

**Susanne Kleinert**

## Geschlechterrollen und Modernisierungserfahrung in Pirandellos „L'esclusa“

Luigi Pirandellos erster Roman „L'esclusa“<sup>1</sup> steht in dem historischen Kontext einer Veränderung der Geschlechterrollen. In den postunitaristischen Jahrzehnten Italiens entstanden soziale Bewegungen wie der Feminismus, und es entwickelte sich eine Frauenerwerbstätigkeit, die nicht nur eine quantitative Ausweitung gegenüber den traditionellen weiblichen Berufstätigkeiten im bäuerlichen Bereich, sondern auch eine qualitative Neuerung darstellte, da sie neue Berufe erfasste und mit einer größeren öffentlichen Sichtbarkeit von Frauen verbunden war. Während Forderungen des Feminismus nach politischer Repräsentation der Frauen sehr kontrovers diskutiert und von Schriftstellerinnen wie Matilde Serao abgelehnt wurden, waren neue Berufsbilder wie das der Lehrerin durchaus in die Modernisierungspolitik des neuen Nationalstaates und seine Bildungsoffensive integrierbar. „L'esclusa“ wird einerseits häufig als ein Emanzipationsroman bezeichnet,<sup>2</sup> doch wurde andererseits das Ende des Romans als Wiederherstellung der Familie und somit als Harmonisierung der in der Emanzipationsbewegung angelegten Konfliktpotentiale gedeutet. Roberto Alonge bezeichnete die Entwicklungslinien des zweiten Teils des Romans als „linee chiaramente regressive, involutrici“, als Regression gegenüber der Emanzipationsthematik, die im ersten Teil stringent entwickelt werde.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> „L'esclusa“ wurde gemäß Pirandellos Datierung 1893 verfasst, erschien erstmals 1901 als Fortsetzungsroman in der Zeitung „La Tribuna“, in Buchform 1908 bei Treves und 1927 bei Bemporad. Die Mondadori-Ausgabe der Reihe „I Meridiani“ geht auf die Fassung 1927 zurück und enthält die Varianten der Fassungen 1901 und 1908; vgl. Luigi Pirandello: *Tutti i romanzi*, hg. v. Giovanni Macchia, 11. Aufl., Milano 2000, Bd. I, S. 880–882.

<sup>2</sup> Vgl. z.B. Renato Barilli: *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano 1986: „Marta, eroina di un femminismo pratico, e non certo compiaciuto di sé, teorico, vuole reinserirsi nella società, affermare il proprio diritto ad avervi un posto [...]“ (S. 69); Barilli ordnet das Emanzipationsthema allerdings in eine allgemeine Charakterisierung des Romans als „una buona esemplificazione dell'uso manieristico e stilizzato dei temi meridionalistici“ (S. 68) innerhalb von Pirandellos Ablösung vom Verismus ein.

<sup>3</sup> Roberto Alonge: *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli 1977, S. 144. Er macht dies an der Unfähigkeit Martas fest, nach der beruflichen auch ihre sexuelle Emanzipation in der Beziehung mit Alvignani zu leben. Dies unterstellt die historische Möglichkeit einer gleichzeitigen beruflichen und sexuellen Emanzipation.

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist weniger die Frage, wie Pirandello feministische Ansätze rezipiert haben könnte, als vielmehr die weitergehende Überlegung, ob und wie seine Darstellung von geschlechterspezifischen Rollen im Kontext von Modernisierungserfahrungen interpretierbar ist, die die Norm der traditionellen patriarchalischen Familie infragestellen, und wie er diese Thematik mit seinem Modernitätskonzept verbindet.

## 1. Pirandellos essayistischer Bezug auf den Feminismus

Der Essay „Da lontano“ (1909) behandelt im zweiten seiner drei Teile das Thema Feminismus in narrativer Form. Die Reflexionen über den Feminismus werden als Meditationen einer Kunstfigur namens Dottor Paulo Post dargestellt, der die Gegenwart wie durch ein spezielles Fernrohr betrachte, das sie verkleinere und in die Ferne rücke: „Non si sogna neppure il dottor Paulo Post di trarre dal presente previsioni per l'avvenire. Egli fa proprio il contrario: si pone idealmente nell'avvenire per guardare il presente e lo vede come passato.“<sup>4</sup> Der humoristische Ton dieser Perspektivierung „da lontano“ trifft zunächst D'Annunzio, dessen gegenwärtiger Ruhm mit dem des seinerzeit hochgelobten, später vergessenen Valeriano Castiglione verglichen wird, und wendet sich anschließend dem Feminismus zu. Auch diese Apposition von D'Annunzio und dem Feminismus verweist auf das humoristische Kontrastprinzip. Der abgeklärte Paulo Post betrachtet den Feminismus als eine der vielen ideellen Konstruktionen, deren Schicksal allesamt dem von Luftballons vergleichbar sei, denen nach und nach die Luft ausgehe: „La storia è piena di tutti questi palloncini sgonfiati, che lei può magari rigonfiare con l'arte soffiandovi dentro il suo sentimento, cioè un altro po' di vento con cui le donne hanno riempito questo loro palloncino del femminismo [sic].“<sup>5</sup> Die Ursache für diese Entleerung der feministischen Idee sieht er in den Geschlechterrollen. Die Frauen wüssten nur zu gut, dass die geringe Entloh-

---

Genau diese war allerdings nicht gegeben, wenn man – wie weiter unten – die Rahmenbedingungen betrachtet, denen die damaligen Lehrerinnen unterlagen. Die Argumentation Alonges enthält eine implizite Rückprojektion emanzipatorischer Möglichkeiten des 20. Jahrhunderts auf die Zeit, in der die Romanhandlung spielt. Eine ähnliche Rückprojektion dürfte auch dem Urteil von Margherita Ganeri zugrundeliegen, die dem Roman eine viktimistische Sicht der Frauen zuschreibt: „E, nell'imbastitura di questo registro vittimistico, la sessualità estranea agli schemi borghesi è un disvalore, essendo intesa come corruzione del corpo e come peccato, così come invece resta un solido valore l'onestà borghese. L'imperio sensuale e il trasporto sentimentale riguardano al massimo gli uomini, e limitatamente, mai le donne del romanzo.“ (Margherita Ganeri: Pirandello romanziere, Soveria Mannelli 2001, S. 33)

<sup>4</sup> Luigi Pirandello: Saggi, poesie e scritti vari, Opere, Bd. VI, hg. v. Manlio Lo Vecchio Musti, Milano 1960, S. 1026.

<sup>5</sup> Ebd., S. 1029.

*Geschlechterrollen und Modernisierungserfahrung*

nung in allen Berufen ihre Heiratschancen immer mehr sinken lasse. Ihr gesunder Menschenverstand bringe sie dazu, nach Arbeit zu suchen, auch um einen Mann zu finden. Doch ihre Arbeit außer Haus lasse sie genau nicht als eine ideale Ehefrau erscheinen, die ihrem Mann ergeben sei. Die Klage der Feministinnen über die sozialen Vorurteile nütze nichts: „[...] non sono pregiudizii; sono tristi necessità per cui la composizione ideale del femminismo [sic] si scompone e si scioglie nella questione piú vasta delle tristissime condizioni economiche e sociali dei giorni nostri.“<sup>6</sup> Die Frauenerwerbstätigkeit wird hier einerseits als Folge der materiellen Verhältnisse legitimiert, andererseits aber als ungeeignetes Mittel dargestellt, das eigene Glück zu erreichen. Eine Veränderung der Bedürfnisse der Männer kann Pirandellos Paulo Post sich nicht vorstellen, sie werden als quasi naturgegebene Suche nach der von der Frau hergestellten „poesia intima e cara“ des Hauses definiert, auf der die Attraktivität der Ehe für den Mann beruhe.

Unterstellt man sowohl die ökonomischen Verhältnisse als auch die männlichen Erwartungen an die weibliche Rolle als unveränderlich, so können die Frauen nur verlieren: Erwirtschaften sie durch eigene Arbeit ein Einkommen, verlieren sie ihre Attraktivität als Ehefrauen, arbeiten sie nicht, können sie wegen der prekären Entlohnung der Männer auch nicht auf eine Ehe hoffen. Das humoristische Prinzip paradoxer Aussichtslosigkeit lässt hier den Feminismus als eine Bewegung erscheinen, die gegen Windmühlenflügel kämpft, da sie das als Vorurteile aufs Korn nehme, was als Folge ökonomischer Verhältnisse und verwurzelter Mentalität nicht veränderbar sei. Pirandello konstatiert eine Diskrepanz zwischen Geschlechterrolle und Berufstätigkeit, der die Frauen unterliegen. Da er dafür die wirtschaftlichen Verhältnisse verantwortlich macht, spricht er den Frauen nicht generell das Recht auf Berufstätigkeit ab, wählt also nicht die traditionalistische Option. Er kann sich allerdings auch nicht auf die Seite des Feminismus stellen, da die Erfüllung der Geschlechterrolle und insbesondere der Rolle als Mutter in Pirandellos Frauenbild eine primäre Bedeutung hat. Dies zeigt sich auch darin, dass er – durchaus typisch für seine Zeit – mit der weiblichen Berufstätigkeit das Bild einer Vermännlichung der Frau verbindet: „Supporre che la donna, praticando continuamente con gli uomini alla fine si debba immascolinar troppo [...] non sono pregiudizii [...]“.<sup>7</sup>

Das Phantasma der vermännlichten Frau zeigt sich auch in dem Gedicht „Laòmache“ (1916) in der Figur der gleichnamigen Amazone, die sich nur aus Gründen der Fortpflanzung und höchst widerwillig auf einen Geschlechtsakt mit einem Mann einlässt und erst mit der Geburt des Kindes ihre Abneigung gegen den Mann verliert.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Ebd., S. 1030.

<sup>7</sup> Ebd., S. 1030. Dem entspricht auch das Bild der Tochter Paulo Posts: Unter Büchern vergraben, hässlich durch eine starke Brille, die ihre Augen verzerrt, verkörpert sie mit „una testa rossa, arruffata“ und „la voce gutturale, maschile“ (S. 1029) die Karikatur einer Feministin.

<sup>8</sup> Vgl. Poemetti, in: Ebd., S. 703–709.

