

Joachim Küpper

Grazia Deledda (1926)

Grazia Deledda ist eine der 14 Schriftstellerinnen, denen bislang die illustre Würde des Literaturnobelpreises zuteilwurde. Sie ist die Einzige, die auf Italienisch schreibt, und nicht mehr als eine von drei Literaten bzw. Literatinnen dieses Idioms, die sich rühmen können, diese höchste aller Auszeichnungen erhalten zu haben, die es weltweit im Bereich des Literarischen zu erringen gilt – in der Epoche der Moderne wohlgermerkt, denn den Literaturnobelpreis gibt es erst seit dem Jahr 1901. Diese Zahlenverhältnisse reflektieren ein Faktum, das über den Rahmen dieses Bandes hinaus von Relevanz ist: Nichts ist von Dauer auf dieser Welt, am wenigsten im Bereich von Kultur und Literatur. So unbestreitbar es ist, dass das spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Italien mit der Trias von Dante, Petrarca und Boccaccio an der Spitze der post-antiken *République des Lettres* stand und, für jene Epoche gesehen, weiterhin steht, so sehr trifft zu, dass Italien als Produzent von weltliterarisch relevanten Texten in der eigentlichen Moderne an Gewicht verliert. Schon in der Frühen Neuzeit musste es den ersten Rang zunächst an Spanien und England, dann an Frankreich abgeben. Es folgte im neunzehnten Jahrhundert der spektakuläre Aufstieg der ‚verspäteten‘ Nationen, Deutschland und Russland, einschließlich ihrer Idiome. Kurz danach traten die innereuropäischen *littératures mineures* auf den Plan, ich habe hier vor allem die skandinavischen Texte im Sinn. Im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts, vor allem in dessen zweiter Hälfte, wurde das literarische Europa schließlich vom unbestrittenen Zentrum zu einer der zahlreichen, mehr oder weniger gleichberechtigten Provinzen eines im Wortsinn weltliterarischen Kosmos – was sich nicht zuletzt in der Vergabepaxis des Literaturnobelpreis-Komitees niederschlägt. Mit der quasi-automatischen breiten Aufmerksamkeit für literarische Texte aus Italien im gebildeten Europa und in der literarisch gebildeten ganzen Welt ist es aufgrund der skizzierten Entwicklung, die den Maßgaben von Pluralisierung und Dezentrierung gehorcht, wohl definitiv vorbei. Dies macht es für neuere, in der italienischen Sprache geschriebene Texte schwer, die Resonanz zu erreichen, welche die drei genannten Größen aus dem vierzehnten Jahrhundert bis heute weltweit genießen, selbst wenn diese entsprechende intrinsische Qualitäten aufweisen sollten.

Was Grazia Deledda anlangt, wäre ein weiterer Aspekt anzusprechen, der wie der soeben gestreifte von einer Relevanz ist, die über das Schaffen dieser Autorin hinausgeht. Fragt man heutige Studierende der literaturwissenschaftlichen Fächer, ob und was ihnen der Name ‚Deledda‘ sagt, ist die Reaktion gemeinhin negativ. Studierende der Italianistik (außerhalb Italiens) haben etwa

zur Hälfte den Namen schon einmal gehört, kennen aber keinen der Texte und wissen die Autorin und ihr Werk auch nicht einzuordnen. Ich möchte hier nicht darüber spekulieren, wie es mit entsprechenden Kenntnissen bei Literaturprofessoren steht. Meine eigenen Lektüren der Autorin haben nicht erst in Vorbereitung dieses Beitrags begonnen. Aber dies ist eher ein Zufall. Es mag etwa vierzig Jahre her sein, dass mich einer meiner akademischen Mentoren, Alfred Noyer-Weidner von der LMU München, seinerzeit der führende Italianist in Deutschland, mit der Bemerkung auf Deledda hinwies, ihr Werk sei unterschätzt.

Diese Auffassung teile ich, aber sie referiert letztlich auf etwas, das schlicht faktisch ist: In Italien selbst, mehr noch außerhalb des Landes, ist Grazia Deledda fast vergessen. Sie teilt damit das Schicksal zahlreicher mit dem Literaturnobelpreis Ausgezeichneter, Männer wie Frauen. Die Zeit ist eine unerbittliche Richterin: Hundert verschiedene Œuvres aus einem einzigen Jahrhundert können schlechterdings nicht auf Dauer überleben. Wenn zehn bis fünfzehn Namen und deren Texte bleiben, ist dies viel. Zudem weiß jeder, der jemals in einem Komitee mitgewirkt hat, dessen Aufgabe es ist, Auszeichnungen zu vergeben, dass zwar selten einmal völlig Unwürdige prämiert werden, es in der Regel aber mehr prämiierungswürdige Kandidatinnen und Kandidaten als Preise gibt und es deshalb oftmals die reine Kontingenz ist, was dann letztlich den Ausschlag gibt: das rhetorische Geschick dieses oder jenes Mitglieds des Preiskomitees, der Proporz (in jener Zeit zumeist noch der rein innereuropäische Proporz der Literatursprachen), das gegenseitige Sich-Blockieren zweier in etwa gleich starker Kandidaten und das dadurch bedingte Ausweichen auf einen dritten, einen Kompromiss-Kandidaten, schließlich die Erschöpfung der Komitee-Mitglieder nach acht- oder zehnstündiger Debatte ohne greifbares Ergebnis. In solchen Situationen reicht es, wenn ein Mitglied mit einem gewissen Nachdruck einen noch nicht erörterten, aber einigermaßen viablen Vorschlag macht, und schon gilt ‚habemus papam‘, zuweilen auch, zumindest im Bereich der Literatur, ‚habemus papessam‘. Mit anderen Worten: Die seltene Auszeichnung von Schriftstellerinnen mit dem Nobelpreis ist ohne Zweifel ein Indiz von persistenter negativer Diskriminierung. Deshalb gilt aber keineswegs im Umkehrschluss, dass jede Literaturnobelpreisträgerin ein weltliterarisches Genie wäre. Wie bei den prämierten Männern wird dies zuweilen zutreffen, zuweilen aber auch nicht. Kurz: Grazia Deledda ist, wie ich hoffe mit meinen folgenden Ausführungen klarzumachen, eine Autorin von Rang, die zu lesen sich weiterhin lohnt. Aber es ist unwahrscheinlich, dass sie dereinst als durch Diskriminierungen welcher Art auch immer zu Unrecht Geschädigte ein Revival als eine der zeitüberdauernden Literaten des zwanzigsten Jahrhunderts erleben wird.

