

**Das Phänomen der *inettitudine* in der italienischen
Erzählliteratur des frühen 20. Jahrhunderts**

Dissertation

zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der
Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von
Christian Gerth
aus Kassel
Göttingen 2008

-
1. Gutachter: Prof. Dr. Hans-Günter Funke
 2. Gutachter: Prof. Dr. Wilhelm Graeber

Tag der mündlichen Prüfung: 20.08.2008

Vorwort

Während meines vom DAAD geförderten einjährigen Studienaufenthaltes an der Universität Florenz im Jahre 2001 konnte ich umfangreiche Recherchen an der dortigen Nationalbibliothek für meine Magisterarbeit über ausgewählte Romane des italienischen Erfolgsautors Antonio Tabucchi durchführen. Infolge der Beschäftigung mit Tabucchis Erzählwerken ergab sich in Zusammenarbeit mit Herrn Prof. Dr. H.-G. Funke das vorliegende Dissertationsprojekt. Der besonders in Tabucchis *Sostiene Pereira* verarbeitete Topos des ‘lebensuntüchtigen Intellektuellen’ veranlasste mich, die Ursprünge dieses Protagonistentypus genauer zu erkunden, und es ergab sich der Befund, dass die Epoche der italienischen Dekadenz besonders für die Gegenwartsliteratur seit nahezu einem Jahrhundert nichts an Relevanz eingebüßt hat. Im Gegenteil, der Typus des *inetto* scheint seine Wirkung unvermindert beibehalten zu haben – sowohl aus der Sicht der Literaturproduktion als auch aus der Sicht des Lesers. Allerdings vermisste ich eine entsprechend stringente und umfassende Untersuchung dieses Phänomens, das unter dem Stichwort der *inettitudine* oder auch als Genre-Bezeichnung ‘*romanzo dell’inettitudine*’ in die Literaturkritik eingegangen ist. Besonders über die ‘Blütezeit’ dieses Phänomens, d.h. die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, sind bislang noch keine einschlägigen Untersuchungen vorgelegt worden, die sich spezifisch des Themas der *inettitudine* annehmen. Dies war schließlich ausschlaggebend dafür, mit der vorliegenden Arbeit „Das Phänomen der *inettitudine* in der italienischen Erzählliteratur des frühen 20. Jahrhunderts“ einen Forschungsbeitrag zu leisten.

Mein Dank gilt vor allem meinem Doktorvater Prof. Dr. Hans-Günter Funke, der mich zu dieser Arbeit ermutigte und mich sowohl in fachlicher wie auch in persönlich-menschlicher Hinsicht stets begleitet hat sowie Prof. Dr. Wilhelm Graeber für seine kompetente und freundschaftliche Betreuung. Zu Dank verpflichtet bin ich ferner dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, der mir durch ein Promotionsstipendium die Zusammenarbeit mit italienischen

Literaturwissenschaftlern in Turin und Florenz, namentlich vor allem mit Prof. Guido Baldi (Univ. degli Studi di Torino), ermöglicht hat. Die Unterstützung und Befürwortung meiner Eltern und meiner Geschwister in einer familienbedingt schwierigen und traurigen Zeit waren von wertvoller Bedeutung für das Zustandekommen der Dissertation. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

Göttingen, den 14. Februar 2008

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Inhaltsverzeichnis	5
1. Einleitung.....	7
1.1. Gegenstand und Ziel.....	7
1.2. Vorgehensweise.....	15
1.3. Forschungsstand	17
2. Theoretische und geschichtliche Grundlagen	25
2.1. Ideengeschichtliche Voraussetzungen.....	25
2.2. Zum Begriff der <i>inettitudine</i> und des <i>inetto</i>	35
2.3. Die <i>inettitudine</i> als charakterologisches Phänomen.....	43
2.3.1. Zur Problematik attributiver Heldenbezeichnungen.....	43
2.3.2. Der <i>inetto</i> als literarische Figur	45
2.3.3. Psychologie der Handlungs(un)fähigkeit	47
2.3.4. Das ‘Hamletproblem’	52
2.3.5. Psychoanalytisches Beschreibungsinstrumentarium	54
2.4. Gattungstheoretische Überlegungen.....	58
3. Ausprägungen der <i>inettitudine</i> bei Svevo, Pirandello und Borgese	61
3.1. Die <i>inettitudine</i> in der Gestalt der drei Protagonisten.....	61
3.1.1. Zeno Cosini.....	61
3.1.2. Mattia Pascal.....	63
3.1.3. Filippo Rubè	65
3.2. Die Selbstreflexion als Hauptmerkmal der <i>inettitudine</i>	66
3.2.1. Darstellung selbstanalytischer Szenen.....	66
3.2.2. Die Selbstanalyse aus psychoanalytischer Sicht	74
3.2.3. Assoziationsketten.....	78
3.3. Psychopathologische Zustände.....	90
3.3.1. Zur Diagnose psychischer Krankheitssymptome	90
3.3.2. ‘Realitätskorrigierende’ Momente.....	97

3.3.3.	Übersteigerte Affekte und Tribschicksale	113
3.3.4.	Neurosen.....	129
3.4.	Das ‘Ich’ und die Anderen: Das Verhältnis des <i>inetto</i> zu seinen ‘Mitspielern’	135
3.4.1.	Väter und <i>amici</i> als Rivalen.....	135
3.4.2.	Gescheiterte Liebesverhältnisse	148
3.5.	Die Kontingenz und Strategien ihrer Bewältigung	156
3.5.1.	Der Zufall	156
3.5.2.	Das Glücksspiel	160
3.5.3.	Exkurs: Von der Kontingenz zur Komik.....	167
3.6.	Der <i>inetto</i> als ‘hybrides’ Wesen	173
3.6.1.	Der <i>inetto</i> als <i>disgraziato</i>	173
3.6.2.	Der <i>inetto</i> als <i>dilettante</i>	178
3.6.3.	Der <i>inetto</i> als <i>intellettuale</i>	195
3.6.4.	Der <i>inetto</i> als <i>genio</i>	198
4.	Der <i>inetto</i> – ein Gescheiterter?	205
4.1.	Hoffnung auf Überwindung der <i>inettitudine</i>	205
4.2.	Erinnerung und Vergessen	209
5.	Die Bedeutung der <i>inettitudine</i> in anthropologischer und soziologischer Sicht	211
5.1.	Die Infragestellung gesellschaftlicher Werte und Normen	211
5.1.1.	Soziopolitischer und kultureller Hintergrund.....	211
5.1.2.	Der <i>inetto</i> als Personifikation des Wertewandels.....	215
5.2.	<i>Inettitudine</i> als Intellektuellenkritik	220
5.2.1.	Die Situation des Intellektuellen in der zeitgenössischen Kulturdiskussion.....	221
5.2.2.	Die ‘Karikatur’ des Intellektuellen.....	224
5.3.	Die Aporien traditioneller Erklärungsmuster und die Sinnfrage.....	228
5.4.	Die Ambivalenz als menschliche Grunderfahrung	235
6.	Schlussbetrachtung	248
7.	Literaturverzeichnis	252

1. Einleitung

1.1. Gegenstand und Ziel

Die vorliegende Arbeit hat das Ziel, das Phänomen der *inettitudine* in ausgewählten Romanen der italienischen Erzählliteratur des frühen 20. Jahrhunderts eingehend und unter neuen Fragestellungen zu untersuchen. Die exemplarische Analyse repräsentativer Texte des italienischen Romans dient dazu, die unterschiedlichen Ausprägungen und Funktionen der an den literarischen Typus des *inetto* gebundenen ‘Lebensuntauglichkeit’ herauszustellen und sie in einem breiteren historischen Kontext zu begreifen. Schließlich soll das Phänomen der *inettitudine* als eine entscheidende literarische Entwicklung für das Verständnis nachfolgender Erzähltexte erkannt werden.¹

Unter dem Rückgriff auf erzähltheoretische Konzepte sowie auf kulturwissenschaftliche und psychoanalytische Überlegungen wird in dieser Arbeit der Versuch unternommen, sich einem schwer eingrenzba- ren Untersuchungsgegenstand und einem in seiner Gesamtheit sehr komplexen literarischen Phänomen zu nähern.² Dafür wird ein geeignetes

¹ Mit dem Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert ist spätestens nach Freud eine Terminologie und die Konzeption für eine psychologische Beschreibung von Charakteren in der Literatur gegeben. Der Zeitrahmen des *fin de siècle* zeigt nicht mehr nur andeutungsweise Anzeichen einer ‘Entheroisierung’; diese hat insbesondere mit Blick auf die svevianische ‘Romantrilogie’ (vgl. unten) bereits einen Zenit erreicht, der bezüglich der literarischen Entwicklung im 20. und 21. Jahrhundert den Ausgangspunkt für eine ‘Mimesis anthropologischer Qualitäten’ des svevianischen Antihelden bildet. Die exemplarische Analyse von Erzähltexten aus den ersten drei Jahrzehnten des *Novecento* beschäftigt sich folglich mit dem Phänomen der *inettitudine* in einer bereits spezifisch ausgeprägten Form (vgl. unten).

² Die thematische Komplexität resultiert daraus, dass die *inettitudine* prinzipiell alle Lebensbereiche betreffen kann (vgl. dazu Kap. 5 der vorliegenden Arbeit; im Folgenden beziehen sich die Kapitelangaben immer auf die vorliegende Arbeit). Die Problematik der Eingrenzbarkeit bezieht sich in erster Linie auf den zeitlichen Rahmen, in dem die Thematik der *inettitudine* als literarisches Phänomen ihre ‘Blütezeit’ erlebt hat; zugleich bezieht sie sich auf die Frage, ob und wie sich die *inettitudine* von ihr nahe stehenden Diskursen, wie z.B. dem des ‘Dilettantismus’, abgrenzen lässt. Der Begriff des ‘Diskurses’ wird sowohl hier wie auch im Folgenden in seiner grundlegenden Bedeutung nach Foucault als ‘spezialisiertem Wissensbereich’ gebraucht. Im Zuge

‘Beschreibungsinstrumentarium’ zu entwickeln sein, das – hier lediglich an ausgewählten Werken exemplarisch angewendet – die analoge Untersuchung von ähnlich gearteten Texten erlaubt. Ferner eröffnet sich dadurch die Möglichkeit neuer literaturästhetischer Erkenntnis.

Angesichts einer in der Literaturkritik schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts und gegenwärtig scheinbar abschließend diskutierten Thematik mag man berechtigterweise nach den Gründen für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einer solchen Problemstellung fragen. Den genannten Einwänden, und damit der Frage nach der Relevanz der Untersuchung, kann man folgendermaßen begegnen: ein Blick in die Narrativik des ausgehenden 20. Jahrhunderts zeigt, dass das Thema immer noch *en vogue* ist, dass es jetzt allerdings ‘unter anderen Vorzeichen’ und veränderten Bedingungen³ besprochen wird. Eine vergleichende Analyse dieser neueren Texte auf der Grundlage der vorliegenden Studie wäre durchaus von Interesse.⁴ Auf den zweiten Einwand lässt sich nach eingehendem Studium der relevanten Forschungsliteratur folgendes entgegenen: Das Phänomen der *inettitudine* wird zwar als solches erkannt und von Seiten der Literaturkritik auch als ein spezifisches Genre des Romans gehandelt; umso mehr verwundert es allerdings, dass umfassende und systematische Untersuchungen bislang fehlen.⁵

der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung lässt sich bspw. der ‘Dilettantismuskurs’ als Spezialdiskurs auffassen. Vgl. dazu Ansgar Nünning, *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Metzler: Stuttgart u.a., 2004, 115 (Diskurs und Diskurstheorien), Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Fischer: Frankfurt a.M., 2003 und ders., *Archäologie des Wissens*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1981 [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 356], hier bes. 33ff.

³ Die psychoanalytischen Deutungsversuche stehen nicht mehr im Zentrum der Betrachtungen. Das Interesse der Literaturkritik konzentriert sich nunmehr auf die Erweiterung der Bezugsgrößen, d.h. auf den Einfluß von Themen wie z.B. dem ‘Dilettantismus’, der mit dem Phänomen der *inettitudine* eng verbunden ist (vgl. Kapitel 3.6., bes. Kap. 3.6.2.). Im Roman der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die *inettitudine* immer häufiger im Rahmen einer *literature engagée* behandelt. Vgl. Felice Ballesta/ Angela Barwig (Hrsg.), *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre: Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien*, Lang: Frankfurt a.M. u.a., 2003.

⁴ Eine systematische Untersuchung der Entwicklung der *inettitudine*-Thematik in der Literatur der zweiten Hälfte des *Novecento* bis hin zur Gegenwartsliteratur würde interessante Erkenntnisse liefern, kann allerdings im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Hier seien lediglich zwei Romane genannt, die hinsichtlich der *inettitudine*-Thematik relevant sind: Giuseppe Culicchias *Tutti giù per terra* (2000) und Antonio Tabucchis *Sostiene Pereira* (1994). Vgl. auch Hans Felten/ David Nelting (Hrsg.), *...una veritate ascosa sotto bella menzogna... Zur italienischen Erzählliteratur der Gegenwart*, Lang: Frankfurt a.M., Berlin u.a., 2000.

⁵ Vgl. dazu den Überblick über den Forschungsstand zum literarischen Phänomen der *inettitudine* in Kap. 1.3., 17ff.

Der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist das Phänomen der *inettitudine* und seine Entfaltung in der Figur des *inetto* – ein besonders in der italienischen Narrativik anzutreffender, aber dennoch auf europäisch-literaturkritischem Terrain häufig und lebhaft diskutierter Themenkomplex. Im Mittelpunkt stehen dabei literarische Figuren, die sich insofern von einer gesellschaftlichen Norm unterscheiden, als sie versuchen, auf intensive Weise ihr Verhalten in einem autoanalytischen Prozess zu reflektieren und zu erklären. Die sogenannten *inetti*, die zumeist als eine spezifische Art des Antihelden verstanden werden, zählen zu einem Figurentypus, der in groben Zügen durch seine ausgeprägte Intellektualität und seine praktische Lebensunfähigkeit charakterisiert werden kann.

