti per nessuno, nemmeno quando sogna. E poi, spiegavo alla Contessa che questa è anche una prerogativa della nostra villa. Sempre, con la luna, tutto comincia a farsi di sogno sulla terra, come se la vita se n'andasse e ne rimanesse una larva malinconica di ricordo. Escono

⁶⁶⁾ - "I giganti della montagna", l.c., MN II, pp. 1357/1358.

allora i sogni, e quelli appassionati pigliano qualche volta la risoluzione di passarsi una corda attorno il collo e appendersi a un albero immaginario. Caro giovanotto, ognuno di noi parla, e dopo aver parlato, riconosciamo quasi sempre che è stato invano, e ci riconduciamo disillusi in noi stessi, come un cane di notte alla sua cuccia, dopo aver abbaiato a un'ombra."⁶⁷⁾

Diesen letzten Worten folgend, könnte man das mythische Bewußtsein also lediglich als verbitterte Resignation, als Sich-Zurückziehen ins eigene Schneckenhaus und Ausleben der verdrängten Komplexe betrachten. Aber Cotrone sieht mehr darin: Es ist ja nicht ein Zurückziehen auf das eigene Ich, es ist ein Verzicht auf diese Identität, soweit sie objektiv Gültigkeit haben oder von Dauer sein soll. Freilich, der Versuch, in der Gesellschaft, mit der Gesellschaft einen kollektiven Wandel zum mythischen Bewußtsein zustande zu bringen, kommt dem Versuch eines Hundes gleich, seinen Schatten zu verbellen. Wer nicht ursprünglich im mythischen Bewußtsein lebt, kann es gerade nur durch Verzicht auf Einfluß und gesellschaftliche Stellung erreichen, ja, durch Verzicht auf den Körper, den die anderen sehen:

"COTRONE.Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze. Guardiamo alla terra, che tristezza! C'è forse qualcuno laggiù che s'illude di star vivendo la nostra vita; ma non è vero. Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa da dove; nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza, con questo buffo nome di Cotrone... e lui, di Doccia.... e lui, di Quaquéo... *Un corpo è la morte: tenebra e pietra. Guaj a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome. Facciamo i fantasmi.*"⁶⁸⁾

Und dieses "fare i fantasmi" ist keine bloße Ersatzhandlung auf Grund gesellschaftlicher Frustration, sondern der eigentliche Inhalt dieser ständigen Epiphanie, des Lebens in der ständig wandelbaren subjektiven Realität mythischen Bewußtseins:

"COTRONE. Facciamo i fantasmi. Tutti quelli che ci passano per la mente. Alcuni sono obbligati. Ecco, per esempio quello della Scozzese con l'ombrellino (*indica Mara-Mara*) O quello del Nano

67) - "I giganti della montagna", l.c., MN II, pp. 1359/1360.

68) - l.c., p.1345. (Hervorhebungen von mir.)

con la cappa turchina. (*Quaquè fa cenno che è suo attributo particolare.*) Specialità della villa. Gli altri sono tutti di nostra fantasia. Con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi, la maraviglia ch'è in noi la rovesciamo sulle cose con cui giochiamo, e ce ne lasciamo incantare. Non è più un gioco, ma *una realtà maravigliosa in cui viviamo*, alienati da tutto, fino agli eccessi della demenza."⁶⁹⁾

Ja, das ist in der Sprache der logischen Welt von draußen Schwachsinn, demenza, pazzia, allenfalls noch das kindliche Bewußtsein der Kleinen bei ihren Spielen; aber entspricht diese Verwunderung ("maraviglia"), von der Cotrone spricht, nicht zugleich jenem für das mythische Bewußtsein unerläßlichen "stupor mythicus"? Und ist das Leben in diesen Chimären nicht zugleich Leben in einer mythischen Welt, in der die "fantasmi", von denen einige sogar stehende Figuren darstellen, dem Ritus entsprechen, in dem - wie wir zu Beginn dieser Untersuchung festgestellt haben - der Mythos gelebt wird? Man wird wohl eine solche Auffassung nicht ohne weiteres verwerfen können, vor allem, wenn man Cotrone an einer anderen Stelle die Lebenseinstellung der Scalognati sogar mit Hilfe des Begriffes "mitologico" erklären hört (als er Ilse den Sinn der Stimmen erläutert, die aus dem Nichts zu kommen scheinen):

"COTRONE (al Conte) Se la aiutano a entrare in un'altra verità, lontana dalla sua, pur così labile e mutevole.... (alla Contessa) rimanga, rimanga così lontana e si provi un po' a guardare come questa vecchietta che ha veduto l'Angelo. Non bisogna più ragionare. Qua si vive di questo. Privi di tutto, ma con tutto il tempo per noi: ricchezza indecifrabile, ebullizione di chimere. Le cose che ci stanno attorno parlano e hanno senso soltanto nell'arbitrario in cui per disperazione ci viene di cangiarle. Disperazione a modo nostro, badiamo! Siamo piuttosto placidi e pigri; seduti, concepiamo enormità, come potrei dire? *mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente; e allora è una continua sbornitura celeste. Respiriamo aria favolosa.* Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi; e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati da ogni gomito d'ombra, creati dai colori che ci restano scomposti negli occhi abbacinati dal troppo sole della nostra isola. Sordità d'ombra non possiamo soffrirne. Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio degli nostri stessi occhi."⁷⁰⁾

⁶⁹⁾ - "I giganti della montagna", l.c., MN II, p. 1345.

⁷⁰⁾ - l.c., p. 1340. (Die Hervorhebungen stammen jeweils von mir.)

Nach unserer Einführung in das Vokabular der mythischen Begriffe (siehe Teil I) sind Worte wie die von mir hervorgehobenen für uns geradezu Reizwörter geworden: das mythische Bewußtsein tritt in diesen Passagen deutlich zu Tage. Interessant erscheint weiters der Hinweis auf den "sole della nostra isola". Gerade in dieser, der höchsten und radikalsten Äußerung der Losgelöstheit, tritt also plötzlich eine Verbindung zur Terra Madre, ja, viel enger, zur Heimatinsel Sizilien auf, trotz all der Wünsche, sich in den Weiten des Kosmos zu verlieren und gleich der ganzen Erde Ade zu sagen, wie sie uns in den "Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra" und auch an anderen, bereits erwähnten Stellen begegnen.

Noch an einer dritten Stelle erklärt Cotrone die antirationale Gegenwelt La Scalogna und das in ihr herrschende mythische Bewußtsein; und diesmal geht er auch von einem Element des frühesten Pirandello aus: vom Aberglauben an die "spiriti".

"COTRONE. Vi ho pur detto che la villa è abitata dagli spiriti, signori miei. Non ve l'ho mica detto per ischerzo. Noi qua non ci stupiamo più di nulla. L'orgoglio umano è veramente imbecille, scusate. Vivono di vita naturale sulla terra, signor Conte, altri esseri di cui nello stato normale noi uomini non possiamo aver percezione, ma solo per difetto nostro, dei nostri cinque limitatissimi sensi. Ecco che, a volte, in condizioni anormali, questi esseri si rivelano e ci riempiono di spavento. Sfido: non ne avevamo supposto l'esistenza! Abitanti della terra non umani, signori miei, spiriti della natura, di tutti i generi, vivono in mezzo a noi, invisibili, nelle rocce, nei boschi, nell'aria, nell'acqua, nel fuoco: lo sapevano bene gli antichi: e il popolo l'ha sempre saputo; lo sappiamo bene noi qua, che siamo in gara con loro e spesso li vinciamo, assoggettandolo a dare ai nostri prodigi, col loro concorso, un senso che essi ignorano o di cui non si curano. Se lei, Contessa, vede ancora la vita dentro i limiti del naturale e del possibile, l'avverto che lei qua non comprenderà mai nulla. Noi siamo fuori di questi limiti, per grazia di Dio. A noi basta immaginare, e subito le cose si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. E il libero avvento d'ogni nascita necessaria. Al più al più, noi agevoliamo con qualche mezzo la nascita."