Man kann die humoristischen Bemerkungen Pirandellos über den Feminismus zum Anlass nehmen, ihn auf eine antifeministische Position festzulegen, wie dies beispielsweise Susan Bassnett mit Bezug auf die satirische Zeichnung der Tochter Paulo Posts tut.<sup>9</sup> Dabei geht allerdings die Einbettung dieser Bemerkungen in Pirandellos Position einer Distanznahme von jeder Art von Ideengebäuden verloren. Der Annahme einer durchgehend antifeministischen Haltung Pirandellos widersprechen andere Texte. So zeigt sich in seiner Rezension von Sibilla Aleramos „Una donna“, dem Klassiker des literarischen Feminismus, dass Pirandello den Text überwiegend positiv beurteilte und der Autorin keine Vorwürfe moralischer oder ideologischer Art machte, obwohl sie ihren Mann und ihr Kind verlassen hatte.<sup>10</sup>

Die Studien zu Pirandellos Frauenbild beschäftigen sich häufig mit seinem Bild der Frau als Mutter und dem Thema der Mutter-Sohn-Beziehung, dem Alonge eine obsessive und mythisierende Funktion in Pirandellos Werken zuschreibt.<sup>11</sup> In diesem Ansatz wird der mögliche Gesellschaftsbezug des Themas ausgeklammert. Auf der anderen Seite riskieren Bewertungen seines Bildes der Geschlechterrollen als „traditionalistisch“ oder „fortschrittlich“, die zumindest implizit auf die gesellschaftliche Bedeutung des Themas eingehen, eine Rückprojektion heutiger Positionen auf die Zeit Pirandellos. Daher soll im Folgenden versucht werden, in die Analyse von „L'esclusa“ den literarischen und gesellschaftlichen Horizont der Frauenfrage einzubeziehen und zwar konkret am Beispiel der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu geschaffenen Berufsrolle der Lehrerin.

<sup>9</sup> Susan Bassnett: *Female Masks: Luigi Pirandello's Plays for Women*, in: *Twentieth-Century European Drama*, hg. v. Brian Docherty, New York 1994, S. 13–25, hier S. 17.

<sup>10</sup> Vgl. Sarah Zappulla Muscarà: *Archetipi e rari del Pirandello saggista*, in: *Pirandello saggista*, hg. v. Paola Daniela Giovanelli, Palermo 1982, S. 371–389, und den Text der Rezension im selben Band unter dem Titel „Una donna“, S. 400–405.

<sup>11</sup> Vgl. Roberto Alonge: *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Milano 1997. Luciana Martinelli: *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari 1992, untersucht – u.a. von C. G. Jung ausgehend – den Zusammenhang von Frauenfigur und Kreativitätsvorstellung und die Thematik des Blickes in „Suo marito“ und weiteren Romanen, Novellen und Theaterstücken. Zum Verhältnis von „Suo marito“ und dem dramatischen Werk vgl. auch Emma Grimaldi: *Come un quadro sottosopra. Aspetti e problematiche del femminile in alcune opere di Pirandello*, Cava de' Tirreni 2001. Zu den Frauenfiguren der Novellen und Theaterstücke sind außerdem verschiedene Einzelstudien erschienen, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann.

## 2. **Frauenerwerbstätigkeit und Modernisierung: Das Bild der Lehrerin bei Matilde Serao und in „L'esclusa“**

Der Protagonistin von „L'esclusa“, Marta Ajala, gelingt es durch Selbstbehauptungswillen und Disziplin, Lehrerin zu werden, nachdem sie von ihrem Ehemann verstoßen wurde. Es handelt sich jedoch nicht um die Geschichte eines Triumphs der Emanzipation, da die neue Identität Martas sehr fragil und von außen bedroht bleibt. Das Stigma des Ausgeschlossenseins lastet weiterhin auf ihr. Das Ende des Romans, Martas Rückkehr zu ihrem Ehemann, lässt, da es im Text nicht bewertet wird, für sich genommen zunächst unterschiedliche Interpretationen zu: als traditionalistisches Bild einer Reintegration der Frau in die Familie oder als „fortschrittliche“ Parteinahme für die Ausgeschlossene, der sich sonst nur der Weg des Selbstmords eröffnen würde. Eine Rekonstruktion des gesellschaftlichen Horizontes von Pirandellos Figur soll im Folgenden aufzeigen, inwiefern Pirandello die gesellschaftlichen Bedingungen der Frauenemanzipation aufmerksam beobachtet und sich in differenzierterer Weise als durch eine bloße Mythisierung der Frau als Mutter mit dem Thema auseinandergesetzt hat.

Die sozialgeschichtliche Forschung zeigt, dass die Lage der Lehrerinnen teilweise sehr prekär war, obwohl sie zu den Trägerinnen der Modernisierungspolitik des Nationalstaates gehörten. Die Entwicklung des Bildungswesens stellte eine der zentralen Strukturreformen nach der Einigung Italiens dar. Schon 1859 war das Casati-Gesetz über das Bildungswesen erlassen worden. Die Bildungspolitik stand vor großen Aufgaben, die nur langsam über mehrere Generationen bewältigt wurden. 1861 waren 74,7 % der Gesamtbevölkerung Analphabeten, 1901 noch die Hälfte der Landbevölkerung.<sup>12</sup> Zur Zeit der Abfassung von „L'esclusa“ war das Problem des Analphabetismus bei weitem noch nicht gelöst, die bereits mehrere Jahrzehnte andauernde Bildungsinitiative also nur teilweise von Erfolg gekrönt. Der Staat investierte relativ wenig in die Ausbildung, die Lehrer und vor allem die Lehrerinnen wurden sehr schlecht bezahlt. Dennoch trug die Entwicklung des Bildungswesens deutlich zur Emanzipation von Frauen bei, schließlich eröffnete sie ihnen eine neue Chance der selbstständigen Lebensführung, wenn auch unter eher ärmlichen Bedingungen. Die Pluralisierung weiblicher Biographien durch neue Berufsbilder – neben dem der Lehrerin auch das der Angestellten in staatlichen Institutionen wie der Post<sup>13</sup> – berührte das Bild der Familie, stellte sie doch das Monopol des „pater familias“ in seiner Rolle als Ernährer der Familie infrage.

<sup>12</sup> Mimma De Leo, Fiorenza Taricone: *Le donne in Italia. Educazione/Istruzione*, Napoli 1995, S. 66.

<sup>13</sup> Vgl. Simonetta Soldani: *Maestre d'Italia*, in: *Il lavoro delle donne*, hg. v. Angela Groppi, Roma, Bari 1996, S. 368–397, Maria Luisa Odorisio: *Le impiegate del Ministero delle Poste*, in: *Ebd.*, S. 398–420, und allgemein zum Verhältnis von Berufs- und weiblicher Geschlechterrolle vgl. Alessandra Pescarolo: *Il lavoro e le risorse delle donne in età contemporanea*, in: *Ebd.*, S. 299–344.

Das italienische Rechtssystem hielt allerdings am traditionellen Bild der patriarchalischen Familie fest, indem es signalisierte, dass die Geschlechterrolle der Frau als Ehegattin und Mutter gegenüber der Berufsrolle vorrangig sei. Arbeitsverträge von Frauen enthielten eine automatische Auflösungsklausel für den Fall der Heirat, und zwar bis zum Jahr 1963.<sup>14</sup> So wurde den Frauen deutlich gemacht, dass sie zwischen Beruf und Familie wählen mussten. Viele Lehrerinnen heirateten nicht, um ihre Berufstätigkeit nicht zu gefährden. Auf symbolischer Ebene wurde diese restriktive Praxis dadurch bemäntelt, dass man dem Berufsbild der Lehrerin durch die Verbindung mit Vorstellungen einer symbolischen Mutterschaft eine besondere affektive Qualität zusprach.<sup>15</sup>

Pirandello hat in seiner Novelle „La maestra Boccarmè“<sup>16</sup> auf diese Verhältnisse Bezug genommen, die den Frauen häufig eine Art von weltlichem Noviziat aufzwingen. Ihrem ärmlichen Leben, das sie in einem winzigen Zimmer in der Schule fristet, entgeht die Protagonistin der Novelle nur in der Erinnerung an eine Jahre zurückliegende Beziehung zu einem Mann, der sie verlassen hat. Aus der Perspektive der Lehrerin wird der von außen unerklärlich wirkende Entschluss, diesem Mann ihre Ersparnisse zu opfern, mit dem Wunsch nach einer wenn nicht realen, so zumindest symbolischen Erfüllung ihrer Geschlechterrolle motiviert.

Besonders auf dem Land wirkte sich die Tatsache, dass die jungen Lehrerinnen von auswärts kamen und, völlig auf sich gestellt, ohne den Schutz ihrer Familie und oft ohne ausreichende Entlohnung, ihr Leben gestalten mussten, auf die Öffentlichkeit wie eine Einladung zur Diffamierung aus. Auf diese Situation nahm der journalistische und literarische Diskurs über die Lehrerinnen Bezug. Pirandello könnte die im Folgenden angeführten Beispiele gekannt haben.

Die neapolitanische Veristin Matilde Serao beschreibt in „Il romanzo della fanciulla“ (1885) autobiographisch fundiert die neuen Arbeitsverhältnisse der Telegraphistinnen in Neapel und die Lehrerinnenausbildung in der neapolitanischen Scuola normale femminile.<sup>17</sup> Die Autorin hatte selbst diese Ausbildung durchlaufen, sich aber anschließend nicht für den Lehrerinnenberuf, sondern für eine Tätigkeit als Telegraphistin entschieden. Sie erzählt nach ausführlicher Darstellung der einzelnen jungen Frauen und der Ausbildungssituation kursorisch den weiteren Weg der jungen Lehrerinnen. Das Recht der jungen Frauen auf eine Berufstätigkeit

<sup>14</sup> Vgl. Anna Bravo u.a.: *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Roma, Bari 2001, S. 173.

<sup>15</sup> Vgl. De Leo, Taricone [Anm. 12], S. 97 f.

<sup>16</sup> Luigi Pirandello: *La maestra Boccarmè*, in: Ders.: *Novelle per un anno*, con una prefazione di Corrado Alvaro, Milano 1956, Bd. 1, S. 1167–1181. Für den Hinweis auf diese Novelle danke ich Pasquale Guaragnella (Bari).

<sup>17</sup> Vgl. Matilde Serao: *Il romanzo della fanciulla. La virtù di Checchina*, hg. v. Francesco Bruni, Napoli 1985. Der Text besteht aus mehreren thematisch affinen Erzählungen, die vor der Buchpublikation einzeln ab 1884 in der „Nuova Antologia“ und anderen Zeitschriften erschienen sind. Die Erzählung über die Lehrerinnen ist „Scuola normale femminile“ [sic] betitelt.

tigkeit wird eindeutig positiv bewertet, die Arbeitsbedingungen werden in einzelnen Beispielen allerdings scharf kritisiert, denn sie führen mehrfach zu Krankheit und Selbstmord der jungen Frauen. Matilde Serao klagt dabei auch die Isolation und die Diffamierungen an, unter denen die alleinstehenden jungen Frauen zu leiden haben. Der Text hat einen deutlich dokumentarischen Charakter und wirkt stark durch den Journalismus, den Brotberuf der Autorin, geprägt. Im Unterschied zu Pirandello vermeidet Serao Innenperspektivierungen.