Im Einzelnen zeichnet sich seine Wesensart durch psychopathologische Merkmale aus, die ihn erst in die Lage versetzen, über sich selbst und seinen Bezug zur Gesellschaft zu reflektieren. Ursachen und Folgen seiner Selbstreflexion⁶ zeigen sich in einer ‘defizitären Sozialisation’, d.h. zumeist einer Stellung im gesellschaftlichen Abseits aufgrund seiner mangelnden Anpassungsfähigkeit. Allen *inetti* liegt dabei eine grundsätzliche ‘Schwäche’ zugrunde: eine manische Hypermotivation in einem bestimmten Lebensbereich, welche mit einer Demotivation in allen anderen Lebensbereichen einhergeht. In diesem ‘engeren’ Verständnis von *inettitudine* setzt die vorliegende Analyse zunächst an der Soziogenese und Psychogenese ausgewählter Motive des Scheiterns an.

Neben der Fokussierung des Untersuchungsgegenstandes auf die literarische Figur kann die *inettitudine* als ‘figurenübergreifendes’ Phänomen begriffen werden. Insbesondere zu Zeiten gesellschaftspolitischer Umbrüche, wie sie im *fin de siècle* des 19. Jahrhunderts zu beobachten sind, wird immer wieder von Seiten einer literarischen Intelligenz versucht, – unter Rückgriff auf europäische Vorläufer und Interpretamente – althergebrachte Denk- und Handlungsmuster in ihrem Wesen zu erfassen und gleichzeitig neu zu überdenken. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit spezifische Lebensentwürfe im Rahmen eines sich wandelnden soziohistorischen Kontextes weiterhin ‘Gültigkeit’ beanspruchen dürfen oder bereits gescheitert sind. Hinsichtlich der *inettitudine* schließt diese

⁶ Zum spezifischen Gebrauch des Begriffes der ‘Selbstreflexion’ und seiner Abgrenzung zur Bedeutung der Bezeichnungen ‘Selbstanalyse’ bzw. ‘autoanalytischer Prozess’ vgl. Kap. 3.2. Im Verhältnis zur ‘Selbstreflexivität’ meint die ‘Selbstreflexion’ die ‘konkrete Ausübung’ der eigenen Betrachtung.

Betrachtungsweise eine Erweiterung der Bezugsgrößen auf epochenspezifische Phänomene mit ein. Sie erfolgt hier als systemreferenzielle⁷ Rückbindung an die Motive des Desillusionsromans, der Dilettantismusproblematik sowie der Intellektuellendebatte und der Heroismuskritik. In diesem Zusammenhang wird das Phänomen der *inettitudine* im Sinne eines ‘allgemeinen Scheiterns’ verstanden, das sich in der Figur des Antihelden im Roman jeweils konkretisiert. Neben der ‘engeren’, psychosozialen Betrachtungsweise der *inetto*-Figur lässt sich der vorliegende Untersuchungsgegenstand in diesem ‘weiteren’ Verständnis als konvergierendes Phänomen zwischen (Anti-)Heroismus, Dilettantismus und Intellektualismus verstehen, der an ein spezifisches historisches ‘Klima’ gebunden ist. Das geschichtliche Umfeld kann insofern als Ursache für die unterschiedlichen Ausprägungen eines individuellen ‘Scheiterns von Lebensentwürfen’ gedeutet werden.

Die Wahl eines geeigneten Textkorpus für die Thematik der vorliegenden Untersuchung orientiert sich an inhaltlichen und formalen Kriterien, die der Darstellung der *inettitudine* in der italienischen Erzählliteratur zu einer ungeahnten Popularität verholfen haben.⁸ Sie erreicht ihren Höhepunkt mit Italo Svevos Roman *La coscienza di Zeno* (1923)⁹ – ein ‘grandioser Wurf’, der zu Lebzeiten seines Autors allerdings kaum Anerkennung fand. *La coscienza di Zeno* folgt thematisch und strukturell einem in dieser Arbeit zu konkretisierenden Textgenre, das als *Romanzo d’inettitudine* bezeichnet werden kann. *La coscienza di Zeno* enthält eine bis dato in dieser Form noch nicht anzutreffende literarische

⁷ Der Gebrauch des Begriffs ‘Systemreferenz’ erfolgt nach Ulrich Broich/ Manfred Pfister (Hrsg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Niemeyer: Tübingen, 1985. Vgl. dazu auch die theoretischen Grundlagen in Kap. 2., 25ff.

⁸ Antihelden, die die Eigenschaften des *inetto* aufweisen, finden sich zahlreich in literarischen Texten zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Vgl. Kap. 2.1., 25ff. Bestimmend sind nunmehr die verschiedenen erzählerischen Darstellungsverfahren der *inettitudine*. Diese Entwicklung gilt im Prinzip für verschiedene Gattungen, prägt aber insbesondere und naturgemäß den Roman, den Nachfolger der antiken und mittelalterlichen Epen, die den Typus des ‘klassischen’ Helden entwarfen und feierten. Vgl. Brigitta Coenen-Mennemeier, *Der schwache Held. Heroismuskritik in der französischen Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Lang: Frankfurt a.M., Berlin u.a., 1999, 13/14.

⁹ Zitierte Textstellen aus diesem Roman werden im Folgenden unter Angabe des Kapitels und der Seitenzahl im Fließtext kursiv mit CZ abgekürzt. Sämtliche zitierten Textstellen sind folgender Ausgabe entnommen: Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Mondadori: Milano, 2003 [classici moderni]. Die Wahl dieser Ausgabe, auf die sich die Seitenangaben beziehen, liegt darin begründet, eine Einheitlichkeit aller hier behandelten Werkausgaben zu erreichen – für Borgeses *Rubè* steht bislang nur die angegebene Mondadori-Ausgabe zur Verfügung. Andere Textstellen bspw. aus der Essayistik Svevos sind hingegen der kritischen Gesamtausgabe entnommen und an entsprechender Stelle kenntlich gemacht.

Verarbeitung der Psychoanalyse und gilt mithin als *der* Bewusstseinsroman schlechthin.¹⁰ Als einer der formalen Aspekte sei hier beispielhaft die Verwendung der erlebten Rede in der Ich-Form genannt, mit der Svevo an die Grenzen narrativer Darstellungsmöglichkeiten gelangte. Auf diese Weise wurde die intensive Selbstanalyse ‘unfähiger Protagonisten’ im Sinne einer Offenlegung psychoanalytischer und anthropologischer Konstanten der *inettitudine* im Romandiskurs prägend. In ähnlicher Form, wenn auch mit signifikanten Unterschieden zu *La coscienza di Zeno*, findet sich der ‘scheiternde’ Protagonist auch in den Romanen *Il fu Mattia Pascal* (1904)¹¹ von Luigi Pirandello und *Rubè* (1921)¹² von Giuseppe Antonio Borgese. Gemeinsam mit *La coscienza di Zeno* bilden sie die Textgrundlage für die vorliegende Untersuchung.¹³

Die vergleichende Analyse vornehmlich der drei genannten Erzähltexte hat für die Untersuchung des Phänomens der *inettitudine* exemplarischen Charakter. Eine weitgehende Repräsentativität bei der Wahl des Textkorpus wird dadurch erreicht, dass – nach Meinung des Verfassers – die gewählten Romane hinsichtlich ihrer Literarizität¹⁴, ihrer rezeptionsästhetischen Relevanz und ihrer positiven kritischen Resonanz kaum zu übertreffen sind und sie die für das Phänomen der *inettitudine* wesentlichen formalen und inhaltlichen Aspekte enthalten. Im Rahmen der vorliegenden Analyse kann nicht der Anspruch erhoben werden, einen Idealtypus des *inetto* zu rekonstruieren, an dem sich andere Texte bzw. deren Figuren problemlos messen ließen. Das Innovationspotential dieser Arbeit beruht vielmehr auf der systematischen Vorgehensweise, anhand derer

¹⁰ Dies gilt in jedem Falle für die italienische Literatur; auf europäischer Ebene gibt es vergleichbare Erzähltexte, so z.B. Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Vgl. dazu Kapitel 2.1., 25ff.

¹¹ Vgl. Anm. 9: die Abkürzung im Fließtext erfolgt mit *MP*. Sämtliche zitierten Textstellen sind folgender Ausgabe entnommen: Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori: Milano, 1994 [classici moderni].

¹² Vgl. Anm. 9: Abkürzung im Fließtext erfolgt mit *FR*. Sämtliche zitierten Textstellen sind folgender Ausgabe entnommen: Giuseppe Antonio Borgese, *Rubè*, Mondadori: Milano, 1994 [classici moderni].

¹³ Dass die systematische Behandlung der Fragestellung sowie auch die Erfassung dieser literarischen Auswahl Vollständigkeit weder erreichen noch auch nur anstreben kann, braucht nicht ausdrücklich betont zu werden. Neben den genannten Texten, deren Protagonisten dem thematischen Oberbegriff der *inettitudine* subsumiert werden können, werden exemplarisch weitere relevante Texte berücksichtigt.

¹⁴ ‘Literarizität’ meint hier eine bestimmte literarische Qualität, die sich aus der ‘poetischen Funktion’ der Sprache, d.h. aus formalen Eigenschaften des ‘sprachlichen Materials’, ergibt. Vgl. Nünning 2001, 376.

vergleichbare Texte hinsichtlich der *inettitudine*-Thematik untersucht werden können.

Dass das Phänomen der *inettitudine* keine ursprünglich und ausschließlich italienische Erscheinung ist¹⁵, darf nicht daran hindern, es in einem spezifisch nationalen Kontext zu untersuchen. Somit konzentriert sich die vorliegende Analyse auf literarische Texte italienischer Provenienz, in denen das Thema der *inettitudine* eine besondere Bedeutung einnimmt. Darüber hinaus wird der Relevanz der vorliegenden Thematik in der zeitgenössischen italienischen Lyrik eine keinesfalls geringe Bedeutung beigemessen¹⁶; aus methodischen Gründen wird die lyrische Textkonstitution hier nur am Rande berücksichtigt.¹⁷

Für den Gang der Untersuchung sind folgende Aspekte maßgebend: Auf inhaltlicher Ebene ist zunächst nach der negativen oder positiven Wirkung der *inettitudine* und ihren Folgen zu fragen. In ihrer extremsten Form führt sie meistens zum ‘Untergang’ eines Individuums – in der Form des Todes oder des Wahnsinns.¹⁸ Zugleich scheint die *inettitudine* Auslöser für eine Autoreflexion und eine Introspektion des Protagonisten zu sein und in der Folge die Tätigkeit literarischen Schaffens als therapeutische Maßnahme zu begründen. Dies geht oft mit einer ethischen Neubewertung des *inetto* einher, der sich einerseits durch seine leicht erkennbaren Wesenszüge – Außenseitertum, Handlungsunfähigkeit, Passivität, Eskapismus – vom gesellschaftlich integrierten Bürger abhebt, aber

¹⁵ Vgl. Coenen-Mennemeier 1999, 13/14. Vorläufer der *inetto*-Figur und ihrer Konzeption lassen sich bspw. bei Dostojewskij und in der Philosophie Schopenhauers erkennen. Sie sollen in der vorliegenden Untersuchung nur am Rande berücksichtigt werden.

¹⁶ Aus dem Bereich der Lyrik sind exemplarisch folgende Texte und Autoren, in denen das Phänomen der *inettitudine* eine hervorgehobene Rolle spielt, zu nennen: D’Annunzio, Pascoli, die *poeti crepuscolari* wie Corazzini, Moretti und Gozzano (bes. seine Gedichtsammlung *I colloqui*). Eine Analyse von ausgewählten Gedichten Gozzanos hinsichtlich des Phänomens der *inettitudine* findet sich bei Stefano Sasso, „Inettitudine e superomismo, ironia e indifferenza ne I colloqui di Guido Gozzano“, in: Christophe Losfeld/ Henning Krauss u.a. (Hrsg.), *Psyche und Epochennorm. Festschrift für Heinz Thoma zum 60. Geburtstag*, Universitätsverlag Winter: Heidelberg, 2005, 325-340.

¹⁷ In erster Linie sind hier gattungstheoretische Überlegungen zur Erzählliteratur gemeint. Hinsichtlich einer stringenten Argumentation wären umfangreichere theoretische Grundlagen der lyrischen Textkonstitution zu berücksichtigen, die den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würden.

¹⁸ Damit ist zugleich die Nähe des Phänomens der *inettitudine* zur Krankheit angesprochen. Bezeichnenderweise spielt in den genannten Werken die Figur des Arztes als Bezugsperson zu den *inetti* eine wichtige Rolle.

gerade dadurch eine überdurchschnittliche intellektuelle Aktivität bei der Selbstanalyse entfaltet.¹⁹

Die anhaltende ‘Präsenz’ der Figur des *inetto* bis in die Gegenwartsliteratur hinein zeigt trotz des epochenspezifischen Wandels eine gewisse Zeitlosigkeit der Thematik; allerdings liegt es in der Natur der *inettitudine*, dass sie besonders in Zeiten des Umbruchs²⁰ unter dem Einfluss historischer Kontexte steht. Mit dem Wandel der Gesellschaft wandelt sich auch das ‘Figurenarsenal’ der literarischen Texte. So ist z.B. in einem dialektischen Prozess der ‘unfähige Protagonist’ *ex negativo* Spiegel seines gesellschaftlichen Umfeldes und zugleich gesellschaftskritische Instanz. Dabei spiegelt die Literatur aber nicht nur den jeweiligen Stand der Dinge, sondern ergreift darüber hinaus zukünftige oder auch nur denkbare Möglichkeiten. Unverzichtbarer Bestandteil der Analyse ist demnach auch die Rekonstruktion der historischen gesellschaftlichen Zusammenhänge und ihre Parallelisierung mit fiktiven Elementen im literarischen Werk.

Für die vorliegende Untersuchung ergeben sich daraus die folgenden Fragenkomplexe, die zugleich den Hauptteil dieser Arbeit untergliedern:

1. Wie stellt sich die Figur des *inetto* in den Romanen von Svevo, Pirandello und Borgese dar? Welche Erkenntnisse fördert eine vergleichende Analyse zutage?
2. Welche Funktion hat das Phänomen der *inettitudine* im Rahmen der Gesamtanlage des jeweiligen Romans? Welche Rolle spielen dabei literarische Darstellungsverfahren wie beispielsweise die Komik und die Kontingenz?
3. Inwieweit korrelieren das fiktive und das historische soziokulturelle Umfeld mit der Lebensuntauglichkeit der Protagonisten?²¹

¹⁹ Dem *inetto* lässt sich eine gewisse Genialität zusprechen. Vgl. dazu Kap. 3.6.4., 204ff. Die Frage, ob die *inettitudine* ursächlich die Selbstreflexion des Protagonisten herbeiführt oder die gegenteilige Beziehung der Fall ist, wird in Kap. 3.2., 66ff., aufgegriffen werden.