Cotrone sieht also mythisches Bewußtsein durchaus auch im Sinne eines Lebens in alten Mythen, einer Belebung der Natur,

71) - "I giganti della montagna", l.c., MN II, pp. 1361/1362. (Hervorhebung von mir)

einer - wenn man so will - "Allbeseelung" im Sinne Rauhuts. Mit dem letzten Satz unseres Zitates sind wir vor allen Dingen aber auch zu der neuen Rolle des Theaters im Rahmen der Gegenwelt von La Scalogna gelangt. Bisweilen ist in der Kritik bereits die Meinung geäußert worden, bei dem Konflikt zwischen Ilse und Cotrone handle es sich um den Widerstreit zweier Kunst- oder Theaterkonzeptionen.⁷²⁾ Tatsächlich manifestiert sich der grundlegende Gegensatz dieser beiden Welten (der mythischen und der domestizierten, in eine logische Welt eingliederten Poesie-Wirklichkeit) auch in der Theaterkonzeption: Für die Scalognati ist Theater eine spezielle Form der Wahrheit, ein Bestandteil des Ritus, in dem der Mythos gelebt wird. Und tatsächlich entstehen, während Ilse aus der "Favola" rezipiert, in der Folge Dekoration und Nebenfiguren aus dem Nichts, tatsächlich lebt das Stück ganz aus seiner eigenen Kraft heraus und wird zur Realität. Die Mittel, mit denen Cotrone dieser unmittelbar aus dem Inneren entstehenden Realität "nachhilft" (siehe obiges Zitat), sind nämlich solche des Theaters:

"COTRONE. Al piú al piú, noi agevoliamo con qualche mezzo la nascita. Quei fantocci là, per esempio. Se lo spirito dei personaggi ch'essi rappresentano s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare. E il miracolo vero sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi son nati, vivi, così vivi che lei può vederlo anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri. Il vostro ufficio.

SPIZZI. Ah, lei ci mette allora a paro di quei suoi fantocci là?

COTRONE. Non a paro no, mi perdoni; un po' piú sotto, amico mio.

SPIZZI. Anche piú sotto?

COTRONE. Se nei fantocci s'incorpora lo spirito del personaggio, scusi, tanto da farlo muovere e parlare...."⁷³⁾

Hier erfährt also auch Pirandellos "personaggio"-Begriff eine neue Deutung. Die Schauspieler freilich verharren weiter in der Ungläubigkeit logischen Bewußtseins, wo es doch gerade

72) - STREHLER/CARNELUTTI jr., l.c., p. 26 sprechen von der Scalogna als "teatro preesistente"; siehe auch ANGELINI FRAJESE in ed. MUSCETTA, l.c., pp. 425/426; CALEDOLI, Luigi Pirandello, l.c., p. 75 und TESSARI, l.c., p. 355.

73) - "I giganti della montagna", l.c., MN II, pp. 1362/1363.

des Glaubens bedürfte, um in die mythische Welt der Scalognati Eingang zu finden:

"SPIZZI. Sarei curioso di veder questo miracolo!

COTRONE. Ah, lei sarebbe "curioso"? Ma sa, non si vedono per "curiosità" questi miracoli. Bisogna crederci, amico mio, come ci credono i bambini."⁷⁴⁾

Dann beginnt eine vollständige Vorstellung der "Favola": Komparserie, Nebenfiguren, Dekorationen entstehen aus dem Nichts, bis die übrigen Schauspieler gelaufen kommen, weil sie fürchten, eine Probe oder gar eine Aufführung zu versäumen.

Ilse aber lehnt, wie wir gesehen haben, den Eintritt ins mythische Bewußtsein ab. Ihr Theater soll nicht zu den mythisch-rituellen Anfängen zurückkehren, es soll im logischen Bereich poetisch bleiben, soll Botschaften vermitteln, soll Missionen erfüllen. Daß ein solcher Mythos (die Poesie in Ilses Verständnis) aber eben nur tot sein, nur als Allegorie wirken kann, scheint auch aus Cotrones Worten hervorzugehen, wenn der Magier, von den Schauspielern mit Fragen bestürmt, woher denn alle diese Requisiten und Personen gekommen wären, nur antwortet:

"CROMO. Ma come sono apparse? come sono apparse?

COTRONE. A tempo! E hanno detto a tempo ciò che dovevano dire; non vi basta? Tutto il resto, come siano apparse e se siano vere o no, non ha nessuna importanza! Io le ho voluto dare un saggio, Contessa, che la sua Favola può vivere soltanto qua; ma se lei vuol seguitare a portarla in mezzo agli uomini, e sia!"⁷⁵⁾

Der letzte Akt, von dem keine ausgearbeitete Fassung vorhanden ist, hätte wohl endgültig die Entscheidung des Autors zwischen im Logos verhafteter Poesie und völliger Freiheit von der logischen Umwelt im mythischen Bewußtsein gebracht. Aber auch wenn uns dieser Schlußpunkt nicht erhalten ist, so läßt sich doch feststellen, daß all die vielen Figuren aus seinem Werk, von Tommasino Unzio bis Vitangelo Moscarda, von Liolà bis zur Maria Maddalena, auf eine immer deutlicher sich he-

74) - "I giganti della montagna, l.c., MN II, p. 1363.

75) - l.c., p. 1366.

rauskristallisierende Zielvorstellung hinweisen, die wir hier als mythisches Bewußtsein bezeichnet haben. Auf diesem Weg wird der Logos, die Grundlage des Denkens der Neuzeit, nicht nur als Mythos entlarvt, er wird auch in allen seinen Spielarten überwunden. Michele F. Sciacca konstatiert das als Abrechnung mit der abendländischen Geisteskultur der Neuzeit:

"L'uomo di Protagora - "misura di tutte le cose, di quelle che sono in quanto sono e di quelle che non sono in quanto non sono" -, del fenomenismo e del relativismo, del "giuoco delle parti" e del "sentimento del contrario"; l'uomo di Socrate, della ragione, e del "ciò che una cosa è", quello della logica che pompa dal cuore, l'uno e l'altro inchiodati alla maschera o destinati a distruggersi, sennati e risparmiatori, mediocri, organizzatori e produttori, carichi di "gravi" problemi per l'unico scopo di "veder tutto ai loro piedi"; l'uno e l'altro sono stati licenziati da "Co-trone-Pirandello". Al disopra dell'uomo *faber* e scettico insieme, l'uomo de "La Scalogna", del sogno e della favola; come il Principe guarito, dato un calcio alla realtà, afferma: "Preferisco sentire / qualcosa sopra di me".⁷⁶⁾

Die Villa "La Scalogna" ist dabei das Reich der dauernden Epiphanien, in denen der Mythos erlebt wird; in diese Richtung weist auch schon Claudio Vicentinis Feststellung:

"La condizione degli "scalognati" aperta oltre il mondo limitato degli schemi consueti e dei nostri sensi è ovviamente il permanere nello stato dei "momenti eccezionali" più volte descritti."⁷⁷⁾

In diesem Reich ist das Theater eine der Ausdrucksformen, wenn nicht überhaupt die Ausdrucksform schlechthin für den Ritus, in dem der Mythos gelebt wird. In diesem Sinne kann man meines Erachtens auch die folgende Feststellung Eugenio Levis verstehen:

"Rappresentare quest'opera vuol dire adempiere un rito: è come parlare cogli Angeli. Ci vuole la fede: e la fede c'è soltanto quando quella tal lanterna di spegne. Mai come in Pirandello il "*credo ut intellegam, intellego ut credam*" è una parola vana."⁷⁸⁾

Freilich, wie bereits gesagt, alles das bleibt - wenn auch auf einen aus den früheren Werken deutlich herauszulesenden Entwicklungsgang gestützte - Spekulation. Pirandello selbst

74) - SCIACCA, l.c., p. 43. (Hervorhebung im Original)

75) - Claudio VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano 1970, p. 251.

76) - LEVI, *Il comico di carattere*, l.c., p. 177. (Hervorhebung im Original)

hat den letzten Akt nicht mehr geschrieben, die endgültige Hinwendung zum mythischen Bewußtsein ist nicht vollzogen; vielleicht mag bei diesem langen Hinauszögern der Arbeit am 3. Akt (der erste Hinweis auf den Plan der "Giganti" stammt, wie wir bereits gesehen haben, aus 1928, der zweite Akt lag schon 1934 abgeschlossen im Druck vor) auch die Tatsache mitgespielt haben, daß unsere Sprache ihren mythischen Charakter so weitgehend verloren hat, daß der Ausdruck mythischen Bewußtseins in ihr beinahe unmöglich geworden ist. Dennoch - auch die letzten Briefe und die Entwürfe zu den "Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra" zeigen eine deutliche Hinwendung zu diesem mythischen Bewußtsein in der Form einer Einheit mit dem Kosmos. Er verquickte das, wie wir gesehen haben, mit seiner "filosofia del lontano", die die metaphysische Rechtfertigung seiner Fremdheit gegenüber der logischen Welt liefern sollte, wie uns, neben den erwähnten Entwürfen, eine Notiz aus dem Nachlaß zeigt:

"Aveva l'impressione d'essersi allontanato da tutti e da tutto, sebbene non sapesse dove si fosse tanto inoltrato, da sentirsi così solo, in una solitudine così strana, quasi fuori di lui stesso, e perciò senz'alcuna possibilità d'essere inteso. Fuori della vita. Si sentiva sciolto da tutte le relazioni, anche con le cose, tanto che gli aspetti stessi delle cose gli sembravano ora così curiosi, da non poterli più sopportare, come i proprii sentimenti che vi s'erano finora adagiati."⁷⁹⁾

In dieser Stimmung scheint auch ein sonderbares Selbstgespräch entstanden zu sein, das sich unter den Notizen zu den "Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra" findet, und das ich für die adäquateste Darstellung mythischen Bewußtseins und existentieller Fremdheit bei unserem Autor selbst halte; das zeigt sich schon in der von keinen Regeln der Syntax beeinflussten Form; es ist eine freie Kette von Assoziationen, mit der, als höchstem Ausdruck mythischen Bewußtseins, zu dem Pirandello hinstrebt, ich diese Untersuchung beschließen möchte:

79) - aus "Foglietti editi." (Almanacco Letterario Bompiani 1938), SPSV, p.1271.