Ihre Vita indes ist höchst aufschlussreich für die Erörterung der Frage von Gender-Diskriminierung im zivilisierten Europa des langen neunzehnten Jahr-

hunderts, d. h. der Epoche von 1789, mit der im Prinzip das Zeitalter der Egalität einsetzt, bis zum Jahr 1918, dem Ende des Ersten Weltkriegs und des damit verbundenen Zusammenbruchs der alteuropäischen Ordnungssysteme. Deledda wurde am 27. September 1871 geboren, und zwar in Nuoro, auf Sardinien. Die Insel, heute mit der Costa Smeralda als Luxusdestination bekannt, war in der Zeit vor dem Tourismus (das jährliche Urlaubmachen relevanter Teile der Bevölkerung gibt es erst seit den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts) vor allem abgelegen, extrem rückständig und bitterarm. Deledda entstammte einer bürgerlichen Familie, kam also selbst nicht mehr unmittelbar aus dem Bauern- und Hirtenmilieu, welches die Insel bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts prägte. Aber ihre eigene Mutter war noch Analphabetin. Grazia besuchte die vierjährige *scuola elementare*, die Grundschule, und erhielt dann im Elternhaus einige Privatstunden in italienischer Grammatik und Literatur. Dies war aber bereits die gesamte formale Bildung, die sie genoss, was für die Zeit und das provinzielle Milieu durchaus gender-typisch war. Für Nicht-Romanisten unter den Lesern dieses Bandes muss man hinzufügen, dass das Idiom, welches das Kind zunächst als Muttersprache erlernt hatte, das Sardische, den Linguisten bis heute als eigene, d. h. vom Italienischen zu unterscheidende Sprache gilt. Ich halte das für ein wenig überzeichnet; aber es ist in der Tat so, dass das Standard-Schriftitalienisch, das Deledda teils auf der Schule erlernt, sich zum größeren Teil aber selbst beigebracht hatte, von ihrem angestammten Idiom in etwa so weit entfernt ist wie das Standarddeutsche vom Plattdeutschen. Als junge Frau war ihr zudem der Weg zur höheren Bildung verschlossen, den seinerzeit viele junge Männer aus dem nicht-städtischen, ländlichen Milieu gingen, der Weg ins Priesterseminar. Es mag nicht ohne Grund sein, dass fast kein Roman von Grazia Deledda ohne einen jüngeren Priester im Kreis der wichtigen Figuren auskommt. Bereut hat Deledda es offensichtlich nicht, dass ihr als Frau dieser Bildungsweg verschlossen blieb, wie nicht zuletzt daran deutlich wird, dass sie fast alle Priesterfiguren ihrer Texte an dem Preis, den sie für den Zugang zur höheren Bildung zahlen müssen, den Verzicht auf das weltliche Leben, zerbrechen lässt.

Grazia Deledda scheint das gewesen zu sein, was man heute eine ‚starke Frau‘ nennen würde. Sie ließ sich durch die ihr auferlegten, durch das biologische und soziale Geschlecht determinierten schlechten Bedingungen nicht entmutigen, nutzte die ihr vermittelte Basisfähigkeit, das Lesen, um etwas zu werden, das im Spektrum der Möglichkeiten lag, welche von ihrer sozialen Herkunft abgesteckt wurden. Sie wurde Autodidaktin im Bereich der Literatur, las alles, dessen sie habhaft werden konnte. Der ganze Kanon der italienischen Literatur stand ihr im Elternhaus zur Verfügung. Übersetzungen der großen spanischen, englischen, deutschen und russischen Texte besorgte sie sich leihwei-

se aus den seinerzeit auch in Sardinien rudimentär bereits existierenden öffentlichen Bibliotheken oder durch Kauf – arm war ihre Familie, wie gesagt, nicht. Sie hatte sodann das Selbstbewusstsein, sich selbst zu entdecken und auch zu vermarkten. Ihre ersten kurzen Texte schrieb sie im Alter von 15 Jahren, und sie schaffte es, die Manuskripte bei einem Journal für Frauen der gehobenen Stände unterzubringen. Bereits im Alter von 21 Jahren veröffentlichte sie ihren ersten Roman *Fior di Sardegna* [*Die Blume(n) von Sardinien*], und der kurz darauf publizierte Text *La via del male* [*Der Weg des Bösen* oder *Der Weg zum Bösen*], wurde von einer großen Autorität der damaligen italienischen Literaturszene, Luigi Capuana – noch heute bekannt als Theoretiker des sogenannten Verismo, der italienischen Variante des Naturalismus – positiv rezensiert. In der Tat steht Deleddas Schaffen, will man es in die üblichen Kategorien einordnen, am ehesten in dieser Tradition, deren wohl bekanntester Vertreter Emile Zola ist. Wie bei anderen Veristen auch, ich denke etwa an Giovanni Verga, liegt der unmittelbar auffällige Unterschied zu dem großen französischen Vorbild nicht zuletzt darin, dass es weniger das moderne Leben in der Großstadt ist, was thematisiert wird, sondern eher die Friktionen, die aus dem ersten Eindringen von Fragmenten der Moderne in eine noch ganz archaische, ländliche Welt resultieren.

1899 siedelte Deledda über nach Rom, nicht aber als emanzipierte Literatin auf dem Weg Richtung Nobelpreis, sondern (auch dies ist typisch für die Verhältnisse im damaligen Italien) vermittelt durch Heirat mit einem Mann namens Palmiro Madiesani, einem staatlichen Beamten der mittleren Hierarchieebene, der zunächst im Kriegs-, dann im Finanzministerium Dienst tat. Der Ehemann war offensichtlich kein Intellektueller, und er war auch kein Erfolgstyp – das Paar lebte so unauffällig wie es sich für mittlere Beamte damals gehörte. Deledda schrieb unaufhörlich, fast jedes Jahr veröffentlichte sie einen Roman, einige Dutzend hat sie auf diese Weise zustande gebracht, obwohl sie bereits 1936, im Alter von 65 Jahren, starb. Die Auszeichnung mit dem Nobelpreis im Jahr 1926 war eine allgemeine Überraschung, wohl auch für sie selbst. Die entsprechende Mitteilung des Komitees ist, wie fast stets bei derartigen Begründungen, klischeehaft und vage. Gepriesen wurden ihr „Idealismus“, ihre „Klarheit“ und „Anschaulichkeit“, schließlich die Fähigkeit, das „Leben auf ihrer heimatlichen Insel“, zugleich aber „allgemein-menschliche Probleme mit Tiefe und Wärme zu schildern bzw. zu behandeln“.