²⁰ Bspw. in Kriegszeiten oder in Phasen massiver Regimekritik.

²¹ Die erstgenannte Fragestellung bezieht sich vorwiegend auf inhaltliche, die Psyche der Figuren betreffende Aspekte. Der zweite Problemkreis betrifft in erster Linie formale Neuerungen. Der dritte Fragenkomplex befasst sich vornehmlich mit gesellschaftlichen Aspekten. Letztlich handelt es sich bei diesen Unterschieden jedoch nicht um prinzipielle Differenzen, sondern nur um Akzentverschiebungen. Struktur und Thematik sind, wie es bekanntlich zu den grundlegenden Prämissen einer ‘literarischen Funktionalität’ gehört, so miteinander verbunden, dass sich lediglich die Prioritäten verschieben, insgesamt jedoch eine Exklusion des einen oder des anderen Grundelements nicht denkbar ist – insbesondere nicht in der erzählenden Literatur.

In dieser Arbeit wird somit der Versuch unternommen, die verschiedenen Ansätze und Ausformungen des Phänomens der *inettitudine*, die ihre Prägung in einzigartiger Weise bei Svevo, Pirandello und Borgese erfahren haben, darzulegen und in einen spezifischen soziohistorischen Kontext zu stellen. Das Phänomen der *inettitudine* ist schließlich als literarische Erscheinungsform auf dem Hintergrund einer existenziellen Dimension und sinnstiftenden Funktion zu erfassen.

1.2. Vorgehensweise

Die aus den unterschiedlichen Einflüssen von Heroismuskritik, Dilettantismusthematik und Intellektuellendebatte resultierende Komplexität des literarischen Phänomens der *inettitudine* und der durch das formulierte Erkenntnisinteresse geforderte Anspruch an die vorliegende Untersuchung bedingen die Auswahl eines geeigneten Analyseinstrumentariums und die Verfolgung eines festgelegten Untersuchungsverlaufs. Um dem Vorwurf der Einseitigkeit einerseits sowie der Kritik an einer vorbehaltlosen Anwendung eines oder mehrerer theoretischer Konzepte auf ein literarästhetisches Phänomen andererseits zu entgehen, erfolgt an dieser Stelle bereits der Hinweis darauf, dass sich die theoretischen Anleihen aus der psychoanalytischen Systematik und Terminologie mittelbar und unmittelbar aus dem Textkorpus selbst herleiten und motivieren. Dementsprechend verfolgt die vorliegende Untersuchung methodisch eine interdisziplinäre Vorgehensweise, die literaturwissenschaftliche Theorien mit psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Ansätzen verknüpft.

Die für die Untersuchung notwendigen historischen und theoretischen Grundlagen werden in Kapitel zwei behandelt. Dieses Kapitel enthält eine historische Kontextualisierung, die als motivierender Hintergrund für die Entwicklung der *inettitudine* zu verstehen ist. Hier gilt es, das Phänomen innerhalb eines breiteren Bezugsrahmens zu betrachten, um es daraufhin aus einer systemreferentiellen Perspektive untersuchen zu können. Entsprechend werden das soziohistorische und ideengeschichtliche Umfeld sowie die Situation des Intellektuellen und des Dilettanten dargelegt sowie ihr Bezug zur *inettitudine* erörtert werden. Desweiteren wird auf erzähltechnische Ansätze und besonders auf die theoretischen Prämissen einer 'inneren' Figurenanalyse einzugehen sein. Aus der Fülle der psychoanalytischen Terminologie werden daraufhin diejenigen ausgewählt und erklärt, die für die vorliegende Analyse relevant sind. Ein für die Literaturanalyse spezifisches psychoanalytisches 'Grundgerüst' ist dabei so zu formulieren, dass es eine angemessene Untersuchung der Figur des *inetto*

verspricht. Schließlich werden die relevanten gattungstheoretischen Voraussetzungen besprochen, um den *romanzo dell'inetitudine* formal einordnen zu können.

Der Hauptteil gliedert sich in drei Teilbereiche, d.h. in die Kapitel drei bis fünf. In Kapitel drei geht es um die Ausprägungen der *inetitudine*, die exemplarisch anhand der Untersuchung der Einzeltexte aufgezeigt und einer systematischen strukturellen und inhaltlichen Analyse unterzogen werden. Neben der intensiven Analyse der drei genannten Romane wird zuweilen auch auf andere Werke Bezug genommen werden. Das Kapitel vier behandelt die Frage, ob die Figur des *inetto* gänzlich als eine gescheiterte Existenz betrachtet werden kann. Kapitel fünf enthält eine vergleichende Betrachtung der aus den Einzelanalysen gewonnenen Ergebnisse und behandelt die Frage nach den Funktionen, die die *inetitudine* in den drei Romanen übernimmt bzw. in literarischen Texten allgemein übernehmen kann. Neben rezeptionsästhetischen Aspekten, die hier besonders durch die Darstellungsverfahren der Komik, der Kontingenz und der Ambivalenz bestimmt werden, soll der Blick auch auf traditionelle Gattungskonzepte wie das Genre der Autobiographie, des Bekenntnisses, des Briefromans und des Tagebuchs gelenkt und deren Rolle in Bezug auf die *inetitudine* erörtert werden. Dabei ist hier nicht mehr die Rede vom *inetto*, sondern von *inetitudine*, und zwar in einem breiteren konzeptionellen Sinne, der nicht mehr nur an die literarische Figur selbst und ihr Innenleben gebunden ist. Schließlich erfolgt in diesem Kapitel der Versuch einer Parallelisierung des 'fiktionalen' Phänomens der *inetitudine* zum zeitgenössischen historischen Geschehen, insbesondere zur Situation des Intellektuellen. Mit diesem Rückbezug auf die historische Kontextualisierung schließt sich der 'kreisförmige' Gang der Analyse.

1.3. Forschungsstand

Hinsichtlich der hervorgehobenen Bedeutung, die dem Phänomen der *inettitudine* für die italienische Literatur des *fin de siècle* von Seiten der Literaturgeschichte beigemessen wird²², existieren nur wenige literaturwissenschaftliche Publikationen, die sich systematisch und monographisch mit diesem Thema auseinandersetzen. Die Primärtexte hingegen sind in zahlreichen kritischen Veröffentlichungen auf die verschiedensten Aspekte hin untersucht worden.²³ Da diese Arbeiten in erster Linie für die jeweiligen Untersuchungen der Einzeltexte von Belang sind, werden sie hier – bis auf wenige Ausnahmen – nicht gesondert aufgeführt.²⁴ Die zusammenfassende Beschreibung einzelner literaturkritischer Arbeiten zur *inettitudine* soll zunächst einen Überblick über den aktuellen Stand der Forschung und die untersuchungsrelevanten Aspekte vermitteln. Im weiteren Verlauf erfolgt die kurze Behandlung einer Auswahl von kritischen Texten hinsichtlich der Offenlegung entsprechender Defizite und Lücken, die die vorliegende Arbeit zu schließen versucht. Bei der Vorstellung der wichtigsten Publikationen wird chronologisch vorgegangen.²⁵

²² Vgl. u.a. jeweils in den entsprechenden Kapiteln Volker Kapp (Hrsg.), *Italienische Literaturgeschichte*, Metzler: Stuttgart/ Weimar, 1992; Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi: Milano, 1991; vgl. auch Giovanni Carsaniga, *Geschichte der italienischen Literatur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Kohlhammer: Stuttgart u.a., 1970; Silvana Cirillo/ Giuseppe Gigliozzi (Hrsg.), *Il Novecento letterario italiano*, Bulzoni: Roma, 2003; Manfred Hardt, *Geschichte der italienischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, WBG: Darmstadt, 1996; Johannes Höhle/ Wolfgang Eitel (Hrsg.), *Italienische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Kröner: Stuttgart, 1974 [Kröners Taschenbuchausgabe; 436].

²³ Vgl. dazu u.a. Walter Binni (Hrsg.), *I classici italiani nella storia della critica*, La nuova Italia: Firenze, 1970. Die Forschungsliteratur zu den hier behandelten Romanen ist unüberschaubar geworden. Auf ausgewählte Studien wird bei der Analyse zurückgegriffen werden. Hinweise zu einschlägigen Bibliographien werden an entsprechender Stelle gegeben.

²⁴ Dies gilt auch für diejenigen Publikationen, die durchaus einzelne, für diese Studie wichtige Aspekte behandeln. Entsprechend wird die Fachliteratur zu den theoretischen Grundlagen in den jeweiligen Kapiteln angegeben werden.

²⁵ Dies hat gegenüber einer systematischen Anordnung den Vorteil, dass eine mögliche Entwicklung innerhalb der Forschungsliteratur nachvollzogen werden kann. Die vollständigen Literaturangaben zu den einzelnen im Forschungsüberblick genannten Titeln sind den Einträgen in der Bibliographie zu entnehmen.

*Das Thema der 'Senilità' im Romanwerk Italo Svevos (1979)*²⁶ ist der Titel des Ende der 70er Jahre erschienenen Aufsatzes von Hans-Günter Funke, der differenziert und anschaulich die Figur des *inetto* in seinem Wesen beschreibt, ohne zugleich die Komplexität und die Folgen des Phänomens der *inettitudine* aus den Augen zu verlieren. Seine Definition des *inetto* zeichnet bereits ein zusammenhängendes Bild jener literarischen Figur, die der Wahl des vorliegenden Textkorpus zugrunde liegt. In seinem Aufsatz entwickelt Funke aus einem umfassenden Verständnis und einer Untersuchung des Bedeutungswandels der Begriffe *senilità*, *malattia* und *inettitudine* heraus eine vertiefende Einsicht in die komplexe Wesensart des untauglichen Protagonisten am Beispiel der drei *fratelli carnali* Alfonso Nitti, Emilio Brentani und Zeno Cosini aus Italo Svevos Roman-Trilogie *Una vita* (1982), *Senilità* (1989) und *La coscienza di Zeno* (1923). Betrifft der Begriff der *senilità* in *Una vita* noch die allgemeine Positionierung des Intellektuellen im gesellschaftlichen Spannungsfeld zwischen *rinunzia* (Verzicht) und *lotta* (Kampf), so erfährt er in *Senilità* eine Bedeutungsverengung dahingehend, dass vor allem die individuelle Unfähigkeit des bereits in die Gesellschaft integrierten Protagonisten Emilio Brentani thematisiert wird – die Unfähigkeit, sein „privates Glück in der affektiven Bindung an einen anderen Menschen zu finden“. Als Folge davon verlagert sich „[d]er Schwerpunkt der Handlung [...] von dem gesellschaftlichen in den psychologischen Bereich.“²⁷ Schließlich gelangt Funke in seinem Aufsatz zu dem Ergebnis, dass „[e]rst die Ambivalenz der als Metaphern verwendeten Begriffe 'malattia' und 'salute' [...] diesen ihren vollen Bedeutungsumfang, ihren gesellschaftskritischen Gehalt [verleihen].“²⁸

Ebenso aufschlussreich wie grundlegend ist die Monographie von Luigia Abrugiati mit dem Titel *Il volo del gabbiano. Fenomenologia dell'inettitudine nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento* (1983)²⁹. Damit liegt eine umfangreiche Arbeit vor, die sich in der Hauptsache mit dem Thema der *inettitudine* in Svevos Roman *Una vita* beschäftigt. Nach einer Charakterisierung

²⁶ Hans-Günter Funke, „Das Thema der 'senilità' im Romanwerk Italo Svevos“, in: *Italienische Studien*, (1979) 2, 91-108.

²⁷ Funke 1979, 92.

²⁸ Ebd., 104.

²⁹ Luigia Abrugiati, *Il volo del gabbiano. Fenomenologia dell'inettitudine nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, R. Carabba: Lanciano, 1983 [Collana di studi e ricerche; 9].

des Protagonisten als *inetto* stellt sie ihre Untersuchung in einen breiteren literaturphilosophischen Kontext, indem sie vorwiegend auf Schopenhauerisches Gedankengut rekurriert. Die Arbeit konzentriert sich im Folgenden auf eine strukturelle Untersuchung einzelner Szenen aus Svevos *Una vita*, aus der sie ein spezifisches Handlungsmuster des ‘typischen’ *inetto* ableitet. Unter Berücksichtigung der Aussagen Svevos über ‘seinen’ Protagonisten von *Una vita*, Alfonso Nitti, gelangt sie schließlich zu dem Ergebnis, dass der *personaggio privo delle qualità di vivere* eine positivistische Weltanschauung überwinde und in der Folge das Bewusstsein einer neuen Ära einleite, deren Charakteristik die ‘Dekadenz’ hervorhebt. Zwar liefert die Studie Abugiatis durchaus interessante Aspekte zum Thema der *inettitudine*; leider vermisst man eine systematische und methodisch fundierte Vorgehensweise, durch die ihre Untersuchung sicherlich an Relevanz gewonnen hätte.

Eine die Perspektive erweiternde und innovative Publikation bietet Rudolf Behrens mit dem Titel *Svevos ‘inetti’ als Dilettanten. Eine Umwertung im Horizont von Dilettantismusthematik und Modernitätskritik* (1990)³⁰. Über den expliziten Rückgriff auf die Dilettantismusproblematik und deren Rekonstruktion auf europäischer Ebene sowie eine gelungene Abstrahierung ausgewählter Aspekte der *inettitudine* durch die Verkettung mit Ambivalenz-Strategien gelingt Behrens hier ein höchst interessanter Forschungsbeitrag: Eine produktive Verarbeitung systemreferenzieller Vorgaben durch Svevos *Una vita* führt zu der These einer „kontinuierlichen Positivierung des Dilettantismuskonzepts“ insbesondere bei Svevo, indem seine Wertvoraussetzungen ironisiert und das dem Roman inhärente Ambivalenzpotential freigesetzt werden. Behrens’ Aufsatz benennt hier explizit die produktive Verbindung von Komik, Kontingenz und Ambivalenz mit der „permanenten Inszenierung der Tragikomödie des ‘Unfähigen’ „³¹ Insgesamt zeigt sein Untersuchungsansatz eine wichtige Tendenz auf, nämlich die Ausweitung des Bezuges des *inettitudine*-Phänomens auf angrenzende Themen. Dieser Ansatz wird in der vorliegenden Arbeit an

³⁰ Rudolf Behrens, „Svevos ‘inetti’ als Dilettanten. Eine Umwertung im Horizont von Dilettantismusthematik und Modernitätskritik“, in: ders./ Richard Schwaderer (Hrsg.) *‘Italo Svevo’. Ein Paradigma europäischer Moderne*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 1990, 109-130. Beziehen sich zwei oder mehrere in doppelte Anführungszeichen gesetzte Zitate auf dieselbe Quelle, so erfolgt die Quellenangabe nach dem letzten Zitat und bezieht die vorausgehenden Zitate mit ein.