"Sono caduto, non so di dove né come né perché, caduto un giorno (ma che è il tempo, e perché non prima e non dopo?) caduto in un'arida campagna di secolari olivi saraceni, di mandorli e di viti affacciata sotto l'ondata azzurra del cielo, sul nero mare africano. Chi mi raccolse dappiè d'un pino e mi chiamò subito figlio, certo credendo che avevo bisogno di lei per nascere (bisogno che tutti hanno, che tutti sanno, ma che nessuno può intendere) - Ciascuno nasce a se stesso, senza saper come.

genitori

paura

bestie, non le ho mai capite.

imparare a far come loro, senza capire cioè essi mostrano di capir bene. L'altalena, che volate! A cader male....

le donne, loro sì, sicure

La dolcezza della loro carne

come il profumo dei fiori e la bellezza di certi colori

Le cose che si fanno; anch'io le ho fatte, ma veramente non ne so il perché

c'è bisogno di tutte queste cose?

La serietà m'è parsa sempre una cosa molto ridicola

Vorrebbe farmi paura

Anche la morte, Dio.

Ma confesso che non me ne fa, non riesce a farmene.

Pare impossibile. Sono qua ancora. Parlo. Sono vestito. Ma sono molto più contento quando mi chiudo nel sonno e forse allora vado a raggiungere la mia vera patria. Ma i miei sogni sono oscuri. So che

Riaprendo gli occhi, la prima impressione è di non raccapezzarmi ancora, di non poterci far l'abitudine

Non so ancora dove sono, perché vi sono.

La vita è una cosa veramente curiosa." ⁸⁰⁾

80) - "Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra", Secondo foglietto d'appunti, WPSV, p. 1104. Man beachte die Parallele des Anfangs zu dem Beginn der Novelle "Una giornata" (NA II)!

V. CONCLUSIO. PIRANDELLOS LIEBENSWERTE INKONSEQUENZ.
FÜR EINE NEUWERTUNG DER "MITI".

"Die Verzückerung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins enthält nämlich während seiner Dauer ein *lethargisches* Element, in das sich alles persönlich während der Vergangenheit Erlebte eintaucht. So scheidet sich durch diese Kluft der Vergessenheit die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit voneinander ab. Sobald aber jene alltägliche Wirklichkeit wieder ins Bewußtsein tritt, wird sie mit Ekel als solche empfunden; eine asketische, willensverneinende Stimmung ist die Frucht jener Zustände. In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Innere der Dinge getan, sie haben *erkannt*, und es ekelte sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, daß ihnen zugemutet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion - das ist die Hamletlehre, nicht jene wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer, der aus zu viel Reflexion, gleichsam aus einem Überschuß von Möglichkeiten, nicht zum Handeln kommt; nicht das Reflektieren, nein! - die wahre Erkenntnis, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als beim dionysischen Menschen. Jetzt verfängt kein Trost mehr, die Sehnsucht geht über eine Welt nach dem Tode, über die Götter selbst hinaus, das Dasein wird, samt seiner gleißenden Widerspiegelung in den Göttern oder in einem unsterblichen Jenseits, verneint. In der Bewußtheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins, jetzt versteht er das Symbolische im Schicksal der Ophelia, jetzt erkennt er die Weisheit des Waldgottes Silen: es ekelte ihn.

Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die *Kunst*: sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben läßt: diese sind das *Erhabene* als künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das *Komische* als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden.¹⁾

Diese Äußerung Friedrich Nietzsches über das Theater der Griechen der Antike könnte als erklärendes Vorwort über dem mythenstürzerischen Weg Luigi Pirandellos stehen. Ja, auch Pirandello hat einen "wahren Blick in das Innere der Dinge getan", auch er empfindet Ekel vor der alltäglichen, der logischen Wahrheit, auch ihn ekelte zu handeln. Kein Wunder also, daß er sein Leben lieber "schreibt als lebt", daß schon der

1) - Friedrich NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: Werke, ed. Karl SCHLECHTA, Band I, München 1966, pp. 48/49.
In Nietzsches Spätwerken findet sich freilich eine gewandelte Position.

19jährige sich dieser "heilkundigen Zauberin" in die Arme wirft und "schreibt, um sich selbst zu vergessen" (siehe den im Vorhergehenden oftmals zitierten Brief an die Schwester Lina). Aber Pirandello gibt sich nicht mit dem "Balsam" Kunst zufrieden, er muß weiterschreiten zu einem dauernden Verharren in jenem seinem Leiden zu Grunde liegenden Erlebnis des Unendlichen, der Einheit mit dem Kosmos, des mythischen Urzustandes aller Dinge und damit - falls man Nietzsches dionysischen Rauschzustand als eine archaische, mythische Bewußtseinsstufe auffassen will - zum eigentlichen Urgrund des Theaters, der Kunst schlechthin.

Zweifelsohne sind Pirandello und Nietzsche über weite Strecken den gleichen Weg gegangen. Was unseren Autor jedoch von dem großen deutschen Philosophen trennt, ist seine Menschlichkeit und die daraus resultierende liebenswerte Inkonsistenz. Prangert nämlich der Dichter des "Zarathustra" das Mitleid als Schwäche an, so ist bei dem gleichfalls mythenstürzerischen Verfasser der "Sei personaggi" die "pietà" eine der höchsten Tugenden. Denn wenngleich Pirandello erbarmungslos alle Mythen der bürgerlichen Gesellschaft stürzt, all seinen Figuren ungerührt die schützenden Masken vom Gesicht reißt, so findet sich doch bei ihm kaum eine gänzlich negativ gezeichnete Figur, und gerade die schwachen, lächerlich gemachten Bürger sind es, mit denen der Autor trotz allen Mythenstürzens, trotz aller Demaskierungswut mitfühlt. Darin liegt ja eben Pirandellos dramatisches Genie, daß er es vermag, sich immer wieder just mit den - von ihrer dramatischen Funktion her - negativen, oft lächerlichen Figuren in solchem Maße zu identifizieren, daß uns deren Handeln verständlich erscheint, ja, daß wir immer wieder meinen, auch wir selbst hätten in dieser Situation nicht anders handeln können. All das Negative, das aus dieser Handlung resultiert, scheint uns nur mehr dem Leid zuzuschreiben, das "das Leben unschuldig hervorruft, einfach dadurch, daß es existiert". Die lange Novelle "Pena di vivere così" ist hiefür ein gutes Beispiel.

Auf der anderen Seite aber steht der lächelnde Mythenstürzer Pirandello, der selbst in unseren Augen achtenswerte Charaktere immer wieder alles schmückenden Beiwerks entkleidet und sie nackt, schmucklos und lächerlich vor uns paradiereen läßt: Passagen aus dem "Mattia Pascal", dem "Serafino Gubbio" oder "Uno, nessuno e centomila" legen ebenso von dieser Haltung Zeugnis ab wie die Stücke "Così è (se vi pare)" und "Vestire gli ignudi". Freilich könnte man meinen, dieser Zwiespalt ließe sich durch die Formel lösen, Pirandellos Sympathie gelte immer dem Individuum, dem Außenseiter, sein Haß aber der Gesellschaft und den ihr konformen Figuren. Aber dieser Raster wäre zu grob; auch durchaus konformistische Gestalten in seinem Werk werden bemitleidet und sind, wenigstens zu einem Teil, von der Aura seines Verständnisses für ihr Handeln und ihre Lage umgeben; das trennt ihn von der Schwarz-Weiß-Malerei mancher Werke Brechts.