Nicht unerwähnt bleiben darf es, dass Grazia Deledda sich in den späten zwanziger Jahren gelegentlich positiv über das Mussolini-Regime geäußert hat, vor allem im Hinblick auf die Komplexe ‚Liebe zur Heimat‘ und ‚Förderung der Familie‘. Aus den dreißiger Jahren sind entsprechende Stellungnahmen nicht mehr bekannt. Aber es ist naheliegend, dass im Italien der Nachkriegs- und damit auch der Nach-Mussolini-Zeit, wo jeder Intellektuelle reklamierte, seit je-

her auf Seiten der *Resistenza*, der antifaschistischen Bewegung, gestanden zu haben, die genannten, eher summarischen Einlassungen der Autorin dazu geführt haben, dass ihr Werk, als das einer politisch Kompromittierten, marginalisiert wurde. Hinzu kommt die Spezifik ihrer *écriture*: In der Tat kann Deleddas Œuvre nicht mit jenen teils grellen, aber ohne Zweifel faszinierenden Tönen aufwarten, die es etwa dem politisch ungleich deutlicher kompromittierten Gabriele D'Annunzio erspart haben, nach 1945 an den Rand der Aufmerksamkeit gedrängt zu werden.

Von den, wie gesagt, mehr als fünfzig Texten Deleddas, Romane oder auch Novellensammlungen, habe ich selbst insgesamt sieben gelesen – was nicht allzu viel Arbeit ist; kaum einer der Romane überschreitet die Länge von zweihundert Seiten des üblichen Formats. Auch für Deledda trifft zu, was im Grunde für alle Romanciers, auch die ‚großen‘ gilt: Sie schrieb letztlich immer an ein und demselben Text. Wenn ich jetzt im Folgenden einen Titel herausgreife, so glaube ich, auf der Grundlage meines selektiven Einblicks sagen zu können, dass dieser Text einigermaßen repräsentativ ist. Ich handele über *Elias Portolu*, auf Deutsch zunächst unter diesem Titel erschienen, später, in einer überarbeiteten Übersetzung auch mit dem Titel *Die Maske des Priesters*. Erscheinungsjahr ist 1900. Es handelt sich um einen frühen Text. Vor allem aber war der Roman der erste aus der Feder der Autorin, welcher europaweit Aufmerksamkeit erfuhr und ihr den Weg zu der mehr als zwei Jahrzehnte später erfolgenden hohen Auszeichnung bahnte.

Elias Portolu ist der Name des Titelhelden; dessen Familie ist auf Sardinien, in Nuoro, ansässig, wie der Leser bereits im ersten Satz erfährt. Ich erinnere daran, dass dies der Name des Ortes ist, an dem die Autorin die ersten knapp drei Jahrzehnte ihres Lebens zugebracht hatte. Vor der vor allem im zwanzigsten Jahrhundert geführten Kritik am Biographismus war es durchaus üblich – man denke an das Paris von Balzac, Zola und Proust, an die Normandie von Flaubert, um nur einige besonders prominente Fälle zu nennen –, dass die Autoren von fiktionaler Literatur die Authentizität (im Sinne von potentieller Wirklichkeit) ihrer Narrationen zu beglaubigen suchten, indem sie ihre Geschichten an Orten und in Zeiten ansiedeln, für die sie kraft ihrer eigenen Biographie beanspruchen können, die Wirklichkeit zu kennen, zu erfassen.

In der Eingangsszene wartet die Familie Portolu ungeduldig auf die Ankunft des Schiffs, das einmal wöchentlich vom Festland kommt und auf dem Elias reist, der zweitälteste Sohn, der der Liebling der Mutter ist. Der älteste, Pietro, ist ein recht grober Kerl, der nach dem Vater kommt, der jüngste, Mattia, ist geistig zurückgeblieben, wird von der Familie gemäß christlicher Ethik mitversorgt, aber eher nach Art einer Pflicht. Die Verhältnisse sind, wie dann im weiteren Verlauf immer wieder deutlich wird, bei den Portolus und bei fast allen

anderen Familien materiell so knapp, dass man sich weitergehende humanitäre Anwendungen nicht leisten kann. Elias ist, kurz gesagt, der in der einen wie der anderen Richtung ‚Besondere‘ dieser Trias, daher wohl auch die Zuneigung der Mutter. Der Hang zum Mehr-als-dem-Tradierten (für letzteres steht sein älterer Bruder Pietro) hat ihn als Jugendlichen zunächst auf die – um einen anderen bereits erwähnten Titel der Autorin zu zitieren – *via del male* geführt. Was genau er verbrochen hat, bleibt im gesamten Text im Dunkeln. Bei dem konsequent intradiegetisch erzählten Text reflektiert dieses Nie-recht-explizit-Machen der Vergangenheit des Lieblings der Familie das archaische Muster des Beschweigens von etwas, das als Schande gilt, ein Beschweigen, bei dem alle Bewohner des eher dörflichen als städtischen Fleckens mitmachen, weil nämlich jede Familie etwas zu verschweigen hat. Die offizielle Moral, so wird schon hier deutlich – dies ist ein Orgelpunkt von Deleddas Werk – ist eine diskursiv produzierte Fassade, hinter der sich Abgründe verbergen, wobei ein Gutteil der gesamten Lebensenergie der Menschen aber absurderweise, so die Tendenz des Texts, in das Aufrechterhalten dieser Fassade investiert wird. Dies ist bei Deledda keineswegs bereits ein Ruf nach allseitiger Befreiung; aber die Grundthese von Verismus und Naturalismus: dass Kultur, Zivilisation und Moral Zwangssysteme sind, die die animalische Natur des Menschen nimmermehr konsequent zähmen können, sowie die, sei es von D’Annunzio, sei es von Nietzsche inspirierte These, dass diese Überbau- oder auch Über-Ich-Strukturen dem Glück der Einzelnen im Wege stehen, dieser epochentypische Tenor prägt durchaus das Werk auch dieser Autorin.

Zurück zum Text: Besagter Elias hatte sich wohl, soviel wird in Umrissen deutlich, von Altersgenossen derberen Zuschnitts in organisierten Diebstahl, möglicherweise auch Raub verwickeln lassen, war gefasst worden und hatte einige Jahre auf dem Festland im Gefängnis eingesessen. Jetzt war die Strafe verbüßt. Mit einem großen Fest feiert die Familie die Rückkehr des verlorenen Sohnes, und – ganz typisch für den archaischen, auf Vertuschen und Verschweigen gründenden Kosmos einer Scham-Gesellschaft – der einigermaßen peinliche Hintergrund der öffentlich zelebrierten Freude der Familie wird dadurch verdeckt, dass man im selben Zug ein Fest feiert, das gewissermaßen legitimer Anlass zur Freude ist, und zwar die Verlobung des ältesten Sohnes, Pietro. Der Blick in die Zukunft, die Aussicht auf die Erneuerung des Zyklus des Lebens, lenkt den Blick ab von den nicht-normenkonformen vergangenen Teilen der Familiengeschichte, so die bewusst-unbewusste Konstruktion, die seitens der Familie Portolu diesem Festtag zugrunde liegt.