³¹ Behrens 1990, 110.

entprechender Stelle weiterverfolgt und erweitert, d.h., dass es neben einer Analyse der Eigenschaften des Dilettanten auch bestimmte Wesenszüge des *disgraziato* und des *genio*, die sich in der Figur des *inetto* wiederfinden lassen, zu untersuchen gilt.

Derselbe Sammelband enthält einen Aufsatz von Ulrich Schulz-Buschhaus: *Point of View und 'Inettitudine' in Svevos 'Senilità'* (1990)³². Schulz-Buschhaus gelangt hier – ähnlich wie Behrens – bei seiner Analyse von Svevos *Senilità* zu einem durchaus 'positiven' Verständnis von *inettitudine*, wenigstens insofern, als sie es verdient, „mit einer Mischung aus Distanz und Empathie minutiös erzählt zu werden“³³. Die 'Point-of-View-Technik', die von Schulz-Buschhaus hier als Erkennungszeichen modernen Erzählens *par excellence* bezeichnet wird, verweist bei *Senilità* auf die bemerkenswerte Privilegierung der Bewusstseinsvorgänge einer einzigen Romangestalt – eklatanter ist dies wohl noch in *Una vita* der Fall. Auf dieser erzähltechnischen Grundlage sucht Schulz-Buschhaus die Profilierung des *inetto* zu erklären, und zwar anhand der Phänomene des Authentizitätsverlusts und der Illusion.

Vor dem Hintergrund des Zerfalls der bürgerlichen Werte in der Epoche des Übergangs vom 19. zum 20. Jahrhundert schildert Béatrice Delassalle in ihrer Monographie *Gesicht und Maske. Zur Konfliktsituation des Antihelden am Beispiel von Italo Svevo und Luigi Pirandello* (1996)³⁴ die Entstehung des modernen Antihelden, der in der Maske des Helden schließlich an einer fremden Welt scheitern muss. In ihrer Arbeit, die teilweise den Charakter der unsystematischen Aneinanderreihung von Schlagworten annimmt, gelangt sie zu der etwas 'holzschnittartigen' Einsicht, dass in einer Epoche der politischen Stabilität und einer 'kopernikanischen Relativität', einer Zeit – wie Delassalle meint – „ohne Geschichte“, Auswege aus der Sicht der Autoren nicht offeriert werden. Ob dies tatsächlich zutrifft, wird an späterer Stelle der vorliegenden Arbeit besprochen werden. Delassalles Schrift bietet zumindest eine Reihe von Aspekten, die bezüglich des Themas der *inettitudine* von Bedeutung sind.

³² Ulrich Schulz-Buschhaus, „Point of View und 'Inettitudine' in Svevos 'Senilità'“, in: Rudolf Behrens/ Richard Schwaderer (Hrsg.), *Italo Svevo. Ein Paradigma europäischer Moderne*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 1990, 131-144.

³³ Schulz-Buschhaus 1990, 144.

³⁴ Beatrice Delassalle, *Gesicht und Maske: Zur Konfliktsituation des Antihelden am Beispiel von Italo Svevo und Luigi Pirandello*, Shaker: Aachen, 1996. [Berichte aus der Literaturwissenschaft].

Eine umfassende systematische Untersuchung, allerdings mit einer anderen thematischen Schwerpunktsetzung und auf die französische Narrativik angewendet, findet sich in Coenen-Mennemeiers Monographie *Der schwache Held: Heroismuskritik in der französischen Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts* (1999)³⁵. Coenen-Mennemeier räumt ein, dass die thematische und rezeptionsästhetische Problematik, die sie an der französischen Literatur aufzeigt, grundsätzlich nicht auf diese beschränkt ist. Sie verzichtet auf eine Untersuchung der Entfremdung, Schwächung und Auflösung des Ichs bei Musil, Broch, Kafka, Pirandello, Svevo und anderen Autoren der Moderne außerhalb Frankreichs. Die Problematik der 'Schwäche' spielt in unserer Untersuchung eine wichtige Rolle. So liefert ihre Arbeit interessante Anregungen auch für die Thematik der *inettitudine*, die in den entsprechenden Kapiteln Berücksichtigung finden werden.

Der Titel des Aufsatzes von Peter Zima zeigt die Akzentverschiebung an, unter der das Thema der *inettitudine* hier besprochen wird: *Subjektivität und Kontingenz in der spätmodernen Literatur: Die Ambivalenz des Zufalls* (2002)³⁶. Das kontingente Ereignis, das bei Autoren wie Svevo, aber auch Moravia und Pirandello, zum Thema wird, erscheint hier als ein ambivalentes Phänomen: Es kann einerseits das handelnde Subjekt, dessen narratives Programm es scheitern lässt, in Frage stellen; es kann andererseits als glückbringendes Ereignis die Kreativität des Subjekts anstacheln und neue ästhetische Konstruktionen ermöglichen. Zima deutet an, wie Kontingenz und Komik mit der Selbstkonstruktion des 'lebensuntauglichen' Subjekts zusammenhängen; seine Ausführungen beschränken sich allerdings auf einige wenige Beispiele aus den einzelnen Romanen der genannten Autoren.

Der Turiner Literaturwissenschaftler Guido Baldi setzt sich in mehreren Veröffentlichungen zur Narrativik um die Jahrhundertwende mit dem Thema der *inettitudine* auseinander. In einer ersten Monographie, *L'inetto e il superuomo*.

³⁵ Coenen-Mennemeier 1999.

³⁶ Peter V. Zima, „Subjektivität und Kontingenz in der spätmodernen Literatur: Die Ambivalenz des Zufalls“, in: Werner Helmich/ Helmut Meter/ Astrid Poier-Bernhard (Hrsg.), *Poetologische Umbrüche. Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*, Fink: München, 2002. Vgl. zur Analyse weitere Texte auch: Peter V. Zima, *Der gleichgültige Held: textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus*, Wiss. Verl. Trier (WVT): Trier, 2004. [Literatur, Imagination, Realität; 33].

D'Annunzio tra 'decadenza' e 'vita ascendente' (1996)³⁷, vereint er mehrere seiner bis dato noch nicht publizierten Aufsätze, die sich in ihrer Anlage einer grundlegenden Dichotomie verschreiben: dem Verständnis des *inetto* als Gegenpol zur Figur des *superuomo*. Im Mittelpunkt seiner Analysen steht der 'Heilungsprozess' der *personaggi inetti malati* in den 'Rosenromanen' Gabriele D'Annunzios: anhand einer textnahen aber durchaus kritischen Untersuchung der beiden Texte D'Annunzios *Trionfo della morte* und *Vergini delle rocce* versucht er, diesen Prozess der Genesung auf dem Wege einer Figurenanalyse der d'annunzianischen Protagonisten nachzuvollziehen – mit intertextuellen Bezugnahmen u.a. auf Verga und Pirandello. Er gelangt zu dem Schluss, dass jeder der drei genannten Autoren in der symbolischen Figur des sog. *reietto* die Problematik der Ausgrenzung des Intellektuellen individuell verarbeitet: Vergas Drang nach objektiver Erkenntnis des Realen, D'Annunzios vermeintliche Rehabilitation des heroischen Lebenstraums und Pirandellos Verneinung des 'Ich' und seiner mystischen Auflösung. Metaphorisch stellt Baldi dem *solaren* Erscheinungsbild des d'annunzianischen Protagonisten eine *perspettiva notturna* gegenüber, und zwar in einem positiven Verständnis einer Erhellung der dunklen Zonen der Psyche. Unter dem Rekurs auf gattungstheoretische Erörterungen und die Herstellung soziohistorischer Bezüge attestiert Baldi den Figuren D'Annunzios die Fähigkeit zur Aufdeckung latenter Widersprüche in einer modernen Gesellschaft, die sich hinsichtlich einer wandelbaren ideologischen Pluralität in einer epochalen Krise befindet.

In einer weiteren Monographie *Le maschere dell'inetto. Lettura di 'Senilità'* (1998)³⁸ untersucht Baldi Svevos Roman *Senilità* unter ähnlichen Gesichtspunkten wie in *L'inetto e il superuomo*. Seine detaillierte Analyse von Svevos zweitem Roman führt wiederum zu der Einsicht, dass sich die zeitgenössische Krise menschlicher Erkenntnis durch das Verfahren der Projektion in der Figur des Protagonisten widerspiegeln, konkret im *personaggio dell'inetto*. In einem literarisch-europäischen Kontext wird, nach Baldi, eine solche Erkenntniskritik bereits in früheren Texten antizipiert.³⁹

³⁷ Guido Baldi, *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra 'decadenza' e 'vita ascendente'*, Scriptorium: Torino, 1997 [Gli alambicchi; 11].

³⁸ Guido Baldi, *Le maschere dell'inetto. Lettura di 'Senilità'*, Paravia Scriptorium: Torino, 1998 [Saggi].

³⁹ Vgl. das folgende Kap. 2.1., 25ff.

In der erst kürzlich veröffentlichten Studie *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del Novecento* (2005)⁴⁰ taucht der *inetto* unter dem Deckmantel des *personaggio intellettuale* vor dem bekannten Hintergrund einer sich wandelnden Gesellschaft wieder auf. Wenn hier von *contraddizioni*, von *impotenze* und von *mistificazioni* die Rede ist, so bezieht sich Baldi erneut auf den Protagonisten als Verkörperung eines gesellschaftlichen *Status quo*, dessen Problematik sich auch auf die Mitte des 20. Jahrhunderts in Texten wie z.B. Carlo Emilio Gaddas *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1946/47) erstreckt. Damit eröffnet Baldi eine Diskussionsgrundlage, die sich von dem engen zeitlichen Rahmen, d.h. der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert, löst, aber dennoch im Zeichen und in der Tradition dieser Werke verstanden und gelesen werden kann.

In seinem jüngst veröffentlichten Aufsatz *Inettitudine e superomismo, ironia e indifferenza ne I colloqui di Guido Gozzano* (2005)⁴¹ nimmt Stefano Sasso die grundlegenden Überlegungen Abrugiatis zur *inettitudine* bzw. zum *inetto* auf, um diese auf ausgewählte Beispiele aus dem lyrischen Œuvre Guido Gozzanos anzuwenden. *Volontà forte* versus *ansia di non saper farcela* kann hier, bezogen auf die einzelnen Gedichte, als Leitmotiv gelten. In der gängigen Dichotomie bzw. aus dem Resultieren des einen Extrems aus dem jeweils Anderen in einem spezifischen soziohistorischen Kontext erkennt Sasso eine durchaus nachvollziehbare Erklärung für das Erscheinen der *inettitudine*-Thematik in der italienischen Lyrik. Etwas deutlicher konstituiert sich der Charakter des *inetto* nach Sasso erst als Nachfolger der von der *Scapigliatura* geprägten Figurentypen und als Erbe Vergas, „figure di personaggi che hanno offerto gli ingredienti e a volte gli spunti tematici alla produzione successiva“⁴². Letztlich bleiben die beiden Pole *inettitudine* und *superuomismo*, wie sie bereits von Baldi und anderen klar herausgestellt wurden, als Gegensatzpaar bestehen. In den wesentlichen Aussagen orientiert sich Sasso explizit an Abrugiati, so dass die Relevanz der Studie hauptsächlich auf einer strukturellen Übertragung bereits gewonnener Erkenntnisse auf die Gattung der Lyrik beschränkt bleibt.

⁴⁰ Guido Baldi, *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del Novecento*, Liguori: Napoli, 2005 [Letterature; 62].

⁴¹ Sasso 2005.

⁴² Ebd., 326f.

Neben den genannten Publikationen finden sich eine Reihe weiterer Untersuchungen, die durchaus interessante Anregungen für unsere Analyse liefern, die aber hinsichtlich ihrer thematischen Fokussierung eher Randerscheinungen des Phänomens der *inettitudine* behandeln und in der Wahl der untersuchten Textkorpora andere Nationalliteraturen betreffen oder epochenspezifisch nicht in den zeitlichen Rahmen der in der vorliegenden Arbeit behandelten Romane fallen.⁴³

Damit steht hinsichtlich des Phänomens der *inettitudine* bzw. des Figurentypus des *inetto* eine spezifische, repräsentative und systematische Untersuchung noch aus. Die genannten Forschungsbeiträge beschäftigen sich überwiegend mit einem Einzeltext oder berücksichtigen die *inettitudine* lediglich als Randphänomen innerhalb eines breiter angelegten thematischen Rahmens – dem des Antihelden bzw. der Heroismuskritik im Allgemeinen. Dabei wird häufig übersehen, dass gerade in diesem thematischen Rahmen die *inettitudine* eine Zentralstellung einnimmt.

Das ungebrochene und in den letzten Jahren weiter gestiegene Interesse an dem Protagonistentypus des *inetto* und die defizitäre Forschungslage mögen hinreichende Gründe für eine ausgiebige Beschäftigung mit dieser Thematik sein. Ferner rechtfertigt die noch aufzuzeigende Komplexität des Untersuchungsgegenstandes die folgende systematische und umfassende Analyse des weit in das 20. Jahrhundert hineinreichenden literarischen Phänomens der *inettitudine*.