Freilich, eine so schizophrene Vorgangsweise wäre undenkbar in einem ganz und gar einheitlichen, zielstrebig eine gerade Entwicklungslinie verfolgenden Menschentyp; aber das ist Pirandello nie gewesen. Konsequenter Mythenstürzer, andauernd die Basis des eigenen Denkens in Frage stellend, Feind aller Masken, hat er doch die Frau geheiratet, ja sich sogar, wie auf Befehl, in sie verliebt, die ihm sein Vater aus Geschäftsinteressen zuschanzte, hat er doch mit ihr, trotz ihrer Geisteskrankheit und ihres geringen Verständnisses für sein Werk, Jahre hindurch eine nach dem Rollenspiel der bürgerlichen Gesellschaft vollkommene Ehe geführt. Verächter aller würdevollen Zeremonien (man betrachte z.B. die Novellen, in denen er sich über die steifen Begräbnisfeierlichkeiten lustig macht - vgl. Teil II), hat er sich doch anlässlich der Gründung der Accademia d'Italia in Briefen aus dem Ausland mehrfach die Frage vorgelegt, ob man nun wohl an ihn denken werde; daß ihm ein Platz in der Akademie zustünde, stehe ja außer Frage, aber ob das Vaterland sich auch seiner erinnere, müsse man erst sehen; im übrigen sei es ihm höchst gleichgültig.

tig, aber doch irgendwie interessant für die Behandlung, die er in seinem Vaterland erfahre (nachzulesen in TERZO PROGRAMMA, l.c.). Fremder in dieser Welt und sie verachtend, hat er in seinem (in Teil II ausführlich besprochenen) Testament zwar gefordert, man möge seinen Körper verbrennen und die Asche in alle Winde streuen, gleichzeitig aber, auf die herrschende Gesetzgebung Rücksicht nehmend, auch sein Begräbnis in einer Urne gestattet, falls Ersteres nicht möglich wäre.

Wir sehen schon, Pirandello steht nicht nur außerhalb dieser von ihm kritisierten Gesellschaft, in Fels und Eis von Zarathustras Bergen, er blickt nicht nur auf die herab, die er verlacht, er ist gleichzeitig auch einer von ihnen. Deutlichster Ausdruck dieses inneren Zwiespaltes sind die "Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me", die man bislang gerne als Preziosität, allenfalls auch als psychoanalytischen Kampf eines Über-Ich mit dem Unterbewußtsein abgetan hat. Für mich liegt aber eben darin der Kern von Pirandellos persönlichem Schicksal, aber auch die Wurzel seiner Wirkung als Dramatiker: Er ist zur gleichen Zeit Spötter und Verspotteter und kann deshalb alle Figuren seiner Dialoge gleichermaßen lebendig und verständlich gestalten.

Da er also in der geistigen Sphäre eigene Kleinheit und Niedrigkeit nicht zur Gänze vermeiden konnte, richtete sich sein Zorn in desto höherem Maße gegen seinen Körper, in dem er den Urgrund dieser Schwäche vermutete; und tatsächlich, bei Verlust dieses Körpers gelingen beiden, dem Gran Me, das alle Erkenntnis, alles Mythenstürzen bereits hinter sich gelassen hat, aber auch dem piccolo me, das in den Mutterschoß, in den Zustand unschuldiger Unwissenheit zurückkehrt, der Einstieg in das mythische Bewußtsein. Beide Arten dieses Zugangs zum Mythos wurden auch bei der Besprechung der "Giganti della montagna" festgehalten.

2) - Irmbert SCHENK, Pirandello oder über die Ambivalenz, l.c., Essay I/1. Der Autor kann aber selbst die Widersprüche in dieser Auffassung nicht leugnen.

Wo freilich der Körper bestehen bleibt, bleibt das Gran Me ein pessimistischer Nörgler und Individual-Anarchist, das piccolo me ein braver, in den toten Mythen einer logischen Welt verhafteter Bürger. In solchen Augenblicken kann es sogar geschehen, daß Pirandello seine Sympathie in erster Linie diesem nichtsehenden, nichttrebellierenden piccolo me zuteilt, das er zum "Großen Ich" sagen läßt:

"Ma levami un dubbio. Dici sempre che ti senti tutto il mondo nel cervello. Dev'esser vero, perché io ho sempre mal di capo. Ma se la terra ti sembra veramente, in codesto tuo mondo, così piccola e misera cosa, non stimi tu che io abbia più diritto di viverci che tu? Ah, in certi momenti, credi, mio caro, la tua grandezza mi fa proprio pietà; e, in certi altri, mi domando se io, nel mio piccolo, non sia poi più grande di te."³⁾

In anderen Augenblicken dagegen triumphiert ausschließlich das Gran Me, etwa, wenn es eine Epiphanie erlebt und sich so dem mythischen Bewußtsein nähert:

"Sì, sì, tu hai ragione, infatti: questa terra è veramente per te, per voi altri.... Tu sai trarne il sostentamento; tu vi edifichi le case, e vai trovando di giorno in giorno, con diligenza, più sicuro riparo contro le avversità della natura, e comodi maggiori. Io dovrei essere il raggio di sole, l'aria ristoratrice che entra per le finestre aperte e reca il profumo dei fiori; ma spesso non so esserlo, ho spesso la crudeltà del fanciullo che con un sasso tappa la buca del formicajo. Spesso la grandezza mia consiste nel sentirmi infinitamente piccolo: ma piccola anche per me la terra, e oltre i monti, oltre i mari cerco per me qualche cosa che per forza ha da esserci, altrimenti non mi spiegherei quest'ansia arcana che mi tiene, e che mi fa sospirar le stelle....

Alla mia solitudine di gelo,
al mio sgomento, al mio lento morire
parla ne le stellate notti il cielo
d'altre arcane vicende da subire,
sempre dentro al mistero e in questo anelo.

"E fino a quando?" l'anima sospira.
Infinito silenzio in alto accoglie
la sua dimanda. Pur tremarne mira
le stelle in ciel, quasi animate foglie
d'una selva, ove arcano alito spira."⁴⁾

3) - "Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me", II, "L'accordo", in Appendice, NA II, p. 1061.

4) - l.c., III, "La vigilia", pp. 1065/1066.

Diese hier zitierten Passagen wurden bereits 1897 erstmals veröffentlicht. Wir sehen also, daß Pirandellos Weg von allem Anfang an im Zickzack zwischen diesen beiden Spannungspolen, hier verkörpert im kleinen und im Großen Ich, verlief. Auch ganz zu Ende seines Werkes, in den "Miti", ist ihm der reine Ausdruck mythenstürzerisch-mythischen Bewußtseins nicht gelungen: Allein steht die Spera in "La nuova colonia", allein der Lucio im "Lazzaro", und in den "Giganti della montagna" konnte Pirandello sich nicht diesen dritten und letzten Akt abringen, der die endgültige Entscheidung hätte bringen müssen, das endgültige Sichlösen von der Welt des Logos.

Cotrone, von Sciacca und vielen anderen immer wieder mit Pirandello gleichgesetzt, ist also doch vermutlich eher Wunschbild denn ein getreues Selbstporträt unseres Autors. Pirandello selbst scheitert nämlich an seiner Entschlußschwäche; beide, kleines ich wie Großes Ich wagen nicht, den in guten Stunden vollzogenen Schritt ins mythische Bewußtsein zu perpetuieren, wie das in der "dauernden Epiphanie" von La Scalogna" geschehen ist. Gerade diese Inkonsequenz aber, gerade dieses Verhaftetsein in dem von der eigenen Schwäche begrenzten Dasein macht uns, die wir auf seinem Weg der Erkenntnis noch nicht so weit fortgeschritten sind, Pirandello und sein Werk faßbarer und zugänglicher.

Trotz dieser Inkonsequenzen, trotz mancher dramatischer Schwächen (Ungleichgewicht der Akte, Konzentration des Konfliktes in bestimmten Passagen, dazwischen häufig Längen) in den ersten beiden "Miti" spielt dieser letzte Zyklus dramatischer Werke bei Pirandello eine überaus wichtige Rolle: Was in der Epik (Vitangelo Moscarda, Tommasino Unzio, mehrere Novellen in den Sammlungen "Berecche e la guerra" bzw. "Una giornata") längst vollzogen war, die Hinwendung zum mythischen Bewußtsein nach dem totalen Mythenstürzen, erfolgt auf dem Theater in ebendiesem Zyklus der "Miti", nachdem sie sich zuvor schon in der Villa Heinrichs IV. angedeutet hatte, frei-

lich noch in dem engen Gewande einer gesellschaftlich tolerierten, dafür aber in allen Einzelheiten genau und unveränderlich festgelegten Wahnvorstellung. Dabei wird die Form des Mythos als Mittel des Mythenstürzens gegenüber den letzten Pirandello noch verbliebenen Mythen eingesetzt, die selbst in zu geringem Maße logisch fundiert sind, als daß man sie noch mit dem zuvor üblichen "ragionare" ins Wanken bringen könnte.

Es ist zu hoffen, daß die hier vorgeschlagene Betrachtungsweise für Pirandellos Spätwerk den bislang unwidersprochenen Status der "Miti" als "stagione non sua", "stanca" und "di declino" wenigstens in Frage zu stellen vermag. Vielleicht liegt diese negative Einstufung einfach daran, daß wir Pirandellos Vorwegnahme unserer geistigen Entwicklung erst bis zu den "Sei personaggi" aufgearbeitet haben? Und vielleicht wird, bei weiterer Steigerung der Vertrautheit unserer Zeit mit dem mythischen Bewußtsein, auch jene längst fällige Höherbewertung der "Miti" sich von selbst einstellen? - In Italien spricht man jedenfalls bereits von einem sprunghaft gestiegenen Interesse an Aufführungen des Mito "Lazzaro". Zu dieser Entwicklung beizutragen, war eines der Anliegen dieser Untersuchung.