Matilde Seraos Darstellung der neuen Frauenerwerbstätigkeit bedeutet eine Veränderung gegenüber dem traditionellen Familienbild von Giovanni Verga, der die Familie besonders in „I Malavoglia“ idealiter als eine Einheit darstellt, welcher im Modernisierungsprozess eine psychologische und soziale Kompensationsfunktion gegenüber der gesellschaftlichen Beschleunigung und Individualisierung zukommt. Bei Matilde Serao wird die Dynamisierung, die der Modernisierungsprozess für das Bild der Geschlechterrollen mit sich bringt, im Prinzip bejaht. Die negativen Auswirkungen beruflicher Emanzipation für die einzelnen Frauen werden der Rückständigkeit und Engstirnigkeit der Öffentlichkeit und der mangelnden Sorge des Staates um seine Angestellten angelastet.

In der öffentlichen Diskussion sorgte der Fall einer jungen Lehrerin, Italia Donati, für Aufsehen, auch Matilde Serao berichtete im „Corriere di Roma“ darüber. Italia Donati wurde durch die Dorföffentlichkeit, die ihr fälschlich ein Verhältnis mit dem Bürgermeister unterstellte, 1886 in den Selbstmord getrieben. Über den Fall wurde in den wichtigsten Zeitungen berichtet, der „Corriere della sera“ rief zu einer Geldsammlung für die Begräbniskosten auf.<sup>18</sup> Der Selbstmord der Lehrerin war damals ein durch die öffentliche Diskussion bekanntes Thema und könnte Pirandello zu der am Schluss seines Romans von Marta Ajala erwogen und schließlich widerrufenen Entscheidung zum Selbstmord inspiriert haben. Dass Pirandello diesen dramatischen Schluss verworfen hat, könnte damit auch eine Absage an die Strategie der damaligen sozial engagierten Literatur wie z.B. des oben erwähnten Textes von Matilde Serao darstellen, durch Dramatik das bürgerliche Publikum zur Anteilnahme an dem Schicksal der Unterschichten und Ausgeschlossenen zu bewegen.

Die erwähnten Beispiele zeigen, dass sich Pirandellos Roman mit der Thematik des Lehrerinnendaseins in einem größeren diskursiven Umfeld bewegte, als die bisherigen Hypothesen über die Quellen des Romans nahelegen, die im biographischen Kontext der sizilianischen Veristen vermutet werden; Nino Borsellino sieht als Quelle des Romans die Geschichte von Giselda Fojanesi, der Geliebten von Giovanni Verga, die von ihrem Mann, dem Dichter Mario Rapisardi, verstoßen wurde, als er kompromittierende Briefe von Verga bei ihr fand.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Vgl. De Leo, Taricone [Anm. 12], S. 101.

<sup>19</sup> Vgl. Nino Borsellino: *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma, Bari 2000, S. 25. Zu Capuanas Novelle „Ribrezzo“ als Quelle von „L'esclusa“ vgl. auch Johannes Thomas: Anmerkungen zum „umorismo“ in Luigi Pirandellos „L'esclusa“. Verismus-Debatte: ein Streit um nichts, in: Pirandello und die Naturalismus-Diskussion,

Verschiedene Details, die für heutige Leser ohne Kenntnisse der damaligen Restriktionen kaum noch durchsichtig sind, zeigen, dass Pirandello in „L'esclusa“ der Lebenssituation der Lehrerinnen einige Aufmerksamkeit widmete. Der Roman bezieht seine Handlungsdynamik aus der Beschreibung der Konstruktion einer sozialen Tatsache, nämlich der Ausschließung der Protagonistin aus ihrer Heimatgemeinde, die mit ihrer vermeintlichen Verletzung der Geschlechterordnung begründet wird: Ihr Mann verdächtigt sie fälschlich des Ehebruchs mit einem anderen Mann. Da auch ihr Vater der Anschuldigung glaubt und sich entsprechend verhält, wird für die Öffentlichkeit der Verdacht zu einem Faktum. Der Logik dieses Prozesses hat Marta nichts entgegenzusetzen, wie sie schon früh erkennt:

Vedeva addensarsi, concretarsi intorno a lei una sorte iniqua, ch'era ombra prima, vana ombra, nebbia che con un soffio si sarebbe potuta disperdere: diventava macigno e la schiacciava, schiacciava la casa, tutto; e lei non poteva più far nulla contro di essa. Il fatto. C'era un *fatto*. Qualcosa ch'ella non poteva più rimuovere; enorme per tutti, per lei stessa enorme, che pur lo sentiva nella propria coscienza inconsistente, ombra, nebbia, divenuta macigno: e il padre che avrebbe potuto scrollarlo con fiero disprezzo, se n'era lasciato invece schiacciare per il primo.<sup>20</sup>

Marta erscheint als gespalten zwischen der Akzeptanz des Diskurses der Gemeinschaft und ihrer Rebellion dagegen, zwischen der Wahrnehmung ihrer „Schande“ als eines erdrückenden Gewichtes und eines inkonsistenten Urteils der anderen. Pirandello verlagert hier bereits die Aufmerksamkeit von der vermeintlichen Objektivität des Faktischen auf die subjektive Wahrnehmung der Protagonistin und auf ihre Zerrissenheit zwischen Ich-Akzeptanz und inkorporiertem Blick der anderen. Für Marta besteht der minimale Charakter ihrer „Schuld“ darin, dass sie einen Briefwechsel mit dem Rechtsanwalt Alvignani geführt hat, ohne sich des kompromittierenden Charakters seiner Liebeserklärungen bewusst zu werden.

Ihre Gedanken unterstreichen, dass Marta als Reflektorfigur nicht das klassische Thema der Leidenschaft repräsentiert, sondern Veränderungen in den Geschlechterrollen. Alvignanis Annäherungsversuche interpretiert sie als sozusagen rhetorische Übungen, während für sie selbst die Attraktivität der Korrespondenz im Gedankenaustausch, in dem „segreto duello intellettuale“<sup>21</sup> mit dem künftigen Abgeordneten liegt. Marta hat – im Unterschied zu Flauberts Madame Bovary – keine romantischen Gefühle, sondern eine heimliche Abneigung gegenüber ihrem Ehemann, weil ihre frühe, von den Eltern arrangierte Eheschließung bedeutete, dass sie die Schule verlassen und ihre mit großem Eifer verfolgten Studien

---

Akten des 2. Paderborner Pirandello-Symposiums, hg. v. Johannes Thomas, Paderborn u.a. 1986, S. 105–124.

<sup>20</sup> Pirandello, L'esclusa [Anm. 1], S. 60.

<sup>21</sup> Ebd., S. 32.



aufgeben musste.<sup>22</sup> Martas Bereitschaft, sich – zunächst unreflektiert – über das Gebot weiblicher Zurückhaltung hinwegzusetzen, wird also mit ihrem Bildungsbedürfnis motiviert. Als moderner Mann, der mit ihr über die Situation der Frauen in der Gesellschaft korrespondiert, kommt Alvignani diesem Bedürfnis eher entgegen als der traditionalistische und unter der Knute des eigenen Vaters stehende Ehemann Rocco, was auch der spätere Tagtraum Martas unterstreicht: „Aveva discusso con lui delle condizioni della donna nella società... [...] Oh, a Roma, lei, se non l'avessero così incatenata... A Roma, moglie di Gregorio Alvignani, in altro ambiente, largo, pieno di luce intellettuale.... lontano, lontano da tutto quel fango...“<sup>23</sup>

Für ihre intellektuelle Neugier büßt Marta Ajala mit traumatisierenden Erniedrigungen und Bestrafungen. Sie wird nicht nur vom Ehemann verstoßen und öffentlich gedemütigt, selbst der eigene Vater zögert nicht zu erklären, dass er seine Frau ermordet hätte, wäre er an Roccas Stelle gewesen.<sup>24</sup> Das ganze Dorf inszeniert schließlich bei der Heiligenprozession eine öffentliche Verurteilung der vermeintlichen Ehebrecherin.<sup>25</sup> Interessant ist an Pirandellos Darstellung der Heiligenprozession, dass die rituell wirkende Form des vermeintlichen Gottesurteils von Pirandello im Nachhinein entsubstanzialisiert wird, indem die Erklärung nachgeschoben wird, dass Roccas Vater das öffentliche Spektakel in Auftrag gegeben und damit die Volksfrömmigkeit manipuliert und instrumentalisiert hat. Auch hier erweisen sich die 'objektiven' Tatsachen als Konstrukte.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Ebd., S. 34.

<sup>23</sup> Ebd., S. 61 f.

<sup>24</sup> Ebd., S. 27. Die Rigidität des Vaters wird durch den Dialog mit seiner Frau unterstrichen: „[...] io non t'avrei perdonato: ti avrei uccisa! – Senza colpa. – Per quella lettera! Non ti basta?“ (Ebd.) Der Vater hat den Ehrenkodex so stark verinnerlicht, dass er ihn gegen sich selbst wendet: Er schließt sich in seinem Zimmer ein, verurteilt die Familie zum finanziellen Ruin und stirbt, ohne seiner Tochter verziehen zu haben, und zwar zeitgleich mit der Totgeburt von Martas Kind. Sowohl Martas als auch Roccas Vater erinnern in ihrer Immobilität an die Alten in „I vecchi e i giovani“; zu einer weiteren Parallelisierung mit diesem Roman vgl. Romano Luperini: Pirandello, 2. Aufl., Roma, Bari 2000, S. 34 f. im Bezug auf die Figuren Alvignani und Lando Laurentano.

<sup>25</sup> Die Demütigung Martas findet als öffentliches Spektakel statt: Ihr Ehemann spaziert mit einer Prostituierten, die Martas Kleider trägt, durch den Ort, um sie als „gefallene Frau“ bloßzustellen (Pirandello: L'esclusa [Anm. 1], S. 37); die Prozession macht am Hause Martas Halt, und die Heiligenfiguren stoßen als Zeichen göttlicher Missbilligung gegen den Balkon, sodass das ganze Haus bebt (ebd., S. 63–73). Dies unterstreicht die kollektive Dimension der Konzepte von Familienehre.