⁴³ Folgende Monographien, die die Thematik der *inettitudine* nur indirekt behandeln, seien beispielhaft genannt: Bettina Plett, *Problematische Naturen? Held und Heroismus im realistischen Erzählen*, Schöningh: Paderborn u.a., 2002; Maria E. Brunner/ Wolfgang Haubrichs, *Traurige Helden*, Metzler: Stuttgart/ Weimar, 1999 [Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik; 114]; Wilhelm G. Busse, *Der einsame Held*, Francke: Tübingen u.a., 2000 [Kultur und Erkenntnis; 23]; Xavier Garnier, *L'éclat de la figure. Etude sur l'antipersonnage de roman*, Lang: Brüssel, 2001; Manfred Geier, *Das Glück der Gleichgültigen: von der stoischen Seelenruhe zur postmodernen Indifferenz*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1997 [Rowohlts Enzyklopädie; 55586]; Peter Schärer, *Zur psychischen Strategie des schwachen Helden: Italo Svevo im Vergleich mit Kafka, Broch und Musil*, Roth: Thusis, 1978; Hans-Joachim Liese, *Jenseits des Ruhms. Der 'negative' Held in Geschichte, Kultur und Zeitgeschehen*, Die Blaue Eule: Essen, 1987 [Allgemeine Literatur in der Blauen Eule; 13]; Renate Martinsen, *Der Wille zum Helden: Formen des Heroismus in Texten des 20. Jahrhunderts*, Dt. Univ.-Verl.: Wiesbaden, 1990 [DUV Literaturwissenschaft]; Agnès Morini (Hrsg.), *Figure, figures. Portraits de femmes et d'hommes célèbres, ou moins, dans la littérature italienne*, Université de Saint-Étienne: Saint-Étienne, 2002; Vittorio Roda, *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Il Mulino: Bologna, 1991.

2. Theoretische und geschichtliche Grundlagen

2.1. Ideengeschichtliche Voraussetzungen

Das Phänomen der *inettitudine*, wie es in den hier zu betrachtenden Werken zur Sprache kommt, lässt sich nicht unabhängig von geschichtlichen Entwicklungen, Denkstrukturen und dem jeweiligen ‘Zeitgeist’ verstehen. Abugiati beschreibt die in Frage stehende Zeitspanne als „gli anni in cui al dilagante indifferentismo morale, scaturito dalla grande delusione delle speranze risorgimentali nell’unità e nell’indipendenza infine raggiunte”.⁴⁴ Alberto Asor Rosa bezeichnet treffend die wesentlichen Aspekte dieser Epoche:

Un filo rosso lega le vicende della cultura italiana fra il 1861 e il 1890: la ricerca di modi con cui attuare la gestione difficilissima del giovane stato nazionale unitario, nato con pauroso ritardo rispetto alle consimili compagini europee, e assicurare al tempo stesso maturità di classe dirigente ad un ceto politico uscito avventurosamente dalle vicende delle lotte risorgimentali e dalle cospirazioni e risultato del tutto inferiore ai compiti di governo.⁴⁵

Anhand der überblicksartigen Darstellung der wichtigsten Stilepochen und Strömungen am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die häufig durch die theoretischen Diskussionen literarischer Zeitschriften begründet und geleitet wurden, lässt sich das Phänomen der *inettitudine* ideengeschichtlich einordnen. Dabei gilt es – innerhalb einer approximativen historischen Kontextualisierung – die thematisch einschlägigen Einflüsse und Begründungen

⁴⁴ Abugiati 1983, 22. Die Problematik der *inettitudine* rückt damit in den Kontext der *età umbertiana*, „in particolare nel decennio dell’egemonia crispina volta al rafforzamento dello stato borghese all’insegna dell’efficienza e della capacità, con una serie di riscontri che servano a precisare la vastità del fenomeno e a rilevarne la notevole potenzialità di opposizione, poco importa se consapevole o meno da parte dei singoli autori o intelligibile per il loro pubblico.” Ebd., 23.

⁴⁵ Alberto Asor Rosa, *La cultura*, in: *Storia d’Italia*, Einaudi: Torino 1975, Vol. 4: *Dall’Unità ad oggi*, Bd. II, 826/1042. Vgl. auch ders. (Hrsg.), *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, Einaudi: Torino, 1992 [Piccoli dizionari Einaudi; 1]; ders., *Letteratura italiana. Storia e geografia. L’età contemporanea*, Einaudi: Torino, 1989.

herauszustellen: „le cause e le concause del disorientamento diffuso nel Paese“ im Rahmen einer „ideologia politica tesa a prospettare il superamento delle miserie e dei conflitti del presente per mezzo dei miti dell’attitudine e della forza“.⁴⁶ Die relevante ideen- bzw. literaturgeschichtliche Entwicklung umfasst also zunächst die Jahre 1870-1896 und wird im Wesentlichen durch drei Erscheinungen bestimmt: 1. den Positivismus, 2. den Verismus, 3. die Literatur der *décadence*, wobei *verismo* und *decadentismo* in ihren Auswirkungen auch die Geschichte des Romans im 20. Jahrhundert prägten und daher auf die hier zu betrachtenden Werke zweifellos großen Einfluss hatten.

Der Positivismus beschränkt sich vor allem auf die Erforschung der empirisch verifizierbaren Tatsachen und sieht den Menschen weitgehend dem determinierenden Einfluss der Umwelt ausgesetzt. Das Prinzip des Lebenskampfes, die *lotta della vita*, und das darwinsche Gesetz der Evolution führen zu einer unbegrenzten Perfektibilität und zu einem annähernd naturgesetzlichen Fortschritt der Menschheit, bei dem Geschichte und Biologie zu verschmelzen scheinen.⁴⁷ Im Werk Svevos, Pirandellos und Borgeses lässt sich eher eine gegenteilige Tendenz ausmachen, die zugleich als eine Form des Dekadenzbewusstseins gedeutet werden kann und die sich besonders in den Spätwerken der genannten Autoren gegen den Verismus richtet.

⁴⁶ Abrugiatì 1983, 23. Die Ausführungen zur Geschichte und zur Literaturgeschichte Italiens beziehen sich neben den bereits genannten literaturgeschichtlichen Darstellungen von Kapp, Ferroni und Asor Rosa im wesentlichen auf die folgenden Werke: Giuliano Procacci, *Geschichte Italiens und der Italiener*, Beck: München 1983, 305-340, zur Krise der Jahrhundertwende bes. 305-318; Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana*, Newton & Compton: Roma, 2004; ders., *Storia della letteratura italiana contemporanea 1900-1940*, Riuniti: Roma, 1999; ders., *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1975*, Laterza: Bari, 1981; Johannes Höslé, *Grundzüge der italienischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wiss. Buchges.: Darmstadt, 1990; Cesare Segre, *La letteratura italiana del Novecento*, Laterza: Roma/ Bari, 1998; Michael Seidlmayer, *Geschichte Italiens*, Kröner: Stuttgart, 1989 [Kröners Taschenausgabe; 341]; Vittore Branca (Hrsg.), *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET: Torino, 1986; Emilio Cecchi/ Natalino Sapegno (Hrsg.), *Storia della letteratura italiana*, Garzanti: Milano, 1965-1969.

⁴⁷ Vgl. Asor Rosa 1975, 878ff. Asor Rosa beschreibt das ‘positivistische Klima’ grundlegend als „sentimento di una radicale immanenza del reale, ad esempio, il conseguente coerentissimo laicismo (che, se appare venato talvolta, di residui spiritualistici e metafisici, lo è però imparzialmente in ambedue le scuole), l’adesione, infine, di principi fondamentali della nuova società borghese uscita dal Risorgimento e dall’unità (patria, indipendenza, libertà, nazionalità, famiglia, ecc.)“ Ebd., 879. Dem positivistischen Fortschrittsglauben entgegenwirkend sieht Asor Rosa „resistenze d’ogni tipo, - politiche, ideologiche, religiose, - che ancora venivano opposte a tale processo.“ Ebd., 883. Aus dem Primat, der der Psychologie als ‘Wissenschaft’ oft zugeschrieben wurde, ergab sich die Zentralstellung des Menschen: „Anche qui, dunque, al centro del problema scientifico è posto l’uomo, o, per meglio dire, il sistema di relazioni fisiologiche o intellettuali, per mezzo delle quali egli edifica il proprio processo conoscitivo e dà quindi una forma alle cose.“ Ebd., 891.

Neben dem *verismo*⁴⁸ bildete sich so als eine neue Stilrichtung der *decadentismo* heraus, der in den 1890er Jahren in Italien seinen Höhepunkt erreichte und dort bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts hineinwirkte. Obwohl der *decadentismo* als Gegenbewegung zum *verismo* entstanden ist, hat er diesen nicht spurlos ersetzt: Beide Stilrichtungen bestanden lange neben- und gegeneinander – man denke an Vergas veristischen Roman *Mastro Don Gesualdo* und D’Annunzios dekadentistischen Roman *Il piacere*, die beide im Jahr 1888 erschienen. Der *decadentismo* wird in den 20er Jahren durch den *classicismo* der *Ronda* und der *rondisti* verdrängt; in den 40er Jahren wird der *neorealismo* den vorrangig geltenden literarischen Stil bestimmen.⁴⁹

Mit dem Begriff *decadentismo* verbindet sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein geistig-literarisches Bewusstsein, das eine pessimistisch-irrationalistische Haltung aristokratisch-individualistischer Prägung mit spiritualistischen Elementen einem vernunftgesteuerten Positivismus entgegensetzt.⁵⁰ Die Vormachtstellung der Vernunft als Erkenntnismittel wird abgelöst durch den Primat der Intuition und des Willens im Sinne Nietzsches und Schopenhauers. Schopenhauers Philosophie des Willens und Nietzsches Lehre vom Übermenschen, die sich gegen alles Verlogene, Krankhafte und Lebensfeindliche der bürgerlichen Kultur wendet, wurden vor allem in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts rezipiert. Auf literarischer Ebene verwarf der *decadentismo* die *impassibilité* des naturalistischen Erzählens und bevorzugte einen Subjektivismus. In der erzählenden Literatur, vornehmlich im Roman, zeigte sich der Individualismus des *decadentismo* entweder als heroisierender, extrovertierter Ich-Kult oder als introvertierter Rückzug des Ichs auf sich selbst.⁵¹

Der erste *eroe decadente* steht durch seine Fähigkeiten, insbesondere durch seine Bildung und seine ausgeprägte ‘Sensibilität’, weit über der primitiven Masse und

⁴⁸ Zum Verismus vgl. u.a. Ferroni 1991, Kapp 1992 sowie Asor Rosa 1975, bes. 955ff.

⁴⁹ Der Begriff *decadentismo* entstammt dem Französischen *décadence* und beschreibt grundsätzlich einen Verfall oder einen Niedergang. In den 80er Jahren wurden die französischen Symbolisten Verlaine, Mallarmé und Rimbaud als *décadents* bezeichnet; 1885 trug eine Zeitschrift den Titel *Le Décadent*; um 1900 ist der Begriff als Stil- und Epochenbegriff in Europa verbreitet. Vgl. Asor Rosa 1975, 1079ff. sowie Ferroni 1991 und Kapp 1992. Asor Rosa bezieht sich in seinen Aussagen auch auf Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Alberto Morano: Napoli, 1932 (1870/71).

⁵⁰ Vgl. u.a. auch Thomas Eggensperger/ Ulrich Engel/ Ugo Perone (Hrsg.), *Italienische Philosophie der Gegenwart. Ein Überblick*, Alber: Freiburg, München, 2004; Eugenio Garin, *Storia della Filosofia Italiana*, Einaudi: Torino, 1966 [Piccola Biblioteca Einaudi].

⁵¹ Vgl. Ebd.

wird damit einem Ausnahmeschicksal unterworfen. Im Zentrum seines Interesses stehen seine eigenen Gefühle, die er minutiös und gewissenhaft ‘zergliedert’. Er kann als ein Ästhet aristokratischer Natur bezeichnet werden. Die Themen und Probleme, mit denen sich die Figuren des *decadentismo* auseinandersetzen, sind das Barbarisch-Primitive, das Exotische, das Satanische sowie alles Außergewöhnliche und Irrationale.⁵² Im Werk des Romanciers Gabriele d’Annunzio (1863-1938) – besonders in seinem 1889 erschienenen Roman *Il piacere* – lässt sich ein Heldenbild ausmachen, das ein individualistisches und intellektualisiertes Streben nach Lustgewinn und nach Sozialprestige erkennen lässt.⁵³ Später überwiegt in seinem Werk bekanntermaßen das Machtstreben des *superuomo*, welches von Sinnenlust und Todesfurcht beherrscht wird.⁵⁴

Bei Svevo, Borgese und Pirandello zeigt sich eine Variante des *decadentismo*, die durch Ichkult, Bewusstseinsanalyse, Identitätskrisen und Subjektivismus der intellektuellen Helden treffend umrissen werden kann. Svevos willensschwache und lebensuntüchtige Helden mit ihrem Hang zur Selbstanalyse entsprechen dem Subjektivismus und dem Egozentrismus des *dekadentistischen* Helden. Der 1923 publizierte Roman Svevos, *La coscienza di Zeno*, führt erstmals Gedankengut der Psychoanalyse in den italienischen Roman ein.⁵⁵ Zeigte Pirandello in seinen Romanen zum Teil noch die Genauigkeit veristischer Milieubeschreibung⁵⁶, geht es bei Svevo bereits stärker um das Problem der Identität des modernen Menschen. Beide Autoren, Svevo und Pirandello, gestalten letztlich in den hier zu betrachtenden Romanen den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Authentizität des Ich und gesellschaftlichem Konformismus, wobei die

⁵² Vgl. Ebd.

⁵³ Vgl. Wolfgang Drost, „Negative Idealität im Denken Gabriele D’Annunzios: Eine Lektüre des Romans ‘Il Piacere’ (1889)“, in: *Italienische Studien*, o.A. (1980) 3, 45-58.

⁵⁴ Vgl. Asor Rosa 1975, 1090/1091. „Il ‘superuomo’ dannunziano è [...] solo il simulacro di quello di Nietzsche: resta infatti ancorato ai due poli essenziali della figura del poeta, che D’Annunzio era impegnato strenuamente a restaurare (e che Nietzsche avrebbe sicuramente irriso), e cioè l’*estetismo* e l’*attivismo* politico a base nazionalistica.“ Ebd. 1091. Asor Rosa verweist in diesem Zusammenhang auch auf Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Vgl. auch Mona Clerico, *Welt - Ich - Sprache. Philosophische und psychoanalytische Motive in Thomas Manns Romantetralogie ‘Joseph und seine Brüder’*, Königshausen & Neumann: München, 2004.