Wenn ursprünglich die vorliegende Studie auch komparatistische Absichten verfolgte, so zeigte sich bald nach Beginn der Vorarbeiten, daß eine Behandlung des Themas unter komparatistischem Gesichtspunkt den Rahmen dieser kleinen Untersuchung gesprengt hätte; es war ja nötig, zuerst und vor allem Pirandellos Verhältnis zum Mythos in extenso darzustellen. Deshalb wurde nur punktweise versucht (wie etwa an dem Beispiel der antirationalen Gegenwelt, die für den Endpunkt seiner Entwicklung von so entscheidender Bedeutung ist) zu zeigen, wie Pirandello Topoi des Fin-de-Siècle, ja der gesamten neuzeitlichen Literatur übernimmt und weiterentwickelt. Gerade eine komparative Untersuchung des Phänomens "mythisches Bewußtsein" müßte aber wohl im Rahmen eines eigenen Werkes erfolgen. Parallelen zu dieser "Einheit mit dem Kosmos" gäbe es, vor allem auch in unserem Jahrhundert, genug: es sei bloß

auf das Lachen des Fährmanns in Hermann Hesses Roman "Siddhartha" hingewiesen oder auf Ulrichs Ansätze zur Gründung eines "Tausendjährigen Reiches" in Robert Musils "Der Mann ohne Eigenschaften". Ebenso ließen sich Spuren mythischen Bewußtseins in Federico García Lorca oder James Joyce nachweisen. Bei dem hier mehrfach erwähnten Hesse findet sich im übrigen auch als stehendes Motiv der Mythos der Terra Madre (etwa in den Romanen "Demian" und "Narziss und Goldmund"), der, wie wir gesehen haben, einer der Ausgangspunkte für Pirandellos Weg zum mythischen Bewußtsein ist.

Im Rahmen dieser Untersuchung mußte freilich auf komparatistische Gesichtspunkte weitgehend verzichtet werden, um in der notwendigen Breite die organische Entwicklung in Pirandellos Werk darstellen zu können, um nachweisen zu können, daß die Spätphase nicht, wie häufig behauptet, einen Bruch in diesem Werk darstellt. Pirandello stürzt nicht einfach, wie man das nach der Lektüre mancher Pirandello-Studien glauben könnte, alte Mythen und schafft dafür neue, sondern er weist nach, daß die Logik selbst und alle auf ihr beruhenden Einrichtungen einen mythischen Urgrund haben, daß also der Mythos für das menschliche Selbst- und Weltverständnis unerlässlich ist. Unser Autor gelangt somit durch diesen - analog zu Kolakowskis Überlegungen, von denen in Abschnitt 1.4. die Rede war - gestürzten Logos, sozusagen geläutert, wiederum zum Mythos in Form des mythischen Bewußtseins, fern der toten, starren Mythen, wie sie in der Welt logischen Bewußtseins bestanden hatten. Dabei hat er, wie wir gesehen haben, nicht immer eine klare und bequeme philosophische Konzeption vor Augen, es gibt viele Inkonsistenzen in seinem Werk, er leidet mit, verlacht sich selbst; aber schließlich hat er seine Werke, wie er immer wieder erklärte (etwa in einem Brief an Benjamin Crémieux), ja nicht selbst geschrieben, sondern nur seinen "personaggi" abgelauscht.

BIBLIOGRAPHIE:

I. Zum Stichwort Mythos.

- 1) Pierre ALBOUY, Mythes et Mythologies dans la littérature française, Paris 1969.
- 2) Beda ALLEMANN, Rilke und der Mythos, in: Rilke heute, Frankfurt a.M. (suhrkamp st 355), 1976, pp. 7 - 26.
- 3) ed. Thomas J.J. ALTIZER u.a., Truth, Myth and Symbol, Englewood Cliffs, N.J., 1962.
- 4) Anton ANWANDER, Zum Problem des Mythos, Würzburg 1964.
- 5) Hans BARTH, Masse und Mythos. Die Theorie der Gewalt: Georges Sorel, Hamburg (Rowohlt), 1959.
- 6) Charles BAUDOUIN, Le triomphe du héros, Paris 1952.
- 7) Roland BARTHES, Mythologies, Paris 1957.
- 8) Helmut BERDING, Rationalismus und Mythos, München-Wien 1969.
- 9) Maud BODKIN, Archetypical patterns in Poetry, London 1934.
- 10) Eduard BUESS, Die Geschichte mythischen Erkennens. Wider sein Mißverständnis in der "Entmythologisierung", München 1953.
- 11) Roger CAILLOIS, Le mythe et l'homme (1937), Paris 1972.
- 12) Ernst CASSIRER, Philosophie der symbolischen Formen, Band II: Das mythische Denken, Berlin 1925.
- 13) Ernst CASSIRER, Vom Mythos des Staates (Übs. Stoessl), Zürich 1949.
- 14) Ernst CASSIRER, Language and Myth, New York, 1946.
- 15) Jean CAZENEUVE, La mentalité archaïque, Paris 1961.
- 16) Richard Volney CHASE, Quest for myth, Baton Rouge 1949.
- 17) Norman COHN, Das Ringen um das 1000jährige Reich. Revolutionärer Messianismus im Mittelalter und sein Fortleben in den modernen totalitären Bewegungen, Bern-München 1961.
- 18) Benedetto CROCE, La filosofia di Giambattista Vico, Bari 1973.
- 19) Mircea ELIADE, Aspects du mythe, Paris (Gallimard) 1963.
- 20) Derselbe, Mythen, Träume und Mysterien, Übs. Benedikt/Vereno, Salzburg 1961
- 21) Derselbe, Der Mythos der ewigen Wiederkehr, Übs. G. Spaltmann, Düsseldorf 1953.
- 22) Derselbe, Ewige Bilder und Sinnbilder, Übs. Th. Sapper, Freiburg 1958.
- 23) Jean GEBSER, Ursprung und Gegenwart, München (dtv), 1973. (2 Bände)

- 24) Emmanuele GENNARO, *Illuminismo e romanticismo di fronte al mito*, Genua 1961.
- 25) Derselbe , *Culto dei Miti e realtà dell'uomo (Mitopoiësi e Filosofia)*, Genua 1962.
- 26) Giovanni GENTILE, *Grundlagen des Faschismus*, übs. E.Haas, Köln 1936.
- 27) Ernesto GRASSI, *Kunst und Mythos*, Hamburg (Rowohlt) 1957.
- 28) VanGRONINGEN u.a., *De Mythe in de Literatuur*, Den Haag 1964.
- 29) C.I. GULIAN, *Mythos und Kultur. Zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, Wien-Frankfurt-Zürich 1971.
- 30) Georges GUSDORF, *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*, Paris 1953.
- 31) Henry HATFIELD, *Clashing Myths in German Literature. From Heine to Rilke*, Cambridge, Mass., 1976.
- 32) Hans HINTERHÄUSER, *Fin de siècle, Gestalten und Mythen*, München 1977.
- 33) Michael HOCHGESANG, *Mythos und Logik im 20. Jahrhundert. Eine Auseinandersetzung mit der neuen Naturwissenschaft, Literatur, Kunst, Philosophie*, München (Beck), 1965.
- 34) Hans Egon HOLTHUSEN, *Das Schöne und das Wahre. Neue Studien zur modernen Literatur*, München 1958.
- 35) Karl JASPERS - Rudolf BULTMANN, *Die Frage der Entmythologisierung*, München 1954.
- 36) André JOLLES, *Einfache Formen*, Tübingen 3 1965
- 37) ed. Karl KERENYI, *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*, Darmstadt 1967.
- 38) Johannes KLEINSTÜCK, *Mythos und Symbol in englischer Dichtung*, Stuttgart 1964.
- 39) Leszek KOLAKOWSKI, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, München 1973.
- 40) Michael LANDMANN, *Die absolute Dichtung. Essays zur philosophischen Poetik*, Stuttgart 1963.
- 41) Lucien LEVY-BRUHL, *Die geistige Welt des Primitiven*, Köln 1959.
- 42) Claude LEVI-STRAUSS, *Mythologica* (Bd. I, *Das Rohe und das Gekochte*, 1971; Bd. II, *Vom Honig zur Asche*, 1972; Bd. III, *Der Ursprung der Tischsitten*, 1973; Bd. IV, *Der nackte Mensch*, 1975), Frankfurt a.M. (Suhrkamp)
- 43) Pasquale MAINENTI, *Miti letterari e verità (Dante - il Cinquecento - il Seicento - il Settecento - Carducci)*, Milano 1959.
- 44) Bronislaw MALINOWSKI, *Myth and Primitive Psychology*, London 1926.
- 45) Albert MOCKEL, *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles 2 1962.
- 46) Robert MÜHLHER, *Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien 1951.
- 47) José ORTEGA Y GASSET, *En torno a Galileo. Esquema de las crisis*, Madrid 2 1959.