<sup>26</sup> Marta hat hier als Reflektorfigur eine kritische Funktion gegenüber der Religion, da sie intuitiv diese Instrumentalisierung erfasst. Dass sie ihren religiösen Glauben verliert, unterstreicht die mentale Dimension ihres Emanzipationsprozesses. Zugleich wird die Pluriperspektivität des Romans dadurch kulturell unterfüttert, und die Konfrontation der Weltansichten erhält somit eine umfassendere Dimension als

Anders als ihre von traditioneller weiblicher Duldsamkeit und Resignation geprägte Mutter und ihre Schwester entwickelt sich Marta im Widerstand gegen die kollektive Verurteilung zu einer aktiven, modernen Figur. Sie setzt auf eine Strategie der persönlichen Leistung, auch um ihre mittellose Familie finanziell unterstützen zu können, und ergreift die berufliche Chance, die der Nationalstaat auch auf Sizilien den jungen Frauen eröffnet hatte, nämlich Lehrerin zu werden.<sup>27</sup> Marta bricht damit auch aus der traumatischen Gefängnissituation aus, zu der sie sich durch die Selbsteinschließung des Vaters im Haus verurteilt sah.<sup>28</sup> Ihr Wunsch, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, wird sowohl subjektiv als auch im Rahmen der Familienkonstellation eindeutig positiv motiviert. Gegenüber der obsessiven Fixierung der männlichen Alten auf den Ehrenkodex, die mit dem Tod assoziiert ist, erhält Martas Beweglichkeit die Bedeutung, das Weiterleben zu sichern. Die Sympathie des Lesers wird in ihre Richtung gelenkt, die Wut des Ehemannes dagegen ironisiert:

Egli non vide in quella determinazione di Marta le strette della necessità, l'urgenza di provvedere ai bisogni primi della famiglia, ai quali lui stesso di nascosto avrebbe voluto provvedere; vide soltanto l'ardita e sprezzante volontà di lei di levar la fronte contro tutto il paese, quasi dicendo: „Basto a me stessa e ai miei: non mi curo della vostra condanna.“ E si senti messo da parte; non solo non curato, ma anche disprezzato e deriso dalla moglie. E una smania rabbiosa cominciò ad agitarlo, la quale si manifestava specialmente in uno sdegno incomprendibile per la professione ch'ella voleva darsi a esercitare:

– La maestra! La maestra! Colei che fu mia moglie, ora deve fare la maestra!

E non se ne poteva dar pace, come se fare la maestra significasse un disonore per il nome che aveva portato.<sup>29</sup>

Martas berufliche Selbstständigkeit und ihre Emanzipation vom Urteil ihrer Umwelt erscheinen psychologisch und ökonomisch als richtiger Weg und scheitern dennoch. Um die Frage nach den Gründen dieses Scheiterns zu beantworten,

---

im Verismus, in dem die Figuren der Ausgeschlossenen in der Regel nicht das mentale Fundament der jeweiligen Gemeinschaft in Zweifel ziehen.

<sup>27</sup> Zwischen 1866/67 und 1876/77 verdreifachte sich auf Sizilien die Zahl der Lehrerinnen, die 1877 von den insgesamt 2149 Lehrern ein Drittel (867) ausmachten, während andererseits Anfang der 1870er Jahre die weibliche Analphabetenquote selbst in den Städten Süditaliens noch bei ca. 80 % lag; vgl. Soldani [Anm. 13], S. 374 und S. 372.

<sup>28</sup> „Tutto, dunque, doveva finire così? Si doveva rimanere come in prigionie, in quell'afa, in quel bujo, in quel lutto, quasi che il mondo fosse crollato?“ (Pirandello: L'esclusa [Anm. 1], S. 36).

<sup>29</sup> Ebd., S. 87 f. Rocco versucht im Folgenden vergeblich, Marta über die Vermittlung von Anna aus Gründen des mehrfach wiederholten „decoro“ von ihrer Entscheidung für den Beruf abzubringen. Im Text erscheinen selbst Martas Rachebedürfnisse als legitim. Anders als in Capuanas „Giacinta“ werden sie nicht pathologisiert.

ist es nötig, die Romanhandlung in ihrem sozialgeschichtlichen Kontext zu verorten.

Marta wird von Anna, einer früheren Freundin ihrer Mutter, unterstützt, die ebenfalls das Schicksal einer Ausgestoßenen erlitten hat. Deren Geschichte lässt für Marta größere Hindernisse erahnen. Anna war Lehrerin, wurde in einer Liebesgeschichte mit einem melancholischen jungen Mann schwanger, deshalb aus der Schule entlassen und auch, als das Kind kurz nach der Geburt starb, nicht wieder eingestellt.<sup>30</sup>

Pirandello bezieht sich hier nicht explizit, aber implizit auf das Casati-Gesetz von 1859, das in den Artikeln 328 und 334 die Berufstätigkeit vom guten Ruf und dem moralischen Verhalten von Lehrern und Lehrerinnen abhängig machte und aufgrund der doppelten Moral in den Geschlechternormen besonders Frauen zum Verhängnis werden konnte.<sup>31</sup> Marta, die mit großem Einsatz alle Prüfungen für das Lehramt bestanden hat, macht die für sie schockierende Erfahrung, dass der öffentliche Skandal sie weiterhin verfolgt: Sie soll aufgrund ihrer Leistungen eine Stelle als Lehrerin bekommen, doch alle Eltern vermuten, sie habe dies nur der Protektion von Alvignani zu verdanken, und protestieren gegen Martas Einstellung, sodass die Stelle einer anderen zugesprochen wird, die tatsächlich protegert wird. Die Freundin Anna kommentiert diese Erfahrung als ein typisches Beispiel für die Schwäche des Leistungsdenkens gegenüber dem allgemeinen Nepotismus:

– Troppo bello... troppo facile sarebbe stato! T'immaginavi che la gente non dovesse impedirti d'andare per la strada che ti sei aperta col lavoro, con l'ingegno, col coraggio... Ma a che servono, cara mia, queste cose? Protezioni ci vogliono! Ne hai? No... Si va avanti con questo soltanto; e ognuno giudica come pensa...<sup>32</sup>

Der Schulinspektor rechtfertigt seine Entscheidung gegenüber der verzweifelten Mutter Martas mit einer Reihe von Phrasen, in denen die Ironie Pirandellos deutlich hervortritt.<sup>33</sup> Erst als Alvignani tatsächlich interveniert, erhält Marta eine

<sup>30</sup> Ebd., S. 41. Die lakonische Kürze der Geschichte unterstreicht, dass der Ablauf des „scandalo“ vorhersehbar ist: „[...] era sopravvenuto lo scandalo, perché Anna s'era incinta del seduttore sentimentale, partito all'improvviso dal paese. Il bimbo, per fortuna, era morto appena nato; Anna, destituita da maestra, aveva per carità ottenuto una misera pensioncina, mercé la quale aveva potuto vivucchiare nella solitudine e nell'ignominia, in cui quel malinconico miserabile l'aveva gettata, e s'era rivolta a Dio per perdono.“ Ob die Alliterationen bereits als Signal ironischer Distanzierung von dem Populärroman-Plot der verführten Unschuld zu werten sind, lässt sich nicht entscheiden, da der gesamte Kontext diese These nicht stützen würde und die Passage selbst aufgrund ihrer Kürze keine eindeutige Interpretation ermöglicht.

<sup>31</sup> Vgl. De Leo, Taricone [Anm. 12], S. 102.

<sup>32</sup> Pirandello: L'esclusa [Anm. 1], S. 94.

<sup>33</sup> Ebd., S. 97–100.

Stelle, verliert diese aber nach kurzer Zeit wieder aufgrund des öffentlichen Drucks. Die Eltern, die ihre Kinder nicht von einer vermeintlichen Ehebrecherin unterrichten lassen wollen, erreichen, dass Marta entlassen wird.

Die Passage lässt eine deutliche Skepsis des Autors gegenüber den Institutionen des neuen Nationalstaates erkennen: Das Leistungsprinzip allein wird als nicht durchsetzungsfähig im Vergleich zur Praxis des Nepotismus betrachtet. Außerdem erweist sich selbst eine Intervention von oben als zu schwach, um den Widerstand der sizilianischen Öffentlichkeit brechen zu können, die sich nicht nur auf den eigenen Ehrenkodex, sondern auch auf das Prinzip der einwandfreien Moral der Lehrerinnen, also auf die per Gesetz vom Nationalstaat selbst vorgegebene Argumentation berufen kann. Dies bedeutet, dass nicht nur eine archaische sizilianische Öffentlichkeit Marta aus der Gesellschaft ausschließt, sondern auch die Institutionen des neuen Nationalstaates ihre Interessen nicht schützen und so zu ihrem Ausschluss beitragen.

In seinem Widmungsbrief an Capuana, der der Ausgabe von 1908 vorangestellt war, schreibt Pirandello über seinen Roman, dass die Figuren von untergründigen Prozessen gelenkt werden, deren sie sich nicht bewusst sind: „Qui ogni volontà è esclusa, pur essendo lasciata ai personaggi la piena illusione ch'essi agiscano volontariamente [...]“.<sup>34</sup>

Damit dürften nicht nur das im Text ebenfalls behandelte Thema des subjektiven Konfliktes zwischen dem Unbewussten und der Willensentscheidung, sondern auch die äußeren Einwirkungen auf das Schicksal der Protagonistin gemeint sein. Marta ist eine Figur, die von den Steuerungen ihrer Situation durch andere Figuren, etwa durch die Helferfiguren Alvignani und Blandino, häufig nichts erfährt. Dies gilt für ihr weiteres berufliches Schicksal, das im Hintergrund von Alvignani, der inzwischen Abgeordneter in Rom ist, gelenkt wird. Er verschafft Marta eine Stelle in Palermo.

Palermo stellt einen Zwischenort zwischen Martas sizilianischem Heimatort mit seinen archaischen Mechanismen sozialer Ausschließung und der Hauptstadt Rom dar. Zunächst scheint dieser Ort einen glücklichen Ausgang der Geschichte zu garantieren, denn Marta findet durch ihre eigene Arbeit an der Schule die gesellschaftliche Anerkennung, die ihr in der Enge ihres Heimatortes verweigert wurde. An einer markanten Stelle, nämlich dem Anfang des zweiten Teils, wird Palermo doppelt mit Bedeutung aufgeladen. Es verspricht in der Beschreibung des Hauses, das Marta gefunden hat, das Glück einer neuen Heimat für ihre Familie und wird außerdem mit dem kollektiven Gedächtnis verbunden: Martas Haus liegt in der Straße, in der ihr Vater bei den Truppen Garibaldi gegen die Bourbonen gekämpft hatte. Der Ort erhält eine geradezu sakrale Weihe durch die Beschreibung des Auftritts von Garibaldi selbst, der damals im Gefecht den Platz von Martas Vater einnahm, um diesen jungen Freiwilligen aus dem Gefahrenbereich zu entfernen.<sup>35</sup> Mut und Selbstlosigkeit werden hier als die Qualitäten des Risorgimento suggeriert, das seinen Geist sozusagen an diesem Ort hinterlassen

<sup>34</sup> Ebd., S. 881 (Anhang).