⁵⁵ Vgl. Bruno Maier, „Svevo, Freud e la psicanalisi“, in: *Rassegna della letteratura italiana*, 90, Serie VIII (1986) 1-2, 556-560; Giacinto Spagnoletti, *La coscienza di Zeno di Italo Svevo. Profilo di un’opera*, Rizzoli: Milano, 1977, bes. 111ff.; Maria Fortunata Gallistl, *Die Narzißmusproblematik im Werk Italo Svevos*, Georg Olms: Hildesheim u.a., 1993 [Romanistische Texte und Studien; 4].

⁵⁶ Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino: Bologna 1987 [Saggi; 317].

Ich-Bezogenheit ihrer Helden dem *decadentismo* zuzurechnen ist; ihr Mangel an metaphysischer Geborgenheit hingegen zeigt sich als unverkennbares Zeichen der Moderne.⁵⁷ In etwas veränderter Form und mit anderen Schwerpunkten reiht sich Borgese mit seinem Roman *Rubè* in die gesellschaftliche Entwicklung dieser Zeit ein. Er beschreibt darin den Wandel des bürgerlich-intellektuellen Titelhelden vom Interventisten und Kriegshelden zum sozial Entwurzelten.⁵⁸

In den Mittelpunkt der literaturkritischen Betrachtungen zur *inettitudine* rückt der mittlerweile unbestritten zur Weltliteratur zählende und wohl bedeutendste italienische Bewußtseinsroman des 20. Jahrhunderts: *La coscienza di Zenò*.⁵⁹ Sein Verfasser Aaron Hektor Schmitz, der unter dem Pseudonym Italo Svevo erst posthum zu höchsten literarischen Weihen gelangte und mittlerweile von Seiten der Literaturkritik als ‘literarisches Genie’ gewürdigt wird⁶⁰, veröffentlichte seinen letzten abgeschlossenen Roman im Jahre 1923 bei dem Bologneser Verleger Cappelli noch auf eigene Kosten – *a spese dell'autore*.⁶¹ Der Roman nimmt insofern eine ‘Scharnierfunktion’ in der literarischen Entwicklung um die Jahrhundertwende ein, als er vornehmlich psychoanalytische Phänomene und Konzepte des vergangenen 19. Jahrhunderts aufnimmt, diese unter kritischem Rekurs auf die Freudsche Terminologie aktualisiert und literaturfähig macht sowie über die Reichweite der Freudschen Psychoanalyse hinaus auf ästhetisch-

⁵⁷ Vgl. Ferroni 1991 und Kapp 1992.

⁵⁸ Vgl. FR. Zu Pirandello vgl. Franz Rauhut, *Der junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Geistes*, Beck: München, 1964.

⁵⁹ Vgl. dazu z.B. die zahlreichen und teilweise sehr ausführlichen Angaben in den einschlägigen italienischen und deutschen Literaturgeschichten, so u.a. bei Ferroni 1991, 155-200, bes. 188-195, Kapp 1992, 319-328, bes. 321f., die Ausführungen zu Italo Svevo bei Manacorda 1999 u.a. oder die sich besonders auf das literarische *Novecento* beziehenden Monographien von Cirillo 2003, Guglielmi 1986 und Luti 1985.

⁶⁰ Hier sei auf einen Artikel von Claudio Magris verwiesen, dessen Titel in der *Zeit* bereits von dem ‘Genie Svevo’ spricht: vgl. Claudio Magris, „Das Genie Svevo. Mein Jahrhundertbuch: Claudio Magris über Ettore Schmitz, der sich Italo Svevo nannte“, in: *Die Zeit*, 1999, 10. Vgl. desweiteren Giuseppe Antonio Camerino, *Italo Svevo*, UTET: Torino 1981 [La vita sociale della nuova italia; 29] 355ff., bes. 359 (*La pubblicazione de ‘La Coscienza di Zenò’*); Giacinto Spagnoletti, *Svevo*, Prova d'autore: Catania 1988, 13ff. Zur ‘Person’ Svevo vgl. Giorgio Luti, *L'ora di mefistofele. Studi sveviani vecchi e nuovi (1960-1978)*, La Nuova Italia: Scandicci (Firenze), 1990 [Biblioteca di cultura; 172] 3-36 sowie auch Enrico Ghidetti, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Riuniti: Roma 1980, bes. 263-276; Elizabeth Schächter, *Origin an Identity. Essays on Svevo and Trieste*, Northern Universities Press: Leeds, 2000.

⁶¹ Zu den biographischen Angaben vgl. folgende Monographien: Bruno Maier, *Italo Svevo*, Mursia: Milano 1975 [Civiltà letteraria del novecento – Profili; 16], als Überblick 203f. sowie 98f.; ders., *La personalità e l'opera di Italo Svevo*, Mursia: Milano, 1961 [Civiltà letteraria del Novecento – Saggi; 1]; Enrico Ghidetti (Hrsg.), *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, Laterza: Roma-Bari 1984 [Universale Laterza; 645]; Alberto Cavaglion, *Italo Svevo*, Mondadori: Milano, 2000 [Biblioteca degli scrittori].

narrative Weise eine kritische Bewusstseinsforschung des Protagonisten ironisch bricht. Daraus ergibt sich letztlich seine Vorbildfunktion für die Literatur des gesamten 20. Jahrhunderts bis hin zur Gegenwartsliteratur.⁶²

Entscheidend für die vorliegende Arbeit ist ferner die Tatsache, dass *La coscienza di Zeno* am Ende einer u.a. von Claudio Magris als ‘Roman-Trilogie’⁶³ bezeichneten Folge von Veröffentlichungen Svevos steht, in denen das Phänomen der *inettitudine* thematisch und strukturell eine zentrale Stellung einnimmt. Zu dieser Trilogie zählen neben *La coscienza di Zeno* die 1892 und 1898 erschienenen Werke *Una vita* und *Senilità*. Dass Svevo seinen ersten Roman ursprünglich unter dem Titel *Un inetto* veröffentlichen wollte, ist hinlänglich bekannt. Aufgrund des Einspruchs von Seiten seines Verlegers Treves sollte es nicht dazu kommen: ein solcher Titel wäre für eine erfolgreiche Vermarktung des Romans denkbar unvorteilhaft gewesen.⁶⁴ In der Tat wäre ein mit dem Attribut ‘untauglich’ versehener Titelheld bei dem zeitgenössischen elitär-gebildeten Triestiner Lesepublikum vermutlich auf starke Ablehnung gestoßen; allerdings blieb Svevo auch trotz des geänderten Titels zunächst jeglicher Ruhm versagt.

Dass dieser oft zitierten Titelkorrektur in der Folgezeit und bis heute soviel Bedeutung seitens der Literaturkritik beigemessen wird, mag man hauptsächlich dadurch begründen, dass mit einem anderen als dem ursprünglich vorgesehenen Titel die Hauptfigur des Romans kaum treffender hätte beschrieben werden können. Der Protagonist weist gerade jene Wesensmerkmale auf, die unter der Bezeichnung *inetto* im Allgemeinen subsumiert werden können.⁶⁵ Zugleich eröffnet sich hier die Möglichkeit einer umgekehrten Perspektive, d.h. die Frage, inwiefern sich der Figur des *inetto* aus einem Vergleich mit den Figuren der folgenden Romane Svevos ein möglicherweise idealtypisches Bedeutungsspektrum zuweisen lässt bzw. inwieweit das Thema der *inettitudine* in den Romanen *Senilità* und *La coscienza di Zeno* modifiziert und differenzierter

⁶² Zur Bedeutung des Romans und seiner Vorbildfunktion Winfried Wehle, *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen: Horizonte literarischer Subjektconstitution*, Klostermann: Frankfurt a. M., 2001 [Analecta Romanica; 63], 7ff.

⁶³ Vgl. zur Bezeichnung der drei Romane Svevos als Trilogie Funke 1979 sowie M. Jeuland Meynaud, *Zeno e i suoi fratelli. La creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo*, Pàtron: Bologna 1985 [Leteratura italiana e comparata; 16].

⁶⁴ Der 1883 erschienene Roman *Une vie* von Maupassant mag für die von Treves geäußerten Bedenken eine Rolle gespielt haben. Svevo nimmt den ‘Rat’ seines Verlegers Treves an und der Roman erscheint 1892 unter dem Titel *Una vita*.

⁶⁵ Vgl. dazu die zahlreichen Forschungsarbeiten zu Svevos Roman *Una vita* und *Senilità*, so z.B. Maier 1975, 50ff. und 70ff., Spagnoletti 1988, 45ff. und 67ff., zur *inettitudine* bes. 45.

dargestellt wird. Ungeachtet des Ergebnisses, das die Beantwortung einer solchen Fragestellung mit sich bringen würde, kann den Texten und damit dem Autor Italo Svevo mit Fug und Recht ein maßgebliches Verdienst an der literarischen Verbreitung des Phänomens der *inettitudine* zugesprochen werden.

Die Wesensmerkmale, die den Titelhelden der sog. svevoschen *inetto*-Trilogie gemeinhin zugesprochen werden, finden sich allerdings zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits in den literarischen Werken anderer Nationalität⁶⁶, vornehmlich russischer Autoren.⁶⁷ So lassen sich eine Reihe von Autoren und Werken auch aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts exemplarisch anführen, in denen das Phänomen der *inettitudine* präsent ist und sogar eine hervorgehobene Bedeutung einnimmt⁶⁸: Bei Aleksandr Sergeevic Puškin mit *Evgen Onegin* (1833), Michail Jurevic Lermontovs *Ein Held unserer Zeit* (1838-1840), Nikolaj Vasilevic Gogol's *Tote Seelen* (1842), bei verschiedenen narrativen und dramatischen Werken Ivan Sergeevic Turgenevs (von 1849-1867) bis hin zu Texten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Fëdor Michajlovic Dostojewskis *Helle Nächte. Sentimentaler Roman. Aus den Erinnerungen eines Träumers* (1848) und *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* (1864), Ivan

⁶⁶ Als Autoren, die im Zusammenhang mit der *inettitudine* eine Rolle spielen nennt Abrugiatì folgende: Svevo, Leopardi, Friedrich Richter (Jean Paul), Shakespeare, Baudelaire, Renan, Taine, Turgenev (nach Abrugiatì „interpreti dello sconforto e del senso d’inutilità del momento“) sowie besonders Arthur Schopenhauer, C.G. Jung, Henri Frédéric Amiel und Paul Bourget. „Amiel, in particolare, vi campeggiava quale caso estremo ‘di una delle malattie dell’anima contemporanea’, quello spirito di analisi che, esercitato fino all’eccesso, conduce alla polverizzazione della volontà [...]“ Besonders in Ivan S. Turgenev erkennt sie „il narratore dei tipi amletici, ‘superflui’ e privi di volontà, che la natura sembra avere generato inabili persino a vivere. [...] Nasceva da questo stesso clima anche il tipo affine dell’inetto russo, anticipato fra il 1830 e il 1840 da Puskin con *Evgenij Onegin*, da Lermontov con la figura di Pecorin in *Un eroe del nostro tempo*, da Gogol con il Tentiètnikov de *Le anime morte*, e definito intorno al 1850 da Turgenev in due racconti rimasti famosi, *Un Amleto del distretto di Scigry* e *Diario di un uomo superfluo*, appunto come *Amleto o Uomo superfluo*.“ Abrugiatì 1983, 12ff.

⁶⁷ Vgl. u.a. die Einführung von Mario Lavagetto zu Svevos *La coscienza di Zeno*: „Non ci sono dubbi che i personaggi di Svevo, e in particolare Alfonso Nitti (un inetto!), appartengano a quell’ampia popolazione di personaggi patologici censita da Lukács, che fa la propria apparizione nella seconda metà dell’Ottocento“. Offensichtlich findet man den Typus des *inetto* schon in literarischen Texten russischer Provenienz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dass das Thema der *inettitudine* kein genuin italienisches Phänomen darstellt, aber dennoch um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert massiv in der italienischen Literatur nachweisbar ist, stellt auch Sasso zu Beginn seines Essays noch einmal heraus: „I temi dell’*inettitudine* e del superomismo caratterizzano molti testi prodotti in Italia nei decenni a cavallo di fine Ottocento e primi Novecento. Non si tratta, naturalmente, di un fenomeno tematico esclusivamente italiano, ma è rintracciabile in vaste aree della cultura occidentale“. Sasso 2005, 325.

⁶⁸ Ebenso wie Abrugiatì verweist Sasso insbesondere auf die russische Literatur in der Mitte des 19. Jahrhunderts, in der der Vorläufer eben jenes ‘lebensuntüchtigen’ Protagonisten (*inetto*) beschrieben wird, der während des *fin de siècle* und später in der italienischen Literatur als solcher benannt wird: „Per quanto riguarda soprattutto la figura dell’inetto si deve sempre ricordare che un’area molto produttiva e anticipatoria, a partire dal 1830, è quella russa“. Sasso 2005, 325.

Aleksandrovic Goncarovs *Oblomov* (1859) und *Die Schlucht* (1869), Anton Pavlovic Cechovs *Iwanow* (1887), *Die Möwe* (1895-1896) und *Onkel Vanja. Szenen aus dem Landleben* (1896). Aus diesen Werken schon lässt sich nach Sasso ein beachtenswertes Profil des *inetto* ableiten: „buona cultura filosofico-letteraria, insoddisfatto, sognatore e incapace di assumersi responsabilità.“⁶⁹

In einem engeren europäischen Rahmen ist auf zwei Werke zu verweisen, deren Erscheinen auf die Entstehung der sog. *romanzi dell'ineffitudine* maßgeblich Einfluss genommen hat: Zum einen taucht immer wieder der omnipräsente Name Charles Baudelaire auf, dessen mannigfachen Einflüssen hier nicht weiter nachgegangen werden kann; zum anderen tritt Henri Frédéric Amiel⁷⁰ hervor mit seinem 1883 publizierten *Fragments d'un journal intime*, das u.a. Autoren wie Thomas Mann oder Robert Musil bestens bekannt gewesen sein muss. Amiel mag in dieser Hinsicht als Multiplikator gewirkt haben: „Esempi di caratteri inetti non mancano nemmeno nella letteratura di lingua tedesca, per cui sarà sufficiente fare i nomi di autori come Thomas Mann e Robert Musil“.⁷¹ In diesen literarisch-philosophischen Kontext der *ineffitudine* fällt laut Sasso auch die Bewegung der *Scapigliatura*⁷²:

Nel mondo letterario i punti estremi di quest'arco temporale, dalla fase post-risorgimentale alla prima guerra mondiale e dopoguerra, possono essere ben interpretati dalla Scapigliatura e dal Futurismo. La Scapigliatura evidenzia la crisi dell'intellettuale, il quale verifica il vuoto della sua funzione ora che l'unità nazionale è compiuta e protesta contro l'assunzione dell'economia, del materialismo e dello sviluppo tecnologico a nuovi miti nella nuova società borghese.⁷³

⁶⁹ Sasso 2005, 325.