- 48) Walter F. OTTO, Mythos und Welt, Stuttgart 1962.
- 49) Mario PRAZ, Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, übs. L. Rüdinger, München (dtv) 1970.
- 50) Erich RUPRECHT, Das Problem des Mythos bei Wagner und Nietzsche, phil.Diss., Freiburg, Berlin 1938.
- 51) Derselbe, Der Aufbruch der romantischen Bewegung, München 1948.
- 52) ed. Thomas A. SEBEOK, Myth. A Symposium. Bloomington 1958.
- 53) Joseph Leo SEIFERT, Sinndeutung des Mythos. Die Trinität in den Mythen der Urvölker, Wien-München 1954.
- 54) William York TINDALL, The literary symbol, New York 1955.
- 55) Ernst TOPITSCH, Mythos - Philosophie - Politik. Zur Naturgeschichte der Illusion, Freiburg 1969.
- 56) Giambattista VICO, Opere, ed. Roberto Parenti, Napoli 1972, 2 Bde.
- 57) ed. Philipp WOLFF-WINDEGG, Mythische Entwürfe, Stuttgart 1975.

II. Zum Stichwort Pirandello.

1. Bibliographien:

- 1) Manlio LO VECCHIO-MUSTI, Bibliografia di Pirandello, Milano ²1952, später in SPSV.
- 2) ed. Alfredo BARBINA, Bibliografia della critica pirandelliana 1889 - - 1961, Firenze (Le Monnier) 1967.

Weiters sei auf den ausführlichen bibliographischen Anhang zu dem Werk von RAUHUT verwiesen.

2. Primärliteratur:

Pirandellos Werke werden nach der Gesamtausgabe bei A. Mondadori, Milano zitiert, sofern nicht anders angegeben; im Einzelnen:

Maschere nude, Band I und II, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano³1975 (zitiert als MN I und MN II).

Novelle per un anno, Band I und II, a cura di Corrado Alvaro, Milano³1975 (zitiert als NA I und NA II).

Saggi, Poesie e Scritti vari, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano³1973 (zitiert als SPSV).

Tutti i romanzi, Band I und II, a cura di Giovanni Macchia / collaborazione di Mario Costanza, Milano²1975 (zitiert als TR I und TR II).

3. Pirandello-Kritik.

- 1) Marta ABBA, Dieci anni di teatro con Luigi Pirandello, in: Il dramma, Dezember 1966, Torino, pp. 45-58.
- 2) DIESELBE, La mia vita d'attrice, Roma (o.J.)
- 3) Giovanna ABETE, Il vero volto di Luigi Pirandello, Roma 1961.
- 4) Matthias ADANK, Luigi Pirandello e i suoi rapporti col mondo tedesco, Berner Dissertation, Aarau 1948.
- 5) Oreste ALLAVENA, Pirandello. Dalla narrativa al dramma, Savona 1970.
- 6) ALMANACCO LETTERARIO BOMPIANI 1938 - XVI, Pirandello-Sondernummer, Milano 1937.
- 7) Roberto ALONGE, Pirandello tra realismo e mistificazione, Napoli 1972.
- 8) Corrado ALVARO, Pirandello - premio Nobel 1934, in: Nuova Antologia, 16/11/1934.
- 9) DERS., Vorwort zu NA I.
- 10) Silvio D'AMICO, Storia del teatro drammatico, Milano 1958 (4 Bde.)
- 11) DERS., Vorwort zu MN I.
- 12) Gösta ANDERSSON, Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello, Stockholm 1966.
- 13) Franca ANGELINI FRAJESE, Serafino Gubbio, la tigre e la vocazione teatrale di Luigi Pirandello, in: Letteratura e critica, Studi in onore di N. Sapegno II, Roma 1975, pp. 855-882.
- 14) DIES., Luigi Pirandello, in: ed. Carlo MUSCETTA, Letteratura Italiana, Storia e Testi, Vol. IX/1: Il Novecento. Dal decadentismo alla crisi dei modelli. Bari (Laterza) 1976.
- 15) G.B. ANGIOLETTI, Luigi Pirandello narratore e drammaturgo, Torino 1958.
- 16) Mario APPOLONIO, Attualità di Pirandello, Roma 1969.
- 17) ATTI del congresso internazionale di studi pirandelliani (Venezia, 2 - 5 ottobre 1961), Firenze 1967.
- 18) Luigi BACCOLO, Pirandello, Milano 1949.
- 19) Renato BARILLI, La linea Svevo - Pirandello, Milano 1972.
- 20) Salvatore BATTAGLIA, Lezioni su D'Annunzio e Pirandello, Napoli 1963.
- 21) Günther BEHME, Zur Technik der Dialogformeln bei Pirandello, Phil.Diss., Münster 1974.
- 22) Thomas BISHOP, Pirandello and the French Theater, New York 1960.
- 23) Massimo BONTEMPELLI, Luigi Pirandello 1867-1937, Roma 1937.
- 24) Aldo BORLENGHI, L'ambiguità di Pirandello, Padova 1968.
- 25) Gilbert BOSETTI, Pirandello, Paris 1971.
- 26) DERS., Le thème du retour au passé mythique dans les œuvres de Pirandello, in: Revue des Etudes Italiennes, N.S., T.XIV/N.1, Paris 1968, pp. 42-50.

- 27) Oskar BÜDEL, Pirandello, London 1966.
- 28) Ferdinando CAIOLI, L'avventura di Pirandello, Catania 1969.
- 29) Giovanni CALENDOLI, Luigi Pirandello, Roma 1962.
- 30) DERS., La suggestione del "grottesco". Il rinnovamento del teatro italiano tra il primo e il secondo decennio del secolo, Padova 1976.
- 31) DERS., La trilogia pirandelliana e le esperienze europee di vanguardia, Agrigento 1976.
- 32) Umberto CANTORO, Luigi Pirandello o il problema della personalità, Bologna 21954.
- 33) Aldo CAPASSO, La vita e l'opera di Luigi Pirandello, in: I Premi Nobel per la Letteratura - Luigi Pirandello, Milano 1966.
- 34) Ferdinando CASTELLI, Sei profeti per il nostro tempo. Volti dell'umanesimo contemporaneo, Napoli 1972.
- 35) J. CHAIX-RUY, Luigi Pirandello, Paris 1957.
- 36) DERS., Pirandello. Humour et poésie, Paris 1973.
- 37) Salvatore COMES, Scrittori in cattedra: Ferrari, Capuana, Pirandello, Bertacchi, Firenze 1976.
- 38) Giuseppe COTTONE, Luigi Pirandello e la poetica del personaggio, Roma-Palermo 1962.
- 39) Benjamin CREMIEUX, Henri IV et la dramaturgie de Luigi Pirandello, Thèse complémentaire, Paris 1928.
- 40) Enrico DAMIANI, Il senso del teatro pirandelliano, Roma 1937.
- 41) Michel DAVID, Letteratura e psicoanalisi, Milano 1967 (pp.164-169).
- 42) Marcel DOISY, Etudes: Vondel.Ibsen.Pirandello, Paris-Brüssel 1951.
- 43) Guy DUMUR, Le théâtre de Pirandello, Paris 21967
- 44) Vittoriano ESPOSITO, Pirandello poeta lirico, Brescia 1968.
- 45) Luigi FERRANTE, Pirandello, Firenze 1958.
- 46) DERS., Pirandello e la riforma teatrale, Parma 1969.
- 47) Mario N. FERRARA, Luigi Pirandello. Profilo critico, Roma 1968.
- 48) Jean-Michel GARDAIR, Pirandello. Fantasmies et logique du double, Paris 1972.
- 49) Gérard GENOT, Pirandello, Paris 1970.
- 50) DERS., Caractères du lieu théâtral chez Pirandello, in: Revue des études italiennes, N.S.,T.XIV/N.1, Paris 1968, pp. 9 - 25.
- 51) ed. DERS., Pirandello 1867-1967, Paris 1968.
- 52) GENOVA-TEATRO STABILE: Pirandello, ed. Ivo CHIESA, Mauro MANCIOTTI, Genua 1961.
- 53) Giuseppe GIACALONE, Luigi Pirandello, Brescia, 1966.
- 54) Gaspare GIUDICE, Luigi Pirandello, Torino 1963.
- 54a) Antonio GRAMSCI, Il teatro di Pirandello, in: Letteratura e vita nazionale, Opere, Vol. VI, Torino (Einaudi), 1950.