<sup>35</sup> Ebd., S. 109.

hat und durch die Verbindung mit der Erinnerung an den Vater in Marta ein Gefühl von Schutz und Geborgenheit erzeugt.

Dem Hinweis auf Garibaldi kommt eine große Bedeutung angesichts der garibaldinischen Familientradition Pirandellos zu, die er in „I vecchi e i giovani“ ausführlich literarisch bearbeitet hat. Die Stadt Palermo wird außerdem als ein Raum der Modernität beschrieben: Es herrscht Anonymität, und der beständige Verkehr und Lärm verwirren Marta, ihre Mutter und ihre Schwester, verschaffen ihnen aber auch ein Gefühl der Freiheit.<sup>36</sup> Der Bewegung von Marta nach Palermo korrespondiert die Gegenbewegung Alvignanis von Rom nach Palermo. Er verspricht sich von seinem Aufenthalt in Palermo Distanz zur römischen Politik, die ihn als Abgeordneten tief enttäuscht hat. Mit der Hauptstadt wird die unangenehme Seite der Moderne assoziiert: Heuchelei, Intrigen, Artificialität („le tristi arti della finzione e la falsità, in quel pandemonio della Capitale“),<sup>37</sup> eine Erfahrung, die Alvignanis nervliche Erschöpfung verursacht hat und ihn in Palermo eine Rückgewinnung der Vitalität suchen lässt. Die Hoffnung auf neue Lebendigkeit und die Freiheit in einem Raum, der auf halbem Wege zwischen dem archaischen Sizilien und den Anforderungen des politischen Alltags der Hauptstadt liegt, bilden die emotionale Voraussetzung, die Marta und Alvignani wieder zusammenführt.

Auf der Seite Martas tritt eine weitere Komponente hinzu, die den Eindruck einer neuen Freiheit in Palermo, dem mit garibaldinischen Erinnerungen besetzten Hoffnungsraum, allerdings wieder einschränkt. Ein Kollege, der Lehrer Falcone, interessiert sich für sie, und als ihr Ehemann plötzlich in Palermo erscheint und sie mit Falcone auf der Straße sieht, befürchtet sie, dass ihr Mann daraus einen Anlass für einen Skandal konstruieren könnte. Marta erkennt, dass sie selbst in Palermo vor den Repressalien ihres Mannes nicht sicher ist und für immer eine Ausgeschlossene aus dem Leben bleiben wird.<sup>38</sup> Auch hier bildet der Moralparagraph des Casati-Gesetzes den impliziten Hintergrund der Darstellung von Martas Gefühlen existenzieller Bedrohung. Ein öffentlicher Skandal könnte jederzeit zu einer Wiederholung ihres Ausschlusses aus der Gesellschaft führen – sie wird also auch in Palermo weiterhin von der Vergangenheit eingeholt. Die Gefährdung der Berufsrolle durch ein zu intensives Gefühlsleben repräsentiert auch die Nebenfigur Falcone, der ebenfalls die Figur eines Ausgeschlossenen darstellt. In seiner unerfüllbaren Leidenschaft für Marta provoziert er in einem Anfall von Wahnsinn einen öffentlichen Skandal. In der Diskussion im Lehrerzimmer erkennt die schwangere Marta die Gemeinsamkeit ihrer Situation: „Perderà il posto!’ pensava Marta, ascoltando. ‘Anch’io perderò il posto...“.<sup>39</sup> Im unmittelbaren Anschluss an diesen Satz werden erstmals die Selbstmordgedanken der Protagonistin erwähnt.

---

<sup>36</sup> Ebd., S. 110.

<sup>37</sup> Ebd., S. 144.

<sup>38</sup> Ebd., S. 129–137.

<sup>39</sup> Ebd., S. 177.

Die Logik der Geschichte Martas, die mit Alvignani schließlich den Ehebruch begeht, dessen sie vorher unschuldig beschuldigt wurde, erscheint so nicht nur durch ein individuelles Rachebedürfnis geprägt, sondern auch als Reaktion auf eine soziale Situation. Pirandello konnte bei den Zeitgenossen eine gewisse Sensibilität für die permanente Erpressbarkeit Martas voraussetzen, da die damalige Gesetzeslage eine Sanktionierung jeglichen öffentlichen Aufsehens erlaubte. Die Logik einer ausweglosen Zuschreibung des Vergehens und der damit verbundenen Marginalisierung ohne Aussicht auf eine Änderung bringen Marta so weit, das Vergehen tatsächlich zu begehen, dessen sie unschuldig bezichtigt wurde und das in der öffentlichen Meinung ihres Heimatortes schon lange eine Realität darstellt. Mit dem Ehebruch erkennt Marta allerdings wie in einer plötzlichen Einsicht, dass sie nun das Urteil der anderen bestätigt hat: „Era finita! Dove tutti avevano voluto ch’ella arrivasse, era arrivata.“<sup>40</sup> Rache und Kapitulation fallen zusammen, die subjektive Revolte erweist sich als Vollzug der objektiven Verurteilung. Die Handlungslogik macht im Weiteren deutlich, dass Marta durch diesen Akt der Revolte in eine Lage neuer existenzieller Aussichtslosigkeit gerät. Als sie schwanger wird, bedeutet dies, dass sie die mühsam aufgebaute berufliche Selbstständigkeit, mit der sie auch die Existenz ihrer Mutter und Schwester sichert, verspielt hat. Eine uneheliche Schwangerschaft einer Lehrerin war nach den Moralvorstellungen der damaligen Gesellschaft nicht tolerierbar. Die damalige Rechtslage hätte der Betroffenen nicht erlaubt, ein illegitimes Kind großzuziehen und den Beruf weiterhin auszuüben. Martas Geschichte enthält hier insofern handlungslogisch zirkuläre Elemente, als sich die Geschichte von Anna, der an ihrer Schwangerschaft gescheiterten Lehrerin, wiederholt.<sup>41</sup> Martas Schwangerschaft impliziert in jedem Fall das Ende ihrer beruflichen Selbstständigkeit als Lehrerin. Die sozialgeschichtliche Rekonstruktion kann hier also aufzeigen, dass die vermeintliche erotische Befreiung in eine Falle führt, wenn die Gesellschaft die sexuelle Selbstbestimmung von Frauen nicht akzeptiert.<sup>42</sup> Insofern folgt der

---

<sup>40</sup> Ebd., S. 156.

<sup>41</sup> Johannes Thomas stellt in seinem Aufsatz zu „L’esclusa“ die Zwangssituation, in der sich Marta am Ende befindet, nicht in Rechnung. Er nimmt Martas Wissen um ihre unausweichliche Entlassung als Lehrerin nicht auf und suggeriert, sie hätte ihr Kind allein aufziehen können. Er sieht in der Versöhnung mit Rocco keinen Vorteil für Marta, da er annimmt, sie könnte weiter berufstätig sein: „Sie hängt an ihrem Beruf, den sie als Roccas Frau aufgeben müsste; Rocco selbst ist für sie ein Dummkopf und völlig uninteressant; sie liebt ihn nicht und hat ihn nie geliebt. Wie also könnte unter diesen Umständen die Versöhnung mit ihm ihre Rettung bedeuten?“ und „Marta will weder mit Rocco noch mit Alvignani leben, und die Überlegung, ob sie ihr Kind nicht auch allein aufziehen könne, taucht erst gar nicht auf.“ (Johannes Thomas [Anm. 19], beide Zitate S. 117)

<sup>42</sup> Dass Pirandello die Diskrepanz bzw. der Widerspruch zwischen Berufs- und weiblicher Geschlechterrolle bewusst war, zeigen sein oben behandelter Artikel zum Feminismus und die Novelle „La maestrina Boccarmè“. Für die Konstruktion einer Logik der Aussichtslosigkeit, in der die Handlungsebene nach dem Muster einer

Gedanke Martas an einen Selbstmord auch durchaus nachvollziehbar aus der Handlungslogik. Er wäre auch kongruent mit den bei Matilde Serao beklagten Beispielen dramatischer Folgen der neuen beruflichen Existenz für einzelne junge Lehrerinnen gewesen.

Das Ende des Romans signalisiert allerdings in seiner Gegenläufigkeit zu dieser Handlungslogik, dass es Pirandello um das humoristische Kontrastprinzip geht und nicht darum, ein dramatisches Ende mit entsprechendem Appellcharakter an das Bürgertum zu wählen. Statt des Weges in den Selbstmord lässt er Marta wieder den Weg zu ihrem Mann einschlagen.

### 3. Geschlechterrollen und humoristische Schreibweise

Die Handlungslogik fächert sich am Schluss des Romans in drei Möglichkeiten auf: a) das Angebot Alvignanis an Marta, als seine Geliebte mit ihm nach Rom zu gehen, b) den Selbstmord, c) die Rückkehr Martas zu ihrem Mann. Die positive Darstellung von Martas Emanzipationswünschen kann den Leser erwarten lassen, dass sie sich für Alvignani entscheidet, repräsentiert er doch das moderne Italien.

Doch Pirandello wählt schon in seinem ersten Roman die Option der Handlungsumkehr, die er auch in seinen späteren Romanen immer wieder als ästhetisches Prinzip verwendet. Sie wird häufig von der Negativierung einer positiven Vorstellung begleitet, die sich für die Figuren, sobald sie realisiert wird, in ihr Gegenteil verkehrt, wie etwa Mattia Pascals Vorstellung in „Il fu Mattia Pascal“, durch Annahme einer neuen Identität die Freiheit zu erreichen. Die Implikate dieser Option für die Darstellung der Geschlechterrollen sollen im Folgenden untersucht werden. Dabei ist Pirandellos Strategie der Negativierung zu verfolgen, die im ersten Teil des Romans vor allem das traditionalistische Konzept der Familienehre trifft, im zweiten Teil aber zunehmend auch die emanzipierte Position.

Im Unterschied zu Verga zeigt Pirandellos Roman eine deutliche Distanz zum traditionellen Familienmodell, und zwar von Anfang an. In der Familie von Martas Mann hat das Thema der Ehre eine grotesk anmutende Ausprägung. Roccas Vater hat bereits von seinem eigenen Vater die fixe Idee vermittelt bekommen, dass die Ehefrauen quasi zwangsläufig ihre Männer betrügen und die einzige Abwehrmöglichkeit des Mannes gegen den Ehrverlust die Verstoßung der Frau ist. Roccas Mutter wurde nach dieser Maxime, die der Vater seinen Söhnen eintrichtert, bereits in einer länger zurückliegenden Vergangenheit aus der Familie entfernt – eine Diskussion ihres konkreten Verhaltens erübrigt sich für den Vater.<sup>43</sup> Das archaische Thema der Mannesehre, die durch die Treue der Frau ga-

---

zuschnappenden Falle funktioniert, bot die reale Lage der Frauen jedenfalls genügend Material.