⁷⁰ Henri-Frédéric Amiel, *Blätter aus dem Tagebuch (Titel im Orig.: Journal intime)*, Rotapfel: Erlenbach-Zürich, 1944.

⁷¹ Sasso's Verweis auf andere Nationalliteraturen beruft sich auf die Arbeiten von Abrujiati und Magris. Zu Abrujiati und Magris vgl. die o.g. Anmerkungen 29 und 60.

⁷² Zur *Scapigliatura* vgl. Mariani 1971. *Scapigliatura (La Scapigliatura* von ital. scapigliare: die Haare zerzausen) war die Bezeichnung für eine Gruppe vorwiegend lombardischer Künstler und Schriftsteller in Mailand zwischen 1860 und 1880. Wie auch andere europäische Künstlergruppen jener Jahre (etwa die Impressionisten) forderte sie eine Erneuerung der Kunst. In Anlehnung an die Pariser Bohème wurde der bürgerliche Lebensstil abgelehnt. Als Vorbilder der *Scapigliatura* gelten auch die deutschen Dichter Novalis, Friedrich Hölderlin, E. T. A. Hoffmann und Heinrich Heine.

⁷³ Sasso 2005, 326.

Für die *educazione alla volontà* zeichnet nach Sasso dieses von ihm grob skizzierte epochale Klima⁷⁴ verantwortlich: „Non è un caso che da questo clima nascano e abbiano fortuna anche le pubblicazioni dei manuali per educare alla volontà, con ammaestramenti per ottenere una volontà forte e perseverante ed è naturale che si diffondesse anche l’ansia di non saper farcela, di non essere all’altezza dei tempi.“⁷⁵ Dieses Klima wird mit folgenden Autoren und ihren Werken in Verbindung gebracht: Antonio Fogazzaro, *Malombra* (1881), Daniele Cortis (1885) Gabriele D’Annunzio, *Giovanni Episcopo* (1891), *Il trionfo della morte* (1894), Italo Svevo, *Una vita* (1892), *Senilità* (1898), Alfredo Oriani, *Gelosia* (1894), *La disfatta* (1896) und Annibale Butti. Der Einfluss, den die genannten Texte auf die spezifisch italienische Literaturproduktion besonders der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgeübt haben, kann im Rahmen dieser Arbeit nur am Rande berücksichtigt werden. Allerdings lassen sich eine Reihe an thematisch einschlägigen italienischen Texten anführen, die – gemessen an dem Veröffentlichungsdatum von *La Coscienza di Zeno* – als Vorläufer des *inetto*-Romans verstanden bzw. diesem zugerechnet werden können. Hier lassen sich folgende Werke nennen: Ugo Tarchetti, *Fosca* (1869), sowie in der präveristischen Phase Giovanni Verga, *Una peccatrice* (1862), *Eva* (1864-1865), *Storia di una capinera* (1871), *Tigre reale* (1873), *Eros* (1875).⁷⁶

Das hier skizzierte literarhistorische und ideengeschichtliche Klima in einer „società che ha assoluto bisogno di riprendersi e che pertanto mira a esaltare in sommo grado e con ogni mezzo le capacità individuali al lavoro e alla produttività“ gilt es zu berücksichtigen, wenn im Folgenden das Phänomen der *inettitudine*, das tendenziell zu einer „autoesclusione di colui che si sente da meno degli altri, conducendo fatalmente all’emarginazione“ führt⁷⁷, von dem

⁷⁴ Ebd., 326. Zur Epoche des Futurismus bemerkt Sasso im Zusammenhang mit dem Phänomen der *inettitudine* Folgendes: „Mentre il Futurismo assume a ideologia proprio il mito industriale sintetizzato dalla macchina. L’alienazione e l’angoscia denunciate dalla Scapigliatura vengono risolte dal Futurismo nel mistico assorbimento del mito meccanico; da *Ancora un canto alla luna* di Emilio Praga si passa a *Uccidiamo il chiaro di luna* di Filippo Tommaso Marinetti. Ed è in quest’arco di tempo che si diffondono il mito dell’efficienza e della capacità, dell’attitudine e della forza e così, sul piano governativo, la morte di Agostino Depretis porterà alla guida del paese nel 1887 Francesco Crispi, mazziniano e garibaldino e poi riconoscente alla monarchia quale garante dell’Unità nazionale. Crispi rappresentò ‘l’uomo forte’, l’uomo che con l’energia e il dinamismo doveva dare nuovo impulso alla nazione, iniettando anche nello spirito del singolo nuova forza e vitalità.“ Ebd., 326.

⁷⁵ Sasso 2005, 326.

⁷⁶ Ebd., 326.

⁷⁷ Abrugiatì 1983, 26/27.

grundsätzlichen Ansatz einer Begriffsklärung aus in all seinen Facetten hinsichtlich seiner wesentlichen anthropologischen und soziologischen Begründungen und Bedeutungen untersucht werden soll. Die Bindung der *inettitudine* an den individuellen Charakter und besonders an die psychischen Eigenschaften der Figur erfordert zugleich einige zweckdienliche Überlegungen, die neben den etymologischen Aussagen zum Begriff der *inettitudine* als theoretische Grundlagen für die Analyse der Einzeltexte vorausgesetzt und daher in diesem Kapitel behandelt werden sollen. Dies geschieht vor allem im Hinblick darauf, dass der „campo più specifico dell’indagine relativa alla parabola storico-letteraria dell’inettitudine potrà avvalersi di queste informazioni preliminari per circostanziare, alla luce di precise testimonianze letterarie, l’estendersi del dubbio diffuso di ‘non essere all’altezza’ ben oltre la segreta preoccupazione di non riuscire, fino all’assillo paralizzante del sentirsi totalmente impreparato alla vita.“⁷⁸

⁷⁸ Abrugiatì 1983, 26.

2.2. Zum Begriff der *inettitudine* und des *inetto*

Ausgehend von der Wortbedeutung soll im Folgenden versucht werden, eine umfassende Definition des Phänomens der *inettitudine* zu erarbeiten. In den einschlägigen Wörterbüchern finden sich weitgehend übereinstimmende Eintragungen zu den Begriffen *inettitudine* bzw. *inetto*. Im *Vocabolario della Lingua Italiana* von Zingarelli wird *inettitudine* – aus dem Lateinischen von *ineptitudine* bzw. *ineptus* stammend, abgeleitet von *aptus* – als „[m]ancanza di attitudine per un determinato lavoro o attività“⁷⁹ definiert. Entsprechend fällt auch die Definition der adjektivischen Verwendung aus: *inetto* ist derjenige, „[d]i chi non ha attitudine per una certa attività.“ Die volle Bedeutung des Begriffs ist folglich erst *ex negativo* zu bestimmen, d.h. als ein Fehlen von *attitudine*: „Disposizione naturale verso particolari attività, arti, discipline.“⁸⁰ Der Zusatz *voce dotta* markiert den Begriff als ‘gehobene Sprache’, was dem gehobenen sozialen Status des *inetto* in den behandelten Texten entspricht.

Es handelt sich also um das Fehlen einer natürlichen Veranlagung oder die mangelnde Fähigkeit, eine bestimmte Aktivität oder eine bestimmte Arbeit auszuführen. Durch die Betonung des ‘Mangels’ – dies wird durch das Präfix ‘in’ ausgedrückt – ist der Begriff eindeutig negativ konnotiert (*valore negativo*). In einem bewusst verächtlichen Gebrauch beinhaltet er sogar die absolute Geringschätzung derjenigen Person, die als *inetto* bezeichnet wird: „Che vale poco, manca assolutamente di capacità e di energia.“ Als verloren gegangene Bedeutung werden im *Zingarelli* die beiden Adjektive *sconveniente* und *sgarbato* angeführt, welche in der deutschen Entsprechung mit ‘unpassend’ oder ‘ungebührlich’ bzw. ‘unhöflich’ und ‘plump’ bezeichnet werden können. Der negative Beigeschmack zeigt sich noch stärker bei der adverbialen Verwendung, d.h. *inettamente*: „Chi è incapace di svolgere un determinato compito“ oder, noch

⁷⁹ Nicola Zingarelli (Hrsg.), *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello, Bologna: Zanichelli, ¹²1993, 896.

⁸⁰ Ebd., 166.

weiter verstärkt, in der Formulierung „Persona di poco o nessun valore“ bzw. entsprechend in der substantivischen Verwendung „dappocaggine“⁸¹, die im Deutschen überwiegend mit dem Begriff der ‘Unfähigkeit’ umschrieben wird.

Als Beispiele für die Verwendung des Begriffes innerhalb eines Satzes finden sich folgende Einträge: „avere, rivelare inettitudine per la carriera artistica“ oder „essere inetto alle armi, al comando“. Die Verwendungsweise bleibt hier trotz der Angabe von Beispielen letztlich vage, da das Objekt, auf das sich die Fähigkeit oder Veranlagung konzentriert, nicht genauer festgelegt wird. Bei De Mauro⁸² hingegen erfolgt eine nähere Spezifizierung des Objekts, auf das sich die Fähigkeiten beziehen können: als *inetto* bezeichnet man demzufolge eine Person, „che non ha attitudine [...] a una determinata attività pratica o intellettuale“.⁸³ Damit sind zwei Arten von Aktivität genannt, die bestimmte Fähigkeiten für praktisches Tun oder intellektuelles Handeln voraussetzen.

Auf der Grundlage der Einträge in den einschlägigen Wörterbüchern könnte man folgende Definition erstellen: Als *inetto* bezeichnet man (in gehobener Sprache) eine Person, der es an der Fähigkeit zu einer bestimmten körperlichen oder geistigen Arbeit oder Aufgabe mangelt. In abwertendem, pejorativem Sinne gelangt man zu entsprechenden beleidigenden Apostrophierungen, wie z.B. ‘Nichtsnutz’ oder ‘Unfähiger’. Genauer lässt sich der Begriff der *inettitudine* bzw. des *inetto* aufgrund der Einträge in den genannten Lexika nicht definieren. Entsprechend finden sich eine große Anzahl an Synonymen, die der *inettitudine* begrifflich nahe stehen und diese näher konkretisieren; andererseits zeigt gerade die Vielfalt an alternativ verwendbaren Begriffen, dass seine Verwendung und Bestimmung nur sehr vage und unpräzise bleibt.⁸⁴

⁸¹ Ebd., 896.

⁸² Tullio De Mauro (Hrsg.), *Il dizionario della lingua italiana*, con il contributo di Giulio C. Lepschy e Edoardo Sanguineti, Paravia Mondadori: Milano, 2000.

⁸³ Ebd., 1209.

⁸⁴ Die Einträge lassen bereits die Schwierigkeit erkennen, eine eindeutige Begriffsbestimmung vorzunehmen. Die große Anzahl an Synonymen macht deutlich, dass es sich um einen durchaus komplexen Sachverhalt handelt. So finden sich beispielsweise folgende Angaben in Tommaseis *Dizionario dei Sinonimi* zum Stichwort *inettitudine*: „ignoranza, imperizia, incompetenza, incapacità; V. anche: inesperienza; Contrari: abilità, bernoccolo, bravura, capacità, destrezza, forza, padronanza, testa; V. anche maestria, perizia, attitudine, disposizione, dono, genio, inclinazione, istinto, predisposizione, propensione, talento, tendenza, vocazione, penchant, pallino, stoffa, competenza, sapienza, validità, dote, geniaccio, numeri, esperienza, preparazione, scioltezza; (agg.): abile, competente, esperto, perito, valido, dotato, versato, edotto, erudito, ferrato, informato, preparato, padrone, rodato, provetto; sos. Sinonimi: disadatto, imbelles, impotente, inabile, inefficiente, profano, cattivo; Vedi anche: incapace, negato, debole, fiacco,

Die Übersetzungsvarianten sowie die Vielfalt an italienischen Synonyma vermitteln einen Eindruck der großen Bandbreite möglicher Denotate und Konnotate des Begriffs *inetto* bzw. *inettitudine*; offenbar handelt es sich um ein charakterologisches Phänomen, welches sich einer monosemantischen Begriffsdefinition entzieht und in sehr variablen Kontexten auftreten kann. Um ein sinnvolles Verständnis der Termini zu erhalten, muss folglich den historischen und situativen Verwendungskontexten eine gesteigerte Bedeutung beigemessen werden.

Eine Betrachtung der Etymologie des Begriffes der *inettitudine* mag Aufschluss darüber geben, wie sich die Verwendung des Begriffes in diachronischer Perspektive gewandelt hat.⁸⁵ Erste Belege sind in italienischen Texten aus dem 15. Jahrhundert nachweisbar. So findet sich eine weitgehend neutrale Verwendung des Adjektivs *inetto* um 1500 bei P. Collenuccio, der von fehlender *attitudine* spricht („che non ha attitudine per una certa attività“), während in der Mitte des 16. Jahrhunderts durch Giorgio Vasari eine leichte Bedeutungsverengung hinsichtlich des Bezuges auf das eigene Handeln und ein negativer Beigeschmack deutlich wird: „incapace a svolgere il proprio lavoro“. Girolamo Savonarola verwendet den Begriff Ende des 15. Jahrhunderts bereits in einem deutlich negativ konnotierten Sinn („che vale poco, manca di capacità“).