- 55) Federico ITALIA, L'esistenza umana secondo Luigi Pirandello, Roma 1968.
- 56) Arminio JANNER, Luigi Pirandello, Firenze 1948, 1960².
- 57) N.JONARD, Le temps dans le théâtre de Pirandello, in Revue des Etudes Italiennes, N.S.,T.XIV/N.1, Paris 1968, pp. 26-41.
- 58) Arturo LANOCITA, Scrittori del tempo nostro.Interviste, Milano 1928.
- 59) Giuseppe LANZA, Alfieri.Ibsen.Pirandello, Milano 1960.
- 60) Enzo LAURETTA, Pirandello umano e irreligioso, Milano 1954.
- 61) Arcangelo LEONE DE CASTRIS, Il decadentismo italiano. Svevo.Pirandello. D'Annunzio, Bari 1974.
- 62) DERS., Storia di Pirandello, Bari 1975.
- 63) DERS., Decadentismo e realismo. Note e discussioni.Bari(?), 1964 (?)
- 64) Eugenio LEVI, Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello, Novara 1959.
- 65) Emmanuele LICASTRO, Luigi Pirandello dalle novelle alle commedie, Verona 1974.
- 66) Gigi LIVIO, Teatro grottesco del Novecento, Milano 1965.
- 67) Lucio LUGNANI, Pirandello. Letteratura e teatro, Firenze 1970.
- 68) Lander MAC CLINTOCK, The Age of Pirandello, Bloomington 1951.
- 69) Renate MATTHAEI, Luigi Pirandello, Hannover 1967.
- 70) Ettore MAZZALI, Pirandello, Firenze 1973.
- 71) Franz Norbert MENNEMEIER, Das moderne Drama des Auslandes,Düsseldorf 1961.
- 72) DERS., (ed.), der dramtiker pirandello, Köln 1965.
- 73) Pino MENSI, La lezione di Pirandello, Firenze 1974.
- 74) Pietro MIGNOSI, Il segreto di Pirandello, Palermo 1935, Milano 1937.
- 75) Jørn MOESTRUP, The Structural Patterns of Pirandello's Work, Odense 1972.
- 76) Silvana MONTI, Pirandello (Storia della critica 31), Palermo 1974.
- 77) Alfred MORTIER, Etudes italiennes, Paris 1930.
- 78) Gaetano MUNAFO, Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana e antologia della critica, Firenze 1974.
- 79) Federico Vittore NARDELLI, Vita segreta di Pirandello, Roma²1962.
- 80) Aurelio NAVARRIA, La preparazione di Luigi Pirandello, in: Siculorum Gymnasium,Rassegna semestrale della Facoltà di lettere e filosofia dell'università di Catania, N.S., III, 1950.
- 81) DERS., Pirandello prima e dopo. Giunte alla bibliografia di Pirandello, Milano 1971.
- 82) Anne PAOLUCCI, Pirandello's Theater. The Recovery of the Modern Stage for Dramatic Art. London-Amsterdam 1974.
- 83) Ferdinando PASINI, Luigi Pirandello (come mi pare), Trieste 1927.
- 83a) Giuseppe PETRONIO, Pirandello novelliere e la crisi del realismo,Lucca 1950.

- 84) Antonio DI PIETRO, Pirandello (Vita e pensiero), Milano²1950.
- 85) Stefano PIRANDELLO (LANDI), Pirandello intimo, in COMOEDIA, 20/2/1933.
- 86) Georges PIROUE, Pirandello.Essai, Paris 1967.
- 87) Filippo PUGLISI, L'arte di Luigi Pirandello, Messina-Firenze 1958.
- 88) DERS., Pirandello e la sua opera innovatrice, Catania 1970.
- 89) Pietro PULIATTI - Egle BOTTINO, Lineamenti sull'arte di Luigi Pirandello, Catania 1941.
- 90) QUADERNI DEL PICCOLO TEATRO 1: Pirandello ieri e oggi (ed.Sandro D'Amico), Milano 1961.
- 91) QUADERNI PIRANDELLIANI, Nr. 1, Agrigento 1963.
- 92) Olga RAGUSA, Narrative and Drama. Essays in Modern Italian Literature from Verga to Pasolini, The Hague-Paris 1976.
- 93) Franz RAUHUT, Der junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Geistes, München 1964.
- 94) DERS., Zola - Hauptmann - Pirandello. Von der Verwandtschaft dreier Dichtungen, in GRM 26/1938.
- 95) DERS., Wissenschaftliche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos, in Romanische Forschungen 53/1939.
- 96) Francesco ROFFARE, L'essenzialità problematica e dialettica del teatro di Pirandello, Firenze 1972.
- 97) Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, Luigi Pirandello, in Nuova Antologia, 1.2.1916.
- 98) Carlo SALINARI, Lineamenti del mondo ideale di Luigi Pirandello, Società Juni 1957.
- 99) DERS., Miti e coscienza del decadentismo italiano, Milano 1960.
- 100) Irmbert SCHENK, M.A., Pirandello oder über die Ambivalenz.Essays zur psychischen Konstitution bürgerlich-individualistischer Literaturproduktion, Phil.Diss., Bremen 1973.
- 101) DERS., Pirandellos Begriffe von Bühne und Leben, Typoskript, Berlin 1968.
- 102) Leonardo SCIASCIA, Pirandello e il pirandellismo, con lettere inedite di Pirandello a Tilgher, Caltanissetta 1953.
- 103) DERS., Pirandello e la Sicilia, Caltanissetta 1961.
- 104) Italo SICILIANO, Il teatro di Pirandello ovvero dei Fasti dell'artificio, Torino 1929.
- 105) Alessandro SIMILI, Impressioni di un medico su Luigi Pirandello. Nel centenario della nascita, in Minerva medica, V.58,N.96,1.12.1967.
- 106) Renato SIMONI, Tragedia di Pirandello, in Nuova Antologia, 1.12.1939.
- 107) Paolo Maria SIPALA, Capuana e Pirandello. Storia e testi di una relazione letteraria, Catania 1974.
- 108) Walter STARKIE, Luigi Pirandello 1867-1936, London,²1937.

- 109) Roberto TESSARI, *Il mito della macchina*, Milano 1973.
- 110) Bonaventura TECCHI, *Pirandello e i romantici tedeschi*, Roma 1962.
- X 110) Adriano TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma 1928.
- 111) DERS., *Voci del tempo*, prima serie: *Profili di letterati e filosofi contemporanei*, 1923.
- 113) DERS., *La scena e la vita: Nuovi studi sul teatro contemporaneo*, Roma 1925.
- X 114) Aldo VALLONE, *Profilo di Pirandello*, Roma 1962.
- 115) Gian Franco VENE, *Pirandello fascista*, Milano 1971.
- X 116) Claudio VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano 1970.
- 117) Domenico VITTORINI, *The Drama of Luigi Pirandello*, Philadelphia 1935.
- X 118) Mario WANDRUSZKA, Luigi Pirandello, in *Dt.Vierteljschr.für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 28/1954, Stuttgart, pp. 234-247.
- 119) Aureliu WEISS, *Le théâtre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporain*, Paris 1964.
- 120) Nella ZOJA, *Luigi Pirandello*, Bergamo 1948.

4. "Miti"-Kritik.

- 1) Gino CUCCHETTI, *Assoluto e relativo nei tre miti teatrali di Luigi Pirandello*, Rapallo 1962.
- 2) Cesare GUASCO, *Ragione e mito nell'arte di Luigi Pirandello*, Roma 1954.
- 3) ed. Enzo LAURETTA, *I miti di Pirandello*, Agrigento 1974.
- 4) Michele F.SCIACCA, *I giganti della montagna*, Stresa 1973.
- 5) Antonio VICARI, *I miti di Luigi Pirandello*, in: *ITALICA*, vol. XLIV, Nr. 1, March 1967 (Pirandello centenary number), Madison, Wisconsin.

Weitere Angaben bitte ich den Anmerkungen bzw. Fußnoten zu entnehmen.

REGISTER

DER IM TEXT ERWÄHNTEN WERKE LUIGI PIRANDELLOS

Aus NOVELLE PER UN ANNO I der Mondadori-Ausgabe:

Sammlung "Scialle nero"

Scialle nero 80f., 163f.
Difesa del Mèola 71, 238
Risposta 80
Il pipistrello 143
E due! 103, 163
Il fumo 62, 175, 177-179, 182

Sammlung "La vita nuda"

La distrazione 86
La casa del Granella 63
Nel segno 163f.
Fuoco alla paglia 307f.
Tutto per bene 106

Sammlung "La rallegrata"

La rallegrata 86
Canta l'Epistola 56, 203, 279f., 291, 304, 306, 320, 330
La patente 123
Sole e ombra 163f.
L'imbecille 163f.
L'avemaria di Bobbio 238-240
Notte 184, 190

Sammlung "L'uomo solo"

La veste lunga 163, 279f.
Notizie del mondo 188
Dono della vergine Maria 244f.
I nostri ricordi 103
La tragedia di un personaggio 128
La trappola 290
La verità 43, 78, 88
Il professor Terremoto 55
Il treno ha fischiato 143
Il coppo 163
La cassa riposta 87f.