Es liegt nahe, dass dieser Akt der Verdrängung nicht gelingt, und es ist für einen geübten Leser realistisch-naturalistischer Romane auch wenig überraschend, wie dieses Scheitern aller Versuche, den ‚guten Ruf‘ der Familie durch

Verdrängen, Beschweigen und Kaschieren neu zu bekräftigen, im Konkreten modelliert ist: Der zurückgekehrte Elias, ein junger Mann, der über Jahre keine Frau gesehen hat, verliebt sich noch im Moment seiner Ankunft im elterlichen Haus in Maria Maddalena, die Braut seines Bruders. Diese ist ihrerseits sofort fasziniert von der Aura des Mehr-als-Provinziellen, des Wagemutigen, des Draufgängerischen, die aus ihrer Sicht Elias, im Unterschied zu seinem bravbiederer Bruder, der jeden Tag die Schafe hütet, anzuhaften scheint – scheint, hier muss der Akzent liegen. Effektiv nämlich ist Elias eher ein ‚schwacher Mann‘. Er ist körperlich und gesundheitlich fragil, nicht sehr willensstark, und unentschlossen. Was Gender-Stereotype anlangt, ist er tendenziell eher effeminiert. Aber er ist eben deshalb (ein wenig) anders als die Standard-Männer des Dorfs, die allesamt raue Gesellen sind, und eben deshalb für die – in Grenzen – zum Extravaganten neigende Maria Maddalena (schon der Name ist bezeichnend; das literarische Vorbild ist, neben der biblischen Figur, unzweifelhaft Emma Bovary aus Flauberts gleichnamigem Roman) attraktiv, interessant: Seine Hautfarbe ist weiß, bleich, im Unterschied zu der sonnen- und wettergegerbten Haut seiner dörflichen Altersgenossen. Er bewegt sich anders, eleganter, geschmeidiger als diese, deren Körper schon in jungen Jahren gezeichnet sind von täglicher schwerer Arbeit. Er hat auf dem Festland die dort gesprochene Standardsprache erlernt und spricht jetzt das heimische Sardisch mit einem quasi-metropolitanen Akzent. Und schließlich hat ihn die Zeit im Gefängnis daran gehindert (oder, wie man sagen müsste: davor bewahrt) dem Laster anheimzufallen, dem im Grunde alle Männer des Ortes obliegen, dem Hang zum Trinken, der sie immer wieder temporär zu wilden Tieren werden lässt, vor allem im Verhältnis zu ihren Frauen.

Dieser sexuell einigermaßen ausgehungerte Elias trifft also auf die vom Üblichen gelangweilte Maria Maddalena, soweit die *bruta facta*. Grundlegend ist, auch bei Maria Maddalena, wie sich dann zeigt, der pure animalische Trieb. Das, was man gemeinhin Liebe nennt, ist – so insinuiert der Text – ein imaginäres Konstrukt, das zwei Maßgaben folgt: das Außergewöhnliche ist begehrenswerter als das Übliche; das schwerer zu Erlangende (in diesem Fall: die Ehefrau des Bruders) ist reizvoller als das leicht Verfügbare, in diesem Fall ein Mädchen aus ehrbarer und in Grenzen sogar wohlhabender Familie, das Elias signalisiert, sie würde eine eventuelle Werbung durchaus annehmen, was er aber verschmäht.

Kompliziert wird die Intrige durch eine motivische Konstellation, die bei Grazia Deledda so frequent ist, dass sie durchaus Fragen auch zur Biographie der Autorin selbst aufwirft, Fragen, die aber wohl auf immer unbeantwortet bleiben werden: das Motiv der Religion und der Sexualität der Priester. Elias ist nämlich im Gefängnis vom zuständigen Pfarrer authentisch bekehrt worden, bis

zu dem Punkt, dass er den Entschluss gefasst hat, nach der Rückkehr strikt dem Weg der Tugend zu folgen. In dieser Hinsicht wiederholt der Text das in der gesamten älteren Literatur des christlichen Zeitalters offen oder verdeckt präsente Schema der Wandlung des Sünders zum Gerechten, nur dass in diesem Fall, wie fast immer bei Deledda, diese ‚Wende zum Guten‘ letztlich nichts als eine Illusion des Betroffenen ist, die an der Realität des Körpers und seiner Bedürfnisse zerbricht.

Durchaus typisch für die Texte des Naturalismus oder Verismus ist die mit plakativen Akzenten versehene Ausgestaltung dieser Zurückweisung des offiziellen Verlaufs-Schemas der christlich-didaktischen Literatur. Der gesamte mittlere Teil des Romans wird eingenommen von der breiten Darstellung einer religiösen Praxis, die heute selbst in frommen Milieus fast ganz verschwunden ist, bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert aber zu den geläufigen Praktiken der katholischen Volksfrömmigkeit zählte und vor allem in den ländlichen Regionen des südlichen Europa zum festen Bestandteil des Jahreskalenders gehörte, die Praxis der Prozession. Der Schutzheilige des Ortes ist Franziskus. Hoch in den Bergen findet sich eine ihm geweihte Kapelle, und am Namenstag des Heiligen pilgern die Gläubigen (d. h., alle Bewohner des Orts) hin zu dieser Kapelle, was mühsam und langwierig ist – dies erinnert daran, dass die Praxis der Prozession den Gedanken der *imitatio Christi* inkorporiert und der Weg dementsprechend die *via crucis*. Charakteristisch für diese der älteren Variante des westlichen Christentums eigentümliche religiöse Verrichtung ist dann, so auch hier, dass sich das Religiöse mit dem Weltlich-Festlichen verschränkt. Nicht zuletzt dies war es, was die Reformatoren des sechzehnten Jahrhunderts, Luther, Calvin, Zwingli, bewogen hatte, die betreffende Praxis scharf anzugreifen und für ihre eigenen Gläubigen zu verbieten. Die Dörfler besuchen am Tag nach der Ankunft die Messe. Aber der Kern des ‚Events‘, wie man heute sagen müsste, ist eine Art Potlatch, ein gemeinsamer, mehrtägiger Aufenthalt in behelfsmäßigen Hütten um das Wallfahrtskirchlein herum, mit überreichlichem, gemeinsamem Essen und auch Trinken bis hin zum Betrinken. Hinzu kommt ein durchaus als legitim angesehenes Anbandeln zwischen den Geschlechtern, zunächst im Sinne von Brautschau und Heiratsmarkt, wobei die Grenzen des Anstands im Prinzip zu wahren sind. Nicht ausgeschlossen aber ist es (Luther hat dies in der ihm eigenen drastischen Sprache angeprangert), dass es im Anschluss an den reichlichen Alkoholkonsum in den Sammelunterkünften, in denen jeweils so viele Familien übernachteten, dass das Szenario unübersichtlich ist, auch zu sexuellen Exzessen kommt.