<sup>43</sup> Bezeichnend ist schon am Anfang die Reaktion Antonio Pentàgoras auf die Frage von Roccas Bruder Niccolino, was die Mutter ihnen denn Böses getan habe: „– Ma

rantiert bzw. durch ihre Untreue zerstört wird, ist somit fest in der Familiengeschichte verankert. Sie konditioniert Rocco darauf, die Zerstörung der Ehe seines Vaters zu wiederholen. Die Perspektivierung stellt diese Wiederholung eines Traumas allerdings unter den Vorbehalt der Lächerlichkeit. Rocco gerät nämlich, als er einen Brief Alvignanis findet, vor allem deswegen in Rage, weil er in diesem Moment durch eine heftige Bewegung seinen Kopf am Schrank stößt und verletzt. Dieses komische Detail entleert das Thema der Familienehre seiner Dramatik. Ebenso wie der alte Pentàgora wegen seiner ständigen Rede über die „corna“ zur komischen Figur wird, konterkarieren die Umstände der Entdeckung des Briefes die Empörung Roccas. Dies öffnet den Blick für die Tatsache, dass Rocco den Skandal selbst produziert, indem er Marta aus dem Haus jagt und so eine öffentliche Tatsache schafft. Der humoristische Blick suggeriert, dass am Anfang der Verstoßung Martas nicht das vom alten Pentàgora beschworene Schicksal waltet, sondern ein im Grunde komischer Fall von „self-fulfilling prophecy“.

Leonardo Sciascia erkennt bei Pirandello einen „processo di decomposizione, di sofisticazione, della morale sessuale tradizionale“<sup>44</sup> und erklärt dieses Phänomen aus Besonderheiten des traditionellen Milieus der sizilianischen Mafia. Die traditionelle Unterwerfung der ländlichen sizilianischen Bevölkerung unter die sexuellen Vorrechte des Feudalherren und die lange Abwesenheit von der Familie durch Gefängnisaufenthalte und Flucht hätten zu einer Akzeptanz illegitimer Sexualität aufseiten der Mafiosi geführt, solange der Schein der Ehre gewahrt bleibe: „E da questo mondo borgese-mafioso [sic] proviene l’affermazione pirandelliana della paternità come atto spirituale“.<sup>45</sup> Im Hinblick auf „L’esclusa“ lässt sich Sciascias Erklärung allerdings kaum nachvollziehen, da der Roman in einem bürgerlichen Milieu spielt und das Thema der Ehre und der Sexualmoral in einem Kontext der Modernisierung und der beruflichen Emanzipation der Frauen behandelt wird. Der ausschließlichen Rückführung dieses Themas auf sizilianische Gegebenheiten stehen die Hinweise auf Rom als Hauptstadt des Nationalstaates, auf das Risorgimento und auf die Modernität entgegen, die von den Figuren Marta und Alvignani repräsentiert wird. Die Ridikülisierung des Ehemannes, der das Prinzip des rigiden Ehrbegriffs repräsentiert, lässt sich meines Erachtens als eine Distanzierung interpretieren, die der traditionellen sizilianischen Sexualmoral Modernisierungsprozesse entgegenstellt, die auf nationaler Ebene ablaufen. Gerade dass die Figuren Marta und Alvignani sich in dem ‘mittleren’ Raum Palermo zwischen Martas traditionalistischem Heimatort und Rom treffen, unterstützt in der Raumdimension des Romans die These, dass es Piran-

---

a noi la mamma, poveretta, che male ha fatto, se pur è vero che...? – Niccoli’, ora mi secchi! – lo interruppe il padre, levandosi in piedi. – È destino, scioconaccio! E io parlo per il tuo bene. Prendi, prendi moglie, se tre esperienze non bastano, e – se sei davvero dei Pentàgora – vedrai!“ (Pirandello: *L’esclusa* [Anm. 1], S. 11)

<sup>44</sup> Leonardo Sciascia: *Pirandello e la Sicilia*, in: Ders.: *Opere* (1984–1989), hg. v. Claude Ambroise, 3. Aufl., Milano 2004, S. 1079.

<sup>45</sup> Ebd.



dello um eine Verklammerung der Ebenen von Sizilianität und Nationalstaatlichkeit ging, ein Verfahren, das in „I vecchi e i giovani“ noch deutlicher erkennbar ist.

Die komischen Details, welche die Schilderung der besonders exzessiv rigiden Sexualmoral durchziehen, die in der Familientradition des Ehemannes herrscht, wirken auf eine Entsubstanzialisierung des Ehrbegriffes hin. Dies wird auch durch die weitere Entwicklung der Figur des Ehemannes bestätigt, der sich innerlich von der harten Position des Vaters entfernt und sich unter dem Eindruck existenzieller Erfahrungen auf seine Frau zubewegt.<sup>46</sup> Sowohl seine eigene schwere Krankheit als auch vor allem das Sterben der eigenen, vom Vater aus der Familie verstoßenen Mutter bringen ihn dazu, Marta um Verzeihung und um ihre Rückkehr nach Hause zu bitten. Auch die tatsächliche Untreue seiner Frau akzeptiert er schließlich unter dem Einfluss der Vision, die tote Mutter richte sich auf, um ihn anzuschauen. Die Opferung der Mutter auf dem Altar der Ehre wird so dadurch gesühnt, dass der Sohn darauf verzichtet, seiner Frau dasselbe Schicksal zu bereiten. Der Sohn durchbricht also die Phantasie des Familienfluchs, die der Vater und vor ihm der Großvater kultiviert hatten – aus Furcht vor dem Leichnam der Mutter, der an die Unmenschlichkeit dieses Phantasmas erinnert. Der am Anfang des Romans in den Worten des Vaters präsentierten fixen Idee einer Vererbung des Schicksals, durch die Untreue der Frauen die Ehre zu verlieren, steht am Ende die Verhaltensänderung Roccas entgegen, die durch den obsessiv wirkenden Moment des Todes der Mutter ausgelöst wird.

In „L'esclusa“ werden die Geschlechterrollen unter den Bedingungen der Modernisierung insofern konfliktuell, als Marta nicht wie Roccas Mutter den Ausschluss aus der Gesellschaft resignierend hinnehmen muss, sondern um eine neue Identität kämpft. Eine freie Liebe mit Alvignani einzugehen und dies öffentlich zu leben, scheidet jedoch als Möglichkeit für Marta aus psychologischen Gründen aus: Sie erkennt, dass sie Alvignani nicht liebt, und fühlt sich als bloßes Objekt Alvignanis, auch wenn sie seinen Versuchen, sie von seiner Lauterkeit zu überzeugen, gerne glauben würde. Gegenüber dem ersten Teil des Romans werden im zweiten Teil die psychologischen Charakterisierungen nuancierter und ambiguer. Marta ist zwar nun ökonomisch emanzipiert, aber unzufrieden – vor der Beziehung mit Alvignani wird sie als erotisch unausgefüllt, in der Beziehung mit ihm als frigide dargestellt. Ihre Frigidität wird dabei mit ihrer Selbstwahrnehmung als Opfer der Erwartungen der anderen assoziiert, also psychologisch motiviert. Mit der Konzentration auf die psychische Dimension gelingt es Piran-

<sup>46</sup> Rocco kommt vor allem durch die Konfrontation mit dem Tod zur Einsicht, z.B. in einem ersten Schritt dadurch, dass ihm im Traum der tote Vater Martas erscheint. Sein eigener Vater verweigert ihm allerdings die finanziellen Mittel, die er bräuchte, um Martas Familie zu helfen (Pirandello: *L'esclusa* [Anm. 1], S. 74 f.). Sein Zorn kehrt allerdings wieder, als Marta eine Stelle als Lehrerin anstrebt. Erst die eigene schwere Krankheit und der Tod der Mutter bewirken die endgültige Abkehr vom Familienprinzip der Ehre.

dello, statt der Alternative von Traditionalismus und Emanzipation einen Zwischenraum der unklaren Identität zu entwerfen.

Martas Reintegration in die Familie am Ende des Romans könnte – wie bereits oben angedeutet – als ideologische Retablierung traditionalistischer Normen interpretiert werden.<sup>47</sup> Bei dieser Deutung würde allerdings übersehen, dass eben nicht die patriarchalische Familie wiederhergestellt wird, in der die Unterordnung der Frau dem Ehemann die biologische Vaterschaft an den Kindern garantieren soll. Gegenüber dem traditionalistischen Prinzip der Ehre wirkt der Romanschluss insofern provokativ, als Martas Rückkehr in die Familie bedeutet, dass Rocco das Kind eines anderen Mannes akzeptieren muss.

Außerdem zeigt die Motivierung des Handlungsumschwungs in der Schlusszene, dass sich der Konflikt von traditioneller Sexualmoral und Emanzipation auf eine andere Ebene verlagert hat. Sowohl in Marta als auch in Rocco löst der Blick auf den Leichnam der Mutter Roccas einen Durchbruch der vitalen Energien aus, bei Marta einen Tränenstrom, bei Rocco den Wunsch, seine Frau festzuhalten. Die Szene ist dabei deutlich erotisch konnotiert, sodass sich das Thema der Sexualmoral in die Opposition von Eros und Thanatos transformiert.<sup>48</sup> Das Umkehrspiel in der Handlungsführung bezieht sich in einem zusätzlichen Punkt auf die Gegenüberstellung von Tod und Leben. So wie Marta unschuldig verstoßen, aber wieder aufgenommen wird, als sie die ihr unterstellte Schuld tatsächlich begangen hat, gilt das Prinzip der Handlungsumkehrung auch im Hinblick auf das kommende Leben: Während Roccas Kind gestorben ist, wird das Kind, mit dem Marta von Alvignani schwanger ist, leben, wie der Leser daraus schließt, dass Martas Selbstmord durch Rocco verhindert wird. Das Leben setzt sich dabei ohne sein Wissen durch, denn Marta verschweigt Rocco die Tatsache ihrer Schwangerschaft.

In dem Konflikt zwischen traditioneller Sexualmoral und Emanzipation siegt also keine der beiden Parteien, denn Rocco muss sich von seinen Vorstellungen von Ehre und Marta von ihren Emanzipationswünschen verabschieden.

Die Hilflosigkeit der Figuren, die sozusagen wider Willen in eine Position zwischen Traditionalität und Modernität geraten, zeigt sich in der Schlusszene in der Thematisierung der Kommunikation. Marta klammert sich an die Vorstellung, ihr ungeborenes Kind gehöre ihr ganz allein, womit sie das Verschweigen ihrer Schwangerschaft legitimiert, während Rocco ihr vorwirft, dass sie ihm

<sup>47</sup> Vgl. Anm. 3.