Sammlung "La mosca"

Lontano 62, 70, 78
La Madonnina 67f., 238
Le sorprese della scienza 92f.
Niente 306f.
La distruzione dell'uomo 126f., 137
La fede 240-243, 313
Tra due ombre 148
La mosca 188f., 213

Sammlung "In silenzio"

In silenzio 163
La maschera dimenticata 119-121
Pena di vivere così 148, 289, 326
Alla zappa! 179f.
La morte addosso 207f.

Il giardinetto lassù 196f.
Va bene! 196, 198f.
La veglia 163f.

Sammlung "Tutt'e tre"

Il bottone della palandrane 88f.
Ritorno 116
Acqua e li 93f., 95
I due compari 188f., 212

Sammlung "Dal naso al cielo"

Dal naso al cielo 64f.
Lo storno e l'Angelo Centuno 63, 312-314
Male di luna 187
Ciàula scopre la luna, 184, 185f.

Aus NOVELLE PER UN ANNO II der Mondadori-Ausgabe:

Sammlung "Donna Mimma"

Donna Mimma 90-92, 95, 238
Quando si comprende 71
Resti mortali 87
Il gatto, un cardellino e le stelle 103
Un cavallo nella luna 186f.

Sammlung "Il vecchio Dio"

Un invito a tavola 267
La levata del sole 286f.
Lumie di Sicilia 75, 103f., 191, 196
Quand'ero matto 152
Il vitalizio 175-177, 182
In corpore vili 238, 243f.

Sammlung "La giara"

La giara 63, 213
L'illustre estinto 87
Non è una cosa seria 60, 232f., 310
Pallottoline! 160

Sammlung "Il viaggio"

Il viaggio 35
Spunta un giorno 163f.
Pubertà 163f.
L'uccello impagliato 163f.
Il lume dell'altra casa 197f.

Sammlung "Candelora"

Candelora 163
Mentre il cuore soffriva 163
Romolo 213
La carriola 153f.
Da sé 163f., 287f.
Il Signore della Nave 125, 261

Sammlung "Berecche e la guerra"

Berecche e la guerra 71, 330

Cinci 127

Soffio 127f., 137, 207-209, 285f.

I piedi sull'erba 284f.

Di sera, un geranio 289f.

Lucilla (ora che s'è guastata con le monache) 311f.

Sammlung "Una giornata"

Una giornata 165, 323, 330

Effetti di un sogno interrotto 5

Il chiodo 127

La signora Froila e il signor Ponza, suo genero 110

La tartaruga 282

La casa dell'agonia 288f.

Vittoria delle formiche 213f.

Padron Dio 62, 180-182, 191f., 194, 235, 303

Appendice

Il nido 254

Colloqui coi personaggi 70, 145

Cronaca di Marco Leccio 74

La Signora Speranza 152, 310

Chi fu? 63-66, 188

Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me 328-330

Aus TUTTI I ROMANZI I der Mondadori-Ausgabe:

L'esclusa 96f., 103, 118f., 149, 151f.

Il turno 149

Il fu Mattia Pascal 63, 65, 149, 160, 163, 192, 279, 306, 327

Suo marito (Giuseppe Roncella nato Boggio) 77f., 148f., 197, 206,
220-222, 225, 228, 282f., 293

Aus TUTTI I ROMANZI II der Mondadori-Ausgabe:

I vecchi e i giovani 70f., 72-75, 96f., 163f., 190, 206, 231f., 238,
268, 284, 287

Quaderni di Serafino Gubbio operatore (Si gira) 148f., 163, 199-205,
281, 306, 327

Uno, nessuno e centomila 97f., 103, 118, 130-133, 149f., 154, 205f.,
235, 238, 242f., 251, 270, 291-294, 303, 306,
320, 327, 330

Aus MASCHERE NUDE I der Mondadori-Ausgabe:

| | |
|---|--------------------------|
| <u>Sei personaggi in cerca d'autore</u> | 141, 143, 215, 326 |
| <u>Ciascuno a suo modo</u> | 100f., 130, 163, 199-201 |
| <u>Questa sera si recita a soggetto</u> | 143 |
| <u>Enrico IV</u> | 154-156, 284, 293, 299f. |
| <u>Diana e la Tuda</u> | 143, 279 |
| <u>La vita che ti diedi</u> | 104-106, 110, 150 |
| <u>L'uomo dal fiore in bocca</u> | 207f. |
| <u>Il giuoco delle parti</u> | 81, 84f., 164, 198 |
| <u>Il piacere dell'onestà</u> | 81-85, 122, 175 |
| <u>L'imbecille</u> | 163 |
| <u>L'uomo, la bestia e la virtù</u> | 85 |
| <u>Come prima, meglio di prima</u> | 163 |
| <u>Vestire gli ignudi</u> | 143f., 163, 327 |
| <u>Come tu mi vuoi</u> | 144, 163 |
| <u>Così è (se vi pare)</u> | 110-115, 159, 327 |
| <u>Tutto per bene</u> | 106-110 |
| <u>La ragione degli altri</u> | 243, 254 |

Aus MASCHERE NUDE II der Mondadori-Ausgabe:

| | |
|------------------------------|---------------------|
| <u>L'innesto</u> | 150 |
| <u>La morsa</u> | 163 |
| <u>Pensaci, Giacomino!</u> | 122f., 130, 238 |
| <u>Lumie di Sicilia</u> | 75, 103f., 191, 196 |
| <u>Il berretto a sonagli</u> | 78-80 |
| <u>La giara</u> | 63 |
| <u>Il dovere del medico</u> | 163 |

| | |
|--------------------------------------|--|
| <u>Sagra del Signore della Nave</u> | 124f., 267 |
| <u>Ma non è una cosa seria</u> | 232f. |
| <u>La patente</u> | 123f. |
| <u>Liclà</u> | 191-195, 291, 303, 307, 320 |
| <u>Trovarsi</u> | 144, 163, 190f., 281f. |
| <u>Quando si è qualcuno</u> | 119, 121f., 129 |
| <u>All'uscita</u> | 242 |
| <u>La nuova colonia</u> | 169, 211, 215, 219, 220-234, 258f., 270, 330 |
| <u>Làzzaro</u> | 70, 169, 211, 215, 235-249, 259, 270, 292, 303, 330f. |
| <u>La favola del figlio cambiato</u> | 63, 89f., 173, 215f., 252-259, 264, 266, 309, 319f. |
| <u>I giganti della montagna</u> | V, 57, 63f., 99, 157, 163, 169, 211, 215f., 219, 247, 250-253, 256, 259-272, 275f., 295f., 299-323, 328, 330 |

Aus SAGGI, POESIE E SCRITTI VARI der Mondadori-Ausgabe:

1) Saggi:

| | |
|--|------------------------------------|
| <u>Arte e coscienza d'oggi</u> | 58, 142, 159-161 |
| <u>L'umorismo</u> | 60, 77, 95, 131f., 141f., 160, 212 |
| <u>Illustratori, attori e traduttori</u> | 142f. |

2) Poesie:

| | |
|------------------------|---|
| <u>Mal giocondo</u> | 72f., 125f., 146, 159, 162, 170-172, 183, 277f. |
| <u>Pasqua di Gea</u> | 68f., 172, 183f., 278 |
| <u>Elegie renane</u> | 146, 186 |
| <u>Zampogna</u> | 62, 186, 278 (Padron Dio:) 180-182, 191f., 195, 235, 303 |
| <u>Fuori di chiave</u> | 147, 161f., 173, 184, 264 |
| <u>Pier Gudrò</u> | 70 |
| <u>Scamandro</u> | 173-175, 222 |
| <u>Laomache</u> | 223 |

Poesie varie

| | |
|-------------------------|----------|
| Primo rintocco | 68 |
| Tenui luci improvvise | 69 |
| Sogno eroico | 75f. |
| Richiesta di un tendone | 160 |
| La maschera | 202 |
| Torna, Gesù! | 244, 247 |
| Alba | 278f. |

3) Scritti vari:

| | |
|---|-------------------|
| <u>Taccuino di Bonn</u> | 162, 184 |
| <u>Taccuino di Coazze</u> | 66 |
| <u>Foglietti editi</u> | 86, 148, 211, 322 |
| <u>"Mie ultime volontà da rispettare"</u> | 86 |
| <u>Frammento d'autobiografia</u> | 116, 145f. |
| <u>Da lontano</u> | 129 |
| <u>Appunti editi</u> | 212, 310 |
| <u>Informazioni sul mio involontario</u> | |
| <u>soggiorno sulla terra</u> | 295, 318, 322f. |