Diese Festtagsfreuden einer bitterarmen, von harter Arbeit gedrückten menschlichen Welt werden in dem Text extensiv geschildert. Für das städtische Lesepublikum gewissermaßen, für das der Boden und die Natur keine Produkti-

onsmittel sind, sondern Gegenstände ästhetischer Schau, sind lange Passagen einmontiert, die die grandiose Gebirgslandschaft von Zentral-Sardinien porträtieren. Das auf der Handlungsebene entscheidende Moment besteht erwartbarerweise darin, dass sich bei dieser Wallfahrt die ersten effektiven, wenn auch noch begrenzten körperlichen Kontakte zwischen Elias und seiner künftigen Schwägerin ergeben. Während des durch das Motiv der Wallfahrt nur dürftig kaschierten Festes wird das von Elias verspürte sinnliche Verlangen nach Madalena stark bis zur Unerträglichkeit. Elias, der noch zu widerstehen versucht, weiß sich keinen anderen Ausweg, als in der Wallfahrtskapelle das Gelübde abzulegen, Priester zu werden und danach, gewissermaßen zum Zweck der Rückversicherung gegen einen Relapsus ins Weltliche, der Familie von seinen Absichten zu erzählen. Aber auf dem Weg zurück ins Dorf wird er auf die Probe gestellt. Das Pferd, auf dem Pietro und dessen Verlobte reiten, lahmt. Der nichtsahnende Pietro selbst bittet Elias, seine Braut auf dessen eigenem Pferd mitzunehmen. Die künftige Schwägerin, die, wie fast alle Frauen bei Deledda, sexuell die selbstbewusstere ist, weicht den körperlichen Berührungen, die sich auf diese Weise spontan ergeben, keineswegs aus. Das sinnliche Begehren des 23-jährigen Elias wird dadurch neuerlich entflammt, und der durch die Teilnahme an der Prozession und das Gelübde bekräftigte Wille, künftig der *via del bene* zu folgen, wird in einem Maße erschüttert, das den Betreffenden selbst schockiert, der sich der Fragilität seines im Gefängnis aufgebauten Überichs bis dahin gar nicht bewusst war.

Befördert wird die sich langsam entwickelnde Bereitschaft, eher den Bedürfnissen des Fleisches als den Imperativen von Moral und Religion zu folgen durch die Sprüche und Lieder des Ortspriesters, Don Porcheddu. Dieser, stets gutgelaunt, leutselig, redselig, trinkfreudig, dick und rund ist ein gelungenes Porträt eines, wie ich meine, durchaus realen Vertreters des Typus ‚katholischer Priester‘, dessen Gegenstück der vergeistigte, intellektuelle Asket ist. Don Porcheddu sieht die Sünden seiner Schäfchen mit gutmütigem Lächeln an. Schließlich gibt es ja die Institution der Beichte, und er scheut sich nicht, offensichtlich zwecks Entschuldigung seiner eigenen Sünden (vor allem wohl: *gula*, dem allzu großen Geneigt-Sein zu gutem Essen und Trinken), die Dörfler zum Genießen des Lebens zu ermuntern, darunter insbesondere zu den Genüssen, die ihm selbst, als zur Enthaltensamkeit Verpflichtetem, verboten sind. Die Analyse der Relation von Triebunterdrückung und Triebentfesselung, die Deledda hier präsentiert, verdient durchaus virtuos genannt zu werden: Die rigorose effektive Triebkontrolle, der Don Porcheddu unterliegt, treibt bei ihm die Ersatzhandlung des steten, mehr oder weniger verdeckten Sprechens über Schlüpfriges hervor, was bis zur Aufforderung an seine Schäfchen geht, derartiges unbekümmert zu praktizieren. Es geht also aus Porcheddus vermutlich sogar subjektiv nicht-

bewusster Sicht um phantasmatische Gratifikation des eigenen Begehrens vermittels Identifikation.

Diese nicht als direkte Ermunterung gemeinte, wohl aber als eine solche wirkende Appellstruktur führt bei Elias zur erst schrittweisen, dann rapiden Erosion der ihm vom Gefängnispriester gepredigten Triebkontrolle. Die Struktur der rigiden Kontrolle treibt den dann alle Normen überschreitenden Bruch mit dieser Struktur hervor, zumindest dann, wenn man das körperliche Verlangen als die stärkste und am meisten allgemeine Neigung des Gattungswesens ‚Mensch‘ ansieht. Dies letztere Moment ist keineswegs nur Deleddas naturalistischer, vom zeitgenössischen Darwinismus affizierter Anthropologie zuzurechnen. Es markiert auch den Kern des christlichen Menschenbilds, und es mag nicht ohne Grund sein, dass Deleddas Texte – für eine Autorin aus einer katholischen Kultur extrem atypisch – in ihren Romanen immer wieder die Figuren in den Briefen des Paulus, den ersten textuellen Zeugnissen dieses mit dem Christentum in die Welt gekommenen Menschenbilds, lesen lässt, ja, noch ungewöhnlicher, aus diesen Briefen zitiert.