<sup>48</sup> Rocco küsst Marta leidenschaftlich („baciandola perdutoamente“, Pirandello: *L'esclusa* [Anm. 1], S. 208), sie erlebt einen Schwächeanfall, der in einem Vokabular beschrieben wird, das auch für erotische Szenen verwendet wurde: „senti mancarsi; s'abbandonò tra le braccia di lui [...] egli fu quasi per cadere con lei.“ (Ebd., S. 209) Seine Reaktion auf ihre Körperlichkeit wird betont: „Vincendo il ribrezzo che il corpo della moglie pur tanto desiderato gl'incuteva, egli se la strinse forte al petto di nuovo.“ (Ebd.)

überhaupt von ihrem Verhältnis mit Alvignani erzählt habe.<sup>49</sup> Auch sein Vorschlag, alles zu vergessen, zeugt zwar von einer neuen Gutwilligkeit, die die Wandlung der Figur von der Rache hin zur Vergebung unterstreicht, aber auch von einem hilflosen Wunsch zu verdrängen.

Gegen die ideologische Botschaft einer Retablierung des Familienideals sprechen auch die Nebenfiguren, die im zweiten Teil des Romans das Bild der Geschlechterrollen um eine groteske Note bereichern. In Gestalt der Familie Falcones werden die Klischees weiblicher Erfüllung in der Ehe einer grotesken Deformation unterzogen. Falcones verrückte Mutter und Tante führen zu Hause einen Konkurrenzkampf um einen imaginären Bräutigam auf und hoffen, die jeweils andere werde bald sterben, damit der Hochzeit nichts mehr im Wege stehe. Wirkt hier die obsessive Fixierung auf das Imaginäre grotesk, so liefert der platte Realismus von zwei weiteren Nebenfiguren, dem Ehepaar Juè, in der langen finalen Todesszene von Martas Mutter eine ähnlich groteske Begleitmelodie zu einem in sich dramatischen Geschehen. Die humoristische Funktion der Nebenfiguren wird bereits am Anfang des zweiten Teils unterstrichen: Die Nachbarn Juè präsentieren sich als frisch verheiratetes Paar in Trauerkleidung und beklagen den Verlust des früheren Ehegatten der Signora und Bruders des Signor Juè. Durch die Geschichte eines angedeuteten lebenslangen „ménage à trois“ zwischen ihr und den beiden Brüdern Juè sowie die beredte Klage der trauernden Witwe über die „maldicenza“ der Leute entsteht ein humoristischer Kontrast zu Martas Geschichte. Marta selbst wird in diesem Kontext als eine Figur dargestellt, die mit ihrem Umzug nach Palermo eine besondere Wahrnehmung für das Lächerliche entwickelt hat: „Si era anche novamente stabilita in Marta la disposizione a scoprire e a rappresentare il ridicolo nascosto un po' in fondo a tutte le cose e a tutte le persone, ch'ella rifaceva negli atteggiamenti e nella voce con straordinaria facoltà imitativa.“<sup>50</sup> Martas neue Wahrnehmung reflektiert hier gleichzeitig als metafiktionaler Hinweis das im zweiten Teil des Romans zunehmende humoristische Kontrastprinzip.

Die groteske Note in der Darstellung fixierter Rollenbilder gründiert einen versteckten Hinweis des Romans auf Pirandellos Auseinandersetzung mit der Moderne. Alvignani, der als Vertreter der Modernität fungiert, hält in Palermo einen Vortrag mit dem Titel „Arte e coscienza d'oggi“, also mit dem Titel des Essays von 1893, der für die Poetik des frühen Pirandello eine zentrale Bedeutung hat. Zwar werden im Roman die Inhalte des Vortrags nicht erwähnt, doch integriert Alvignani durch die nervliche Erschöpfung, die er sich als Abgeordneter in Rom zugezogen hat, als Figur symbolisch einzelne thematische Motive des Essays, der u.a. Max Nordaus Entartungstheorie und Cesare Lombrosos „Genio e

<sup>49</sup> Vgl. Martas Gedanken: „Gli ho detto tutto... Solo del figlio, no. Ma il figlio è mio... soltanto mio...“ (ebd., S. 207 f.), und Rocco: „Perché, Marta? Perché me l'hai detto?“ (ebd., S. 208), wobei zu unterstreichen ist, dass er von ihrer Schwangerschaft noch nichts weiß. Pirandello war dieses Detail offensichtlich wichtig, da er es für die Buchpublikation eingefügt hat, vgl. die Variante LT, ebd., S. 977.

<sup>50</sup> Ebd., S. 113.

Susanne Kleinert

Follia“ zitiert.<sup>51</sup> Als Merkmale der Moderne definiert Pirandello in „Arte e coscienza d’oggi“ die Relativität aller Werte und die damit verbundene Mobilität des Denkens:

Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene 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 incrollabile.<sup>52</sup>

Diese Modernität begreift er dabei nicht als einen neuen positiven Freiheitsraum, sondern erfasst sie im Bild des Labyrinths und eines angsterzeugenden, destabilisierenden Konflikts einander widersprechender Stimmen:

A me la coscienza moderna dà l’immagine [sic] d’un sogno angoscioso attraversato da rapide larve or tristi o minacciose, d’una battaglia notturna, d’una mischia disperata, in cui s’agitino per un momento e subito scompajano, per riapparirne delle altre, mille bandiere, in cui le parti avversarie si sian confuse e mischiate, e ognuno lotti per sé, per la sua difesa, contro all’amico e contro al nemico. È in lui un continuo cozzo di voci discordi, un’agitazione continua.<sup>53</sup>

Der enge zeitliche Zusammenhang, die Erwähnung des Essays im Roman und die partiellen Übereinstimmungen zwischen Essay und Erstpublikation des Romans<sup>54</sup> erlauben jedenfalls die These, dass Pirandello in „L’esclusa“ seine Vorstellung von Modernität literarisch umsetzte.

<sup>51</sup> Pirandello: *Saggi, poesie e scritti vari* [Anm. 4], S. 867 und 868; vgl. auch die Wertung: „Lo spirito moderno è profondamente malato, e invoca Dio come un moribondo pentito. Mi fa bensì meraviglia che si chiami Dio quel che in fondo è bujo pesto.“ (Ebd., S. 867)

<sup>52</sup> Ebd., S. 874.

<sup>53</sup> Ebd., S. 880. Zum Bild des Labyrinths vgl. ebd., S. 874: „ci sentiamo come smarriti, anzi perduti in un cieco, immenso labirinto, circondato tutt’intorno da un mistero impenetrabile.“ Diese pessimistische Diagnose des Zeitgeistes hindert Pirandello nicht daran, auf das Genie zu hoffen, das „il libro unico, secolare“ (ebd.) schaffen werde, indem es seine Seele dem heraufziehenden Sturm aussetze. Vermutlich erstreckte sich für ihn diese Hoffnung auf den im gleichen Jahr wie der Essay verfassten Erstlingsroman.

<sup>54</sup> Vgl. die im Variantenapparat (S. 903–910) der Mondadori-Ausgabe von „L’esclusa“ [Anm. 1] enthaltenen zusätzlichen Kapitel VI und VII der Erstveröffentlichung des Romans in „La Tribuna“ (29.6.–16.8.1901), in denen im Gespräch zwischen Blandino und Alvignani teilweise Passagen aus dem Essay sinngemäß oder fast wörtlich übernommen sind, vgl. z.B. Alvignani: „Se egli interrogava la propria coscienza, gli pareva di sentirvi un’aspra continua discordia di voci: gli pareva che tutto vi tremasse e tentennasse.“ (S. 907) und die Charakterisierung des modernen Bewusstseins im Essay: „È in lei un continuo cozzo di voci discordi, un’agitazione

Zu dieser Idee der Modernität gehört auch, dass Pirandello nicht einfach 'objektive' Normen und subjektive Wahrheiten in Opposition bringt, sondern auch im Subjekt selbst eine Schwächung der Erkenntnis seiner eigenen Ziele annimmt, denn der Normenverlust unterminiere generell die Handlungsfähigkeit, wie die folgende im Kontext der Labyrinth-Metapher angesiedelte Passage zeigt: „Nessuno osa percorrere fino in fondo la sua via, ci fermiamo a metà, ci volgiamo indietro a guardar gli altri, e il dubbio ci viene alle labbra: E s'io sbaglio? Forse per di là si trova l'uscita.“<sup>55</sup>

Überträgt man diese Modernitätsvorstellung auf den Roman, erschließt sich der Grund für das Schwanken der Figuren zwischen traditionellen Rollen und moderner Suche nach Autonomie und Emanzipation besser. Gerade in ihrer unklaren Position und in dem Gegeneinander-Ausspielen von Traditionalität und Emanzipationsentwurf realisiert sich Pirandellos Bild der Moderne als Konflikt widerstreitender Stimmen zutreffender, als dies in einem Roman möglich gewesen wäre, der sich eindeutig auf die Seite der Emanzipation oder des Traditionalismus gestellt hätte.

Dem entspricht auch die ambigue Charakterisierung von Gregorio Alvignani, dem man aufgrund seiner Verknüpfung mit dem obigen Essay die Funktion eines „porte-parole“ des Autors zuschreiben kann. Alvignani wird als ein moderner Mann dargestellt, der Marta helfen will, indem er ihr anbietet, als seine Geliebte mit nach Rom zu gehen. Gleichzeitig wird er jedoch auch als leichtfertig und nur teilweise aufrichtig beschrieben.<sup>56</sup> Sein Projekt einer „Etica relativa“ und eines Entwurfs über die „Trasformazioni future dell'idea morale“<sup>57</sup> weisen ihn als Mann der Zukunft aus, doch wird diese Position ihrerseits durch die Erfahrung Martas relativiert, die sich in der Liebesbeziehung mit Alvignani als Objekt erlebt. Er projiziert unreflektiert klassische Erwartungen an die weibliche Geschlechterrolle auf Marta, indem er ihr vorhält, dass sie weniger nachdenken würde, wenn sie ihn liebte.<sup>58</sup> Martas Modernität als Frauenfigur beruht jedoch gerade darauf, dass sie sich zu einer Figur der Selbstreflexivität entwickelt, die den Mechanismus durchschaut, dass sie in den Augen der anderen, d.h. der Öffentlichkeit, immer eine Ehebrecherin bleiben wird. Sie stellt auch Alvignanis Idee der Freiheit in einem Brief an ihn infrage:

---

continua. Mi par che tutto in lei tremi e tentenni.“ (Saggi, poesie e scritti vari [Anm. 4], S. 880)

<sup>55</sup> Ebd., S. 874.