Um an dieses heute historisch gewordene, kaum noch bewusste christliche Menschenbild mit einem Satz zu erinnern: Die religionshistorisch gesehen revolutionäre Inversion der Struktur des Opfers (es ist nicht länger so, dass die Menschen dem Gott opfern; der Gott opfert sich selbst für die Menschen) ist nur dann plausibel, wenn man ansetzt, dass die Menschen sich aus eigener Kraft niemals retten können. Die Grundannahme des Christentums: Jesus ist fleischgewordener Gott und hat sich für die Menschen – für alle Menschen – geopfert, fordert es zu postulieren, dass alle Menschen unverbrüchlich Sünder sind. Bereits Paulus, nachhaltiger dann noch Augustinus, haben erkannt, dass es angesichts der unstrittigen Präsenz von bösen und guten Menschen, gemessen am Maßstab des Dekalogs, nur ein Moment gibt, welches es ermöglicht, dieses Postulat der allgemeinen Sündenverhangenheit des Menschen zu substantiieren. Zu diesem Zweck musste die im Dekalog recht eigentlich nicht generell als sündig markierte Sexualität im Zeichen des Platonismus (Paulus war kulturell ein Grieche) neu konzipiert werden: Die Ratio ist der gottebenbildliche und ewige Teil des Menschen, der Körper ist das Niedrige, dem Verfall Anheimgegebene. Aufgabe der Ratio ist es, den Körper und sein Begehren zu kontrollieren. Für Platon besteht kein Zweifel, dass der gebildete und intellektuell wohlausgestattete Mensch dies vermag. Hier erheben Paulus und noch stärker Augustinus Einspruch: Das Verhalten menschlicher Körper in der sexuellen Situation (Augustinus fügt hinzu: am deutlichsten sichtbar im Schlaf) zeigt an, dass die gottebenbildliche Ratio den Körper nicht konsequent zu kontrollieren vermag, mithin alle Menschen notwendig Sünder sind. Auf diese Weise sind sie unfähig, aus sich selbst heraus gerecht zu werden und bedürfen der von Gott durch die

Selbstopferung gewährten Erlösung. Haben sie durch die Taufe prinzipiell den Zugang zur Partizipation an diesem Erlösungswerk erlangt, vermögen sie den Hang zur Sünde zu kontrollieren, soweit sie dies selbst aufrichtig wollen – soweit die spätere katholische Deutung. Die protestantische Variante der christlichen Lehre von Sünde und Sexualität, die in anderen Romanen der Autorin, etwa in *La madre*, explizit von den Figuren als Alternative angesprochen wird, setzt an, dass es diese erfolgreiche Kontrolle des Hangs zur Fleischessünde nicht geben kann. Deshalb sind der Zölibat der Priester und das Mönchs- und Nonnen-Wesen ein Unwesen, eine Heuchelei, wie Luther gesagt hat. Das Einzige, das bleibt, ist das Hoffen auf die göttliche Gnade. Und die ärgsten Auswüchse (mehr nicht) des sexuellen Begehrens können im Zaum gehalten werden durch das rechte Führen einer guten Ehe, die dementsprechend nach protestantischer Auffassung geschieden werden darf, wenn sie ihre palliative Funktion nicht mehr erfüllt.

Die nachhaltige Provokation, die Deleddas Absage an die von der Kirche gepredigte Moral und Ethik im zeitgenössischen Kontext eines noch ganz und gar katholisch geprägten Landes impliziert, wird also abgesichert dadurch, dass die Autorin sich auf die Basis-Annahme der christlichen Anthropologie selbst beruft, dann aber bestreitet, dass der Weg der Entsagung viabel ist. Keine Predigt, kein Sakrament vermag etwas daran zu ändern, dass sich das körperliche Begehren immer wieder Bahn bricht. In dieser Grundannahme stimmt Deledda mit den zeitgenössischen Erkenntnissen vom Menschen als nichts als einer hochentwickelten Variante der Lebensform ‚Tier‘ überein, wobei die zugrunde liegende Analyse des spezifisch Menschlichen, von Kultur und Zivilisation, durchaus Affinitäten zu Freud aufweist – den Deledda zumindest zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Texts vermutlich noch nicht gekannt hat. Ohnehin geht es mit einer solchen Behauptung nicht um ein Postulat von Abhängigkeiten irgendwelcher Art; gewiss hat Freud viele Literaten inspiriert. Aber nicht weniger hat er selbst, Freud, immer wieder die literarischen Texte als Sedimentierungen tiefenpsychologischer Facta genutzt.

Zurück zum Text: Elias schafft es noch einmal, sein Begehren zu kontrollieren. Er zieht sich mit einem Teil der Herde, die der Familie gehört, in ein abgelegenes Tal zurück und liest dort abends am Feuer den Katechismus und andere erbauliche Literatur. Dann kommen der Vater und der ältere Bruder zu Besuch, um ihm Lebensmittel zu bringen und ihm beim Scheren der Schafe zu helfen. Maddalena begleitet die beiden Männer. Ein anderer Hirte, der ganzjährig in der Natur lebt, allein, und der von den Dörflern als eine Art Weiser verehrt wird, erkennt sofort die Konstellation und rät Elias, sich seinem Begehren nicht zu verschließen, vielmehr offen mit dem Bruder sprechen und diesen zu bitten, Maddalena freizugeben. Aber Elias ist zu willensschwach, um sich zu irgendei-

ner Tat aufzuraffen. Hin- und hergerissen zwischen seinen widersprüchlichen Impulsen lässt er den Tag der Hochzeit des Bruders herannahen ohne irgendetwas zu unternehmen. An dem betreffenden Tag befällt ihn ein Fieber. Die Zeremonie in der Kirche findet in seiner Abwesenheit statt.

Die Ehe von Maria Maddalena und Pietro läuft schlecht. Es bleibt im Unklaren, ob daran eher der grobe Pietro, der zu viel trinkt und wie fast alle Männer im Dorf seine Frau schlägt, die Schuld trägt, oder ob es Maria Maddalena ist, die ihr Ungenügen darüber, mit Pietro statt mit Elias verheiratet zu sein, an ihrem Mann auslässt. Für die Macht und auch die Irrationalität des Begehrens spricht in diesem Zusammenhang, dass Maddalena demjenigen nicht grollt, der letztlich für den schlimmen Ausgang des *imbroglio* verantwortlich ist. Denn die Möglichkeit, noch vor der imminenten Eheschließung mit dem älteren Bruder zu reden und ihn dazu zu bringen, die Braut an den Jüngeren abzutreten, hätte es durchaus gegeben, wie im Text immer wieder explizit gesagt wird. Pietro ist keineswegs romantisch verliebt. Er ist schlicht im heiratsfähigen Alter, eine Frau muss her, Maddalena ist mäßig hübsch und bringt ein wenig Geld mit ins Haus. Und im archaisch-bäuerlichen Kosmos gibt es so etwas wie personale Liebe generell nicht. Es wäre also durchaus nicht ausgeschlossen gewesen, dass Pietro sich eine andere gesucht hätte, wenn sein Bruder mit ihm geredet hätte. Aber Elias ist essentiell schwach – auch dies ist ein nochmaliges Zitat der christlichen Anthropologie. Willensschwäche, Mattheit, Trägheit, lateinisch: *acedia*, ist nach traditioneller Auffassung die zweithäufigste Sünde, und sie ist, nach Thomas von Aquin, die erste und wichtigste der *filiae luxuriae*, der Töchter des fleischlichen Begehrens. So, wie Elias es nicht schafft, seinem sexuellen Begehren Einhalt zu gebieten, hat er es nicht geschafft, sich zu einem offenen Gespräch mit seinem Bruder zu ermannen. Er lässt sich von seiner Schwäche treiben, und so nehmen die Dinge ihren Lauf.

Zum offenen Ehebruch kommt es dann nach einiger Zeit während des Karnevals. Nachdem sich die gesamte Familie verkleidet beim Tanzen vergnügt hatte, kehren alle nach Hause zurück. Nur Pietro beschließt, noch einmal auszugehen, allein, in der bewusst-unbewussten Absicht, die Lizenzen dieser Ausnahmetage zu nutzen, um sich mit ein paar Kumpanen sinnlos zu betrinken. Als er den Bruder das Haus verlassen sieht, vermag Elias sich nicht länger zu kontrollieren. Er klopft an der Tür des Schlafgemachs der Schwägerin an, tritt ein, sie protestiert nicht. Am nächsten Morgen zerreißt es Elias innerlich beinahe, wenn die Erinnerungen an die Nacht mit Maddalena und sein Bewusstsein, gesündigt zu haben, in ihm konfliktieren. Er beichtet, bittet den Geistlichen, ihn im Priesterseminar anzumelden, es ist alles arrangiert, aber am Tag der Abreise erscheint Elias nicht. Kurz darauf sagt ihm Maddalena, dass sie schwanger ist.

Das Neugeborene ist von Beginn an lethargisch, kränkelt, ist stets unlustig – hier kann man nochmals Deleddas durchaus gelungenes Spiel mit Doppel-

codierungen beobachten, die es ihr erlauben, im Kontext einer noch sehr traditionellen Kultur Dinge zu sagen, die zwar auch in solchen Kulturen Bestandteil des Realen waren (hier: nicht jedes ehelich geborene Kind ist ehelich im biologischen Sinn), sich aber der öffentlichen Artikulation entzogen. Die schwächlich-kränkelnde Natur des kleinen Jungen hebt zum einen auf eine in monogamen Kulturen tief verankerte Qualifizierung, richtiger, Dis-Qualifizierung, sogenannter ‚Kinder der Sünde‘ ab, An diesen strafe Gott, nach archaischem Prinzip, die Sünden der Eltern, und zwar, indem er sie mit einem Körper ausstattet, der schon früh die Zeichen des allgemeinen, erbsündigen Menschen trägt, die von Hinfälligkeit und Schwäche. Die ‚moderne‘ Doppelcodierung, die die Struktur inkorporiert, ist natürlich enthalten im Verweis auf Elias als dem biologischen Vater des Kindes. Dessen eigene, tendenzielle Schwächlichkeit verstärkt sich, gemäß der zeitgenössischen Theorie der Degeneration, in seinem Nachkommen. In Parenthese sei gesagt, dass diese Doppelcodierung die in dem Text unausgesprochen bleibende Frage beinhaltet, welchem Faktum Elias sein sichtliches physisches Anderssein im Verhältnis zum offiziellen Vater und zu seinen Brüdern sowie die besondere Liebe seiner Mutter verdankt.

Es folgt ein Zeitsprung von zwei Jahren. Im vorletzten Kapitel ist Elias in der Tat im Dorf in Priestersoutane zu sehen, er scheint seine Sinnenlust überwunden zu haben. Wenn er Maddalena mit dem Kind in der Kirche sieht, steigen indes die Erinnerungen wieder in ihm hoch.

Das Ende des Texts bleibt ein offenes. Aber zuvor ereignen sich eine Reihe von Dingen, erwartete und unerwartete. Gleich zwei Tode stehen an diesem Ende. Der eine ist auf der Ebene des Ereignisses und der Präsentation lakonisch, lapidar. So ‚normal‘ (im Sinne von: im Rahmen des Möglichen liegend) er aus Sicht der Figuren des Texts ist, so verstörend wirkt er auf einen modernen Leser: Der der Trunksucht ergebene, mit einer ständig zeternden Frau und einem kränkelnden Kind ausgestattete Pietro wird von seiner häuslichen Misere, so scheint es zumindest, recht eigentlich gar nicht affiziert. Nicht vermittelt über Selbstdisziplinierung, sondern man möchte fast sagen, in dumpfer, fast automatenhafter, gefühls- und reflexionsloser Routine geht er seiner täglichen harten Arbeit nach, dem Hüten der Schafe und Kühe auf den weithin von der Macchia, dem dornigen Gestrüpp, bewachsenen Berghängen jenseits der Felder, die um den Ort herum angesiedelt sind. Die Frage nach dem ‚Sinn‘ seiner Plackerei stellt er sich nicht, er leidet auch wohl nicht an seinem privaten Unglück. Er ist das Paradigma einer zwischen dem Tierischen und dem Menschlichen im modernen, zivilisierten Sinn angesiedelten Existenz, wie man sie bei den italienischen Veristen so zahlreich findet, eine ganz aus dem Mimetismus des Archaischen heraus entstehende, eventuell sogar unbewusste Fußnote zu der Darwinschen These, dass die essentielle Grenze zwischen Mensch und Tier eine illusionäre,

man könnte freudianisch auch sagen: eine narzisstisch konstruierte ist. Eines Tages verirrt sich einer der Ochsen der Herde, die der Familie gehört, noch tiefer in der Macchia als üblicherweise. Pietro kämpft sich zu ihm durch, stundenlang dauert die Befreiung des Tiers; notabene: es geht hier nicht um heutige rot-grüne Tierethik oder ähnliches, sondern um die Sicherung der Nahrungsbasis der Familie. Schließlich gelingt es Pietro, den Ochsen zur Herde zurückzuführen. Die übermäßige Anstrengung indes wirft ihn aufs Krankenlager, er bekommt ein Fieber, man vermutet eine Nierenentzündung, wenige Tage später stirbt er sang- und klanglos. Die Witwe betrauert ihn naheliegenderweise nur im engsten Rahmen dessen, was die Norm erfordert, der schwächliche kleine Sohn, der gar nicht sein eigener ist, realisiert den Verlust recht eigentlich nicht, und die alten Eltern akzeptieren den Tod des Sohnes als etwas, das faktisch und unabänderlich ist. In der Tat war das Sterben von Kindern vor dem Sterben der Eltern in der damaligen Zeit und im Milieu des Texts weitaus häufiger als heute. Elias ist neuerlich hin- und hergerissen, was seine Gefühle angeht, in der Nacht erscheint ihm der Geist des Bruders und sagt ihm, das Kind (d. h. Maddalenas und sein Kind) sei tot.