<sup>56</sup> Vgl. etwa die ironische Formulierung: „La lettera di Gregorio Alvignani era, come ogni altra manifestazione de' suoi sentimenti, sincera in parte.“ (Pirandello: L'escusa [Anm. 1], S. 145)

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S. 149 und 150.

<sup>58</sup> Ebd., S. 161: „– Se tu amassi più, penseresti meno, – lo diceva lui. – Bisogna dimenticare tutto nell'amore. – Ma io non vorrei pensare! – diceva Marta, con stizza.“

Senti com'è amaro il frutto del nostro amore? Tanti e tanti pensieri v'infiltrano questo veleno. Ma com'è possibile non pensare, nella mia condizione? Tu sei libero: io no! La libertà delle anime, che tu dici, si riduce a un supplizio per il corpo incatenato...<sup>59</sup>

In diesem Passus lässt sich ein Echo auf die skeptische Formulierung „Libertà? Retorica!“ des Essays „Arte e coscienza d'oggi“ erkennen.<sup>60</sup>

Die im Essay nicht klar unterschiedenen Positionen der Relativität der Normen und der ethischen Validität des Leidens der Mitmenschen sind im Roman auf die Figuren Alvignani und Marta, in der ersten Romanfassung auch deutlich auf Blandino verteilt. Sie stehen dabei in einem letztlich ungelösten Konfliktverhältnis zueinander. Alvignanis Philosophie der relativen Moral kommt seinen eigenen Bedürfnissen entgegen, kann aber Martas Gewissenskonflikt nicht lösen. Seine Rede, das Gewissen sei nichts anderes als die internalisierte Stimme der anderen, bleibt ohne Überzeugungskraft für sie, da er daraus die Konsequenz zieht, man könne sich folglich davon befreien, während für Marta der internalisierte Blick der anderen die Bedeutung eines unausweichlichen Gefängnisses hat. Martas Bezug auf den „corpo incatenato“ ist dabei auch als Hinweis auf die Differenz der weiblichen Lebenssituation zu interpretieren, als vorausdeutende Referenz auf die Schwangerschaft, die später das Ende ihrer durch den Beruf gesicherten Freiheit bedeutet. Marta repräsentiert außerdem eine Ethik der konkreten Verantwortung für ihre anderen Familienmitglieder, die auch deren Verwurzelung in den sizilianischen Ehrvorstellungen berücksichtigt, während Alvignani für die damit verbundenen Dilemmata keine Lösung findet.<sup>61</sup> Martas emotionale Bindung an ihre Familienmitglieder lindert zwar nicht ihre Einsamkeitsgefühle, sorgt aber dafür, dass sie sich selbst den „Ehrverlust“ in ihrer Beziehung zu Al-

<sup>59</sup> Ebd., S. 160.

<sup>60</sup> Vgl. Saggi, poesie e scritti vari [Anm. 4], S. 877. In diesem Kontext merkt Pirandello zu Max Nordaus Roman „Die Krankheit des Jahrhunderts“ kritisch an, dass dessen Protagonist Wilhelm Einhardt gegenüber sozialistischen Arbeitern eine Philosophie verkünde, die auf Kosten der Leidenden gehe. Als positives Gegenbeispiel zitiert er auf S. 879 Ibsens Mitgefühl mit dem subjektiven, individuellen Elend des Arbeiters in „Samfundets stötter“ (dt. „Stützen der Gesellschaft“, it. „Le colonne della società“). Philosophie und Literatur werden in diesem Essay also auch danach beurteilt, inwiefern sie auf das Leiden der Menschen reagieren.

<sup>61</sup> Das siebte Kapitel der Erstausgabe von 1901 in „La Tribuna“, das in der Ausgabe von 1927 nicht mehr enthalten war, skizziert das Dilemma einer Begründung der Ethik in der Moderne anhand eines Gesprächs zwischen Alvignani und Blandino. Alvignani sind die ethischen Schwachpunkte der modernen Philosophie bewusst, aber er weiß selbst nicht, auf welche Instanz er sich berufen soll. Blandino plädiert für die Instanz des Gewissens, das den Bezug auf die anderen, also das Moment der Alterität, enthalte. Er fragt Alvignani auch konkret, mit welchem Recht er ein Auge auf eine verheiratete Frau geworfen habe, worauf dieser sich auf die Stimme des Herzens und der Natur beruft – eine Position, die Blandino mit Ironie quittiert (vgl. Pirandello: *L'esclusa* [Anm. 1], S. 906–910).

vignani vorwirft, also sich innerlich nicht völlig von den Normen ihrer Herkunft befreien kann.<sup>62</sup>

Pirandellos Erzähltechnik der wechselnden Perspektivierung erweist sich somit auch im Hinblick auf das Thema der Geschlechterrollen als funktional für die Vermittlung eines Modernebildes, das dem Konstatieren einer konfliktuellen Polyphonie der Stimmen den Vorrang gegenüber der Entscheidung für eine einzelne Position einräumt.

Die Ambiguisierung sowohl der modernen als auch der traditionalistischen Position,<sup>63</sup> die die männlichen Figuren Gregorio Alvignani und Rocco Pentàgora repräsentieren, und die Differenz der Position Martas zu beiden Männern entsprechen dabei nicht nur Pirandellos humoristischer Ästhetik, sondern auch seiner kulturellen und philosophischen Selbstverortung in einer Zwischenposition, die in „Arte e coscienza d’oggi“ den Schlagworten von den Naturgesetzen und vom „Recht des Stärkeren“ eine Besinnung auf die Ethik und das Leiden des Individuums entgegensetzte. Gerade die schwankende Selbstgewissheit ihrer Figuren und ihre ambivalente Position im Prozess der Veränderung traditioneller Normen lassen Pirandellos Romane als spannende Beispiele für die literarische Modellierung von Modernisierungsprozessen erscheinen. Sie legen Defizite und ethische Fragwürdigkeiten bloß, ohne die Freiheitsvorstellungen der Moderne im Namen einer konservativen Geschlechtermoral zu desavouieren, ironisieren aber auch Konzepte schrankenloser Autonomie des Individuums. Nicht zuletzt sorgt die formale Pluralisierung der Perspektiven für den Eindruck einer Modernität der Romane, die manche eher zeitgebundene Aussage der Essays Pirandellos transzendiert.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Hierin lässt sich m.E. eine Erklärung für Martas Schwanken zwischen der Suche nach Autonomie und noch bestehender Prägung durch das Konzept der Ehre finden. Dagegen kritisiert Grignani einen Mangel an psychologischer Konsistenz: „Il narratore non ci spiega perché Marta si senta contemporaneamente vittima di una congiura degli eventi e colpevole, non ci dice qual è l’elemento perturbante [sic] che induce il senso di colpa [...]“. (Maria Antonietta Grignani: *Incursioni al femminile nei romanzi di Pirandello*, in: *La donna in Pirandello*, hg. v. Stefano Milioto, Agrigento 1988, S. 23–35, Zitat S. 30)

<sup>63</sup> Auch in „Suo marito“ (1910), einem Roman, der aufgrund der Schriftstellerthematik weniger als „L’esclusa“ auf kollektive Emanzipationsprozesse beziehbar ist, zeichnen sich die Figuren durch eine unklare Position aus: Sowohl die Figur der Schriftstellerin Silvia Roncella als auch die ihres Mannes Giustino Boggiolo verbinden in ihrer Selbstwahrnehmung und ihrem Verhalten Elementen der traditionellen Geschlechterrollen mit einem modernen Rollenwechsel. Die daraus entstehenden Kommunikationsschwierigkeiten sind im Hinblick auf das Thema der Geschlechterrollen besonders interessant. Zur Frauenrolle vgl. Daniela Bisello Antonucci: *Una moglie, una donna: la figura femminile in „Suo marito“ di Luigi Pirandello*, in: *Cristallo: Rassegna di varia umanità* 44, 2002, 3, S. 51–60.

<sup>64</sup> Zur Position Pirandellos im diskursiven Feld von Moderne/Postmoderne vgl. Wladimir Krysinski: *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*,

**Riassunto****Ruoli sessuali ed esperienza di modernizzazione ne „L'esclusa“ di Pirandello**

La pluralità e la flessibilità dei ruoli assegnati costituisce uno degli aspetti fondamentali dei processi di modernizzazione sociale. Attraverso lo sviluppo del sistema educativo negli ultimi decenni dell'Ottocento lo stato nazionale italiano attuò una politica di modernizzazione che, contemporaneamente all'apertura di possibilità formative per settori più ampi della popolazione, offrì anche alle donne delle classi medie la possibilità di provvedere al proprio sostentamento al di fuori del matrimonio.

La figura pirandelliana di Marta Ajala ne „L'esclusa“, che, ripudiata dal marito, diventa insegnante, viene innanzitutto messa in relazione con il discorso sociale e letterario relativo all'immagine professionale dell'insegnante donna. A tale proposito si rivela interessante il confronto con il testo letterario „Il romanzo della fanciulla“ della scrittrice verista Matilde Serao che promosse un miglioramento della situazione finanziaria e giuridica delle giovani insegnanti. Dall'altra parte invece l'intreccio pirandelliano mette in evidenza come l'indipendenza economica rimanga fragile perché soggetta alle implicazioni moralistiche della legge Casati che regolava l'insegnamento. Questo elemento dell'azione può essere interpretato come indice del fatto che Pirandello fosse consapevole delle contraddizioni della politica sessuale dell'epoca. Anche nella novella „La maestrina Boccarmè“ l'esistenza della maestra viene rappresentata come scissa dalla contraddizione fra ruolo professionale e ruolo sessuale. È evidente in ogni caso che Pirandello concepisce l'identità sessuale femminile in modo tale che essa non può essere vissuta in modo soddisfacente per la protagonista né in una cornice 'siciliana' tradizionalistica, caratterizzata dalle leggi d'onore maschili, né nel legame con il rappresentante 'romano' dello stato nazionale. Il contributo interpreta l'ambivalenza de „L'esclusa“ come un venir meno della contraddizione fra tradizionalismo e modernizzazione. La prospettiva umoristica pirandelliana si rivela come una strategia atta a sottolineare e al tempo stesso a relativizzare il carattere conflittuale dell'esperienza di modernizzazione e del mutamento dei ruoli sessuali. Rispetto al saggio pirandelliano sul femminismo, il romanzo dimostra una maggiore flessibilità in quanto la pluralità di prospettive sovverte ogni valorizzazione univoca del tradizionalismo maschile e dell'emancipazione femminile.

---

Longueuil (Montréal) 1989, und Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne, hg. v. Michael Rössner, Wilhelmsfeld 1997.