Ist dieser vorzeitige Tod des Pietro in irgendeiner Weise als bedeutungsvoll aufzufassen? Die Aitiologie, Erschöpfung und Fieber, bleibt vage. Der Text ist fiktional. Es hätte sich auch anderes konstruieren lassen: ein Schlangenbiss, eine Blutvergiftung in einer Wunde, die sich Pietro in der Macchia hätte zugezogen haben können, ein Tritt des Ochsen, der, wenn er befreit wird, nur die Stacheln der Dornen spürt, nicht aber die gute Absicht des Helfers erkennt, und manches mehr. Das alternativ denkbare Schema, das der ‚Flucht in den Tod‘, scheint indes nicht recht zu greifen. Pietro stellt eine dermaßen eingeschränkte oder beschränkte Variante des Menschseins dar, dass man von einem Leiden an den häuslichen Verhältnissen – von deren wahren Abgründen, dem Betrug der eigenen Frau mit dem eigenen Bruder, er gar nichts ahnt – nicht recht eigentlich sprechen mag. So sang- und klanglos, wie dieser Pietro gelebt hat, geht er dann, ohne zu klagen und beklagt zu werden. Ist hier ein ‚Schicksal‘ am Werk, das durch den Tod eines Handelnden die Bedingungen dafür schüfe, dass es doch noch zu der von gegenseitiger Anziehung gekennzeichneten Paarbildung kommen kann? Schließlich ist Maria Maddalena Witwe; dass ein jüngerer Bruder des Ehemannes sie heiratet, wäre keineswegs ungewöhnlich, gemessen an den Sitten der Zeit.

Gedanken in dieser Richtung gibt es auch bei Maria Maddalena. Bevor Elias die ersten Weihen empfängt, versucht sie ihn noch einmal zu überreden, den geistlichen Stand hinter sich zu lassen, fortzugehen, und mit ihr und dem kleinen Berteddu ein neues Leben anzufangen. Aber er weist sie zurück, empfängt die erste und bald darauf die definitive Priesterweihe. Maddalena steht unterdes

kurz davor, die Werbung eines wohlhabenden, aber physisch abstoßenden älteren Junggesellen anzunehmen. Bevor sich die Pläne materialisieren können, wird der kleine Junge aufs Krankenbett geworfen. Elias, der von seiner Vaterschaft weiß, setzt seine auf dem Festland gewonnene größere Erfahrung mit den Strukturen des modernen Lebens ein, um einen auf der Universität ausgebildeten Arzt einzuschalten – vergeblich. Das seit jeher schwächliche Kind dämert ein paar Tage dahin und stirbt dann einen ähnlich unspektakulären Tod wie sein vorgeblicher Vater. Die Schlusszene zeigt den Priester an der Bahre seines toten Kindes. Der Erzähler kommentiert, allerdings im *style indirect libre*, d. h. aus Sicht der Figur, dass seine Leidenschaft nunmehr überwunden sei und er vor dem Herrn stehe, der groß und barmherzig sei („libera [bezogenes Substantiv ist „l’anima sua“] da ogni umana passione, davanti al Signore grande e misericordioso“, Deledda 1928 [1900], 253).

Hat hier ein Gott oder eine höhere Gerechtigkeit zwei Ehebrecher gestraft? Das mag durchaus sein. Aber es mag auch sein, dass hier ein von den Zwängen der offiziellen Moral christlicher und zugleich patriarchalischer Prägung Gefesselter, eben Elias, sich selbst, der von ihm geliebten Frau und eventuell auch dem gemeinsamen Kind den Weg zu einer zumindest in Grenzen zufriedenen Existenz verlegt hat. Die implizite Kritik am Sexualregime der katholischen Kirche ist hart und deutlich. Kern der Bezeichnung ist wohl, dass die Kirche eine Moral predigt, die illusionär ist angesichts ihrer eigenen dogmatischen Grundannahme, dem Gottesopfer, das durch die allgemeine Sündenverhangenheit der Menschen notwendig wird. Entsprechend diesem Auseinanderklaffen von *blindness* und *insight* gibt es bei Deledda stets einzig und allein problematische Priesterfiguren; hier der Gefängnispfarrer, der nicht sieht, dass er mit dem Drängen in Richtung geistlichem Stand dem (ja nur) ein wenig vom rechten Weg abgekommenen Jugendlichen von der retrograden Insel eine eventuell allzu radikale Lösung der Resozialisierung anbietet; und dann, als anderes Extrem, der mit dem sprechenden Namen ‚Don Porcheddu‘ ausgestattete Dorfpriester, der alle Moral schlicht auf den Moment der Beichte konzentrieren möchte und ansonsten die unbekümmerte Triebbefriedigung nahelegt. Elias Portolu vereint beide Extreme in seiner Person – dass er mit dem Tod seines Kindes den inneren Frieden gefunden hat, ist eher unwahrscheinlich. Allzu oft hat die Leserin bzw. der Leser im Zuge des Textverlaufs die Beteuerung von definitiver Entsagung wahrnehmen müssen, die dann vom alsbaldigen Relapsus in die Fleischessünde gefolgt ist.

Sind die Texte Deleddas aus Sicht der heutigen, libertären westlichen Gesellschaften eher ein historisches Dokument als lebendige, unmittelbar wirkmächtige Literatur? Sind sie Zeugnisse des mühsamen, konvulsivischen Sich-Heraus-Arbeitens des modernen Westens aus den Zwängen seines eigenen reli-

giösen Mythos? Dies mag so sein. Deledda wäre auf diese Weise, mit gewissen Einschränkungen, ein Parallelfall zu anderen grandiosen Texten unserer Vergangenheit, wie etwa dem spanischen und deutschen Barock-Drama, das heute nur noch für Spezialisten von Interesse ist. Derartige Texte haben ihr bleibendes Verdienst an erster Stelle darin, dass sie uns an die Historizität unseres eigenen Geworden-Seins erinnern und damit in den zumal in einer globalisierten Welt zentralen Gedanken einführen können, dass es nichts als Naivität und Ignoranz ist, den je eigenen, gegenwärtigen Maßstab von Richtig und Falsch, von Gut und Böse als den einzig wahren anzusetzen.

Bibliographie

- Deledda, Grazia. *Elias Portolu: Romanzo*. Milano: Treves, 1928 [1900].
Deledda, Grazia. *Elias Portolu*. Übersetzt von Elisabeth Berling. Stuttgart: Engelhorn, 1927.
Deledda, Grazia. *Die Maske des Priesters*. Übersetzt von Elisabeth Berling. München: Winkler, 1989.