Das Substantiv *inettitudine* findet sich als Derivat von *inetto* zuerst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bei B. Varchi in einer Übersetzung aus Cicero: „Questa eruditissima nazione de’Greci era tanto inetta che non conosceva il vizio della inettitudine e, non lo conoscendo, non gli avea potuto por nome“⁸⁶. Diese tautologisch anmutende Feststellung beinhaltet bereits zwei wichtige Aspekte, denen bei der Analyse der Romane eine hervorgehobene Stellung eingeräumt werden wird: und zwar ist dies zum einen die Bezeichnung der *inettitudine* selbst als Laster; zum anderen die Hervorhebung der Unkenntnis des Begriffes bei einer

rammollito, smidollato, incompetente, digiuno, ignorante, inesperto; Contrari: bravo, capace, destro, efficiente, forte, pratico, valente.“ Als vergleichbare Angaben finden sich dort auch: „incapace, incompetente, inabile, smidollato, zero, cane, dilettante, frana, pipa; Vedi anche: ignorante, impreparato, inesperto, imbecille, nullità, scarpa, mezza calzetta; Contrari: buono, abile, bravo, virtuoso; V. anche capace, esperto, perito, pratico, valido, versato, adatto, idoneo, bravissimo, grande“.

⁸⁵ Zu einer Etymologie der Begriffe vgl. Manlio Cortelazzo/ Paolo Zolli (Hrsg.), *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bd. 3, Zanichelli: Bologna, 1983, 586 und ferner Salvatore Battaglia (Hrsg.), *Grande Dizionario della lingua italiana*, Bd. VII, Torino: UTET, 1961, 888f.

⁸⁶ Zitiert nach Battaglia 1983, 888; ebenso bei Cortelazzo 1961, 586. Entsprechend auch die folgenden Belege.

‘gebildeten’ Nation wie die der Griechen, der damit zugleich eine bestimmte Unfähigkeit unterstellt wird.⁸⁷

Guazzo bezieht die *inettitudine* explizit auf die *letterati*, die zeitgenössischen ‘Intellektuellen’: „Né vale il dire che molti letterati riescono inetti e caproni nel conversare, perché questa loro inettitudine è considerata solamente dal volgo.”⁸⁸

Der Bezug zwischen *letterati* und *inetti* scheint sich langsam aber sicher zu festigen, der Gebrauch des Begriffs in diesem Sinne wird sich bis ins 18. und 19. Jahrhundert halten. So bringt auch Leopardi die *inettitudine* in Verbindung mit der Literatur, wenn er schreibt: „L’aver mirato da vicino la falsità, l’inettitudine, la stoltezza dei giudizi letterarii..., mi fa tener quasi per inutile quella sudatissima e minutissima perfezione nello scrivere alla quale io solevo riguardare.”⁸⁹

Desweiteren verwendet auch Carducci den Begriff der *inettitudine* in Bezug auf das ‘Schreiben’ und urteilt über sich selbst: „Aborro dallo scrivere; aborro poi per inettitudine mia, a scrivere nei giornali.“

In einem eher praktischen und körperlichen Sinn, d.h. weniger die geistige Tätigkeit betreffend, findet sich bei D’Annunzio folgender Beleg: „In alcuni di quegli ammiragli la inettitudine a dirigere un arsenale eguagliava la inettitudine a dirigere una squadra.“ Bei B. Croce findet sich eine Abstrahierung und bereits der Versuch einer Definition: „Ogni specificazione di attività produce una correlativa inettitudine o desuetudine in altri modi di attività.”

Unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Belegstellen wird folgende Definition für den Begriff der *inettitudine* vorgeschlagen: „L’essere inetto; mancanza o scarsezza di attitudine per una determinata attività, lavoro, genere di vita; inidoneità, incapacità, inadattabilità, imperizia. – In senso generale: mancanza di ogni capacità, dappocaggine, limitatezza.”⁹⁰

Die Verwendung des Begriffs im Sinne von Croce entspricht dem Gebrauch zur Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Daher kann Croces Verständnis von *inettitudine* als erste Annäherung an das literarische Phänomen dienen. Man kann davon ausgehen, dass Svevo, Pirandello und Borgese zumindest die Texte

⁸⁷ Vgl. hierzu die entsprechenden Analysen von Svevos *La coscienza di Zeno*: Sein Laster des Rauchens sowie die Karikierung des Intellektuellen.

⁸⁸ Zitiert nach Battaglia 1983, 888.

⁸⁹ Ebd., 888.

⁹⁰ Ebd.

von Croce, Carducci und Leopardi rezipiert haben und über den jeweiligen Gebrauch des Begriffes informiert waren.

Umfassend beschrieben findet sich der Gebrauch des Begriffs *inetto* insbesondere bei Leopardi: „Ora propriamente son diventato inetto a checchessia.“ Battaglia bietet in diesem Zusammenhang folgende Definition für die adjektivische Verwendung von *inetto* an: „Che è privo di attitudine per una determinata attività pratica o intellettuale; che non ha la disposizione, che non possiede i requisiti per compiere determinate azioni, svolgere certi compiti, comportarsi in una certa maniera, ecc.“⁹¹

Aus der Verwendung der Begriffe bei Croce, Leopardi, Carducci und D’Annunzio⁹² lassen sich zusammenfassend folgende Ebenen ausmachen, die mit dem Begriff der *inettitudine* angesprochen werden: fehlende Disposition, Fähigkeit, Tauglichkeit, Veranlagung für die Durchführung bestimmter praktischer oder geistiger Tätigkeiten, bestimmter Handlungen, Aufgaben oder Verhaltensweisen.

Der Vergleich der etymologischen Betrachtung mit den Einträgen aus den einschlägigen Wörterbüchern lässt erkennen, dass sich die Verwendung der Begriffe *inettitudine* bzw. *inetto* zwar nicht wesentlich verändert hat, aber durch

⁹¹ Ebd., 888.

⁹² Aus einer Reihe weiterer Belegstellen ergeben sich folgende zusammenfassende Definitionen für den Begriff *inetto* bei Battaglia: 2. „Che è incapace di svolgere adeguatamente la propria attività, di esercitarsi con profitto nel proprio mestiere, arte o professione (per natura o per mancanza di preparazione o di esperienza); inabile, inesperto, inefficiente. – G. Leopardi: Vedete dunque., come io sono inettissimo a servir voi e le lettere.“ 3. „Che si trova nella temporanea impossibilità di svolgere una certa attività, di eseguire un determinato lavoro (a causa di una malattia, di un incidente, o anche perché costretto, obbligato, ecc.)“ 4. „Che è del tutto privo di ogni qualità, di intelligenza, di carattere; buono a nulla, dappoco; sciocco, stolto, goffo; debole, fiacco. – B. Croce: Dalle urne venne fuori gente che era stata collocata nelle liste dai dirigenti dei vari partiti, nuova, inettissima.- Figurativo: Leopardi: Oggi mi pare un gioco / quella che il mondo inetto, / talor lodando, ognora aborre e trema, / necessitate estrema.“ 5. „Per estensione: Che non serve a un determinato uso; non idoneo, non utilizzabile per un certo scopo, in vista di un determinato bisogno; inadatto, inadeguato, privo di utilità, inefficace. – Che è usato con scarsa abilità, senza maestria. – G. Carducci: Chi a ‘l vulgo / non si atterga, e colà dove non giugne / inetta penna, sormontar procaccia, / tutte accoglier ne ‘l cuor deesi l’acerbe / punte de l’odio de gli umani.“ 6. „Sconveniente, disdicevole, inopportuno; assurdo, immotivato, improprio; insulso, futile, sciocco; incostante, mediocre, scadente. – I. Svevo (Zeno): Mi è stata recata.. la scatoletta delle medaglie che mi avete inviate, accompagnate dall’involto, dove era il Pescennio Vendicato, libricciuolo inettissimo. – Biondo: O riso inetto, riso sciocco, riso doloroso, quanto sei acuto dardo per impiagare un cuor sincero! – B. Croce: Dal che appare l’inetta presuntuosità dei moralisti quando pretendono di moralizzare poesia, scienza ed economia.“ 7. „Letterario: Informe, amorfo, inerte (la materia) – Bettini: Ecco, l’inetta / materia ha forma, e la figura ha nerbo, / ed il gesto diventa una saetta.“ 8. Zoologico: *Prole inetta*: i piccoli degli uccelli che, appena usciti dall’uovo, non sono in grado di procurarsi il cibo e di nutrirsi da soli (e si contrappone a *prole precoce*)“ 9. „Locuzione: *Avere dell’inetto*: essere sbagliato; non avere senso. – De Luca: La ragione che da’ giuristi se ne allega ha dell’inetto.“ Ebd., 288.

die bewusst offen gehaltene Definition die Möglichkeit eines individuellen Verständnisses bietet. Gleichzeitig erschwert diese mangelnde definatorische Präzision die Anwendung auf die Protagonisten des vorliegenden Textkorpus insofern, als sich erst durch die Romane selbst das Verständnis der Begriffe erschließt. Das bedeutet für die vorliegende Untersuchung, dass es auszuloten gilt, welche der etymologisch bereits verwendeten Ebenen des Verständnisses der Begriffe sich in den Texten von Svevo, Borgese und Pirandello wiederfinden lassen bzw. ob und welche neuen Ebenen hinzukommen. Dazu ist es zunächst notwendig, die Begriffe auf die literarische Ebene zu beziehen und sie einerseits als einen komplexen Wesenszug des jeweiligen Protagonisten, andererseits aber auch in einem weiteren Sinne als übergreifendes Charakteristikum des Romans zu begreifen.

In Bezug auf literarische Definitionsversuche, wie sie in der heutigen Literaturkritik oft anzutreffen sind, sollen hier drei Autoren exemplarisch genannt werden. Als Wesensmerkmale, die den *inetto* laut Sasso als solchen ausmachen und genau definieren, nennt er seinen Idealismus, seine hervorragende philosophisch-literarische Bildung, aber auch – als deutlich negativ konnotierte Eigenschaften – seine Unfähigkeit, Verantwortung zu übernehmen sowie seine ständige Unzufriedenheit. Eine weitere Charaktereigenschaft bezieht Sasso auf Baudelaire und das von diesem ausgiebig beschriebene Gefühl der vollständigen Nutzlosigkeit, „il sentimento dell’inutilità compiuta“, das sich in dem bereits oben beschriebenen zentral-europäischen Klima manifestiert, in dem Henri Frédéric Amiel 1883 seine *Fragments d’un journal intime* veröffentlicht – eine Auswahl an Texten aus seinem 30 Jahre lang geführten Tagebuch, welches laut Sasso die Rahmenbedingungen schildert, „nel[le] qual[i] matura e si profila la figura dell’inetto“.⁹³ Sasso schreibt dem *inetto* „un profilo ormai perfettamente definito del personaggio: idealista, di buona cultura filosofico-letteraria, insoddisfatto, sognatore e incapace di assumersi responsabilità“⁹⁴ zu. Auch in anderen europäischen Literaturen sieht Sasso Beispiele für *inetti*: „Esempi di caratteri inetti non mancano nemmeno nella letteratura di lingua tedesca, per cui sarà

⁹³ Sasso 2005, 325.

⁹⁴ Ebd.

sufficiente fare i nomi di autori come Thomas Mann e Robert Musil e rinviare almeno allo studio compiuto su quest'area da Claudio Magris.⁹⁵

Bei Abrugiatì findet sich als zweites Beispiel folgende Charakterisierung des *inetto*: „personaggio di buona cultura filosofico-letteraria e di estrema sensibilità, sognatore, idealista, insoddisfatto di sé e degli altri ma in pratica incapace di tradurre in atto qualsiasi progetto o intenzione, dimissionario di fronte alle minime responsabilità – ‘vuoto, mediocre, inutile e comune’, come impietosamente si descriveva l'Amleto turgenewiano“.⁹⁶ Abrugiatì betont immer wieder den Gegensatz von *inettitudine* zur *attitudine*, auf dem letztlich ihre Untersuchung gründet.⁹⁷ Dies erscheint durchaus berechtigt, greift allerdings aus unserer Sicht etwas zu kurz, wenn man der Untersuchung des Phänomens der *inettitudine* in seiner Gesamtheit gerecht werden will.

Bei H.-G. Funke findet sich eine Definition, die offensichtlich dem Anspruch an Totalität einerseits und spezifischer Aussagekraft andererseits gerecht wird. So definieren sich die *inetti* wie folgt:

Sie sind Antihelden, Außenseiter, Intellektuelle, die sich von ihrer Umwelt, der bürgerlichen Gesellschaft der Stadt Triest um die Jahrhundertwende, unterscheiden. Äußerlich mehr oder weniger in die bürgerliche Gesellschaft integriert, sind sie sich ihres grundsätzlichen Andersseins bewußt. Als kontemplative Naturen, deren Hang zu Analyse und Selbstanalyse fast bis zur Handlungsunfähigkeit führt, neigen sie dazu, ihre unbedeutende soziale Rolle und ihre Mißerfolge durch Selbsttäuschung, durch den Aufbau einer Welt von Träumen, zu kompensieren. In ihrem Gefühlsleben sind sie unfähig, sich in einer dauerhaften Liebesbeziehung zu binden, und bevorzugen das flüchtige Abenteuer, aus dem sie letztlich enttäuscht hervorgehen. Die für alle drei Protagonisten typische Unfähigkeit oder mangelnde Bereitschaft zur Anpassung an die Normen und Wertvorstellungen ihrer Umwelt, zur Übernahme der von Gewinn- und Machtstreben bestimmten Verhaltensweisen der bürgerlichen Gesellschaft von Triest, bildet das zentrale Thema der drei Romane [...].⁹⁸

Zu zitieren wäre eine Reihe weiterer Definitionen, die sich allerdings von den hier bereits genannten nicht wesentlich unterscheiden.⁹⁹ Die große Bandbreite der gesammelten Merkmale, der undifferenzierte Bezug auf Autoren und Werke aus weit auseinanderliegenden Epochen sowie eine eher holzschnittartige Zusammenführung der einzelnen Merkmale in eine griffige Definition versperren

⁹⁵ Sasso 2005, 326.

⁹⁶ Abrugiatì 1983, 16 (Hervhbg. d. Verf.).

⁹⁷ Vgl. ebd., 26ff.

⁹⁸ Funke 1979, 92.

⁹⁹ Vgl. z.B. Maria Cristina Terrile, „La narrazione dell'inettitudine in 'Rubè' di Giuseppe Antonio Borgese“, in: *Italica*, 72 (1995) 1, 40-53.

einen systematischen Zugang zum Phänomen der *inettitudine* und den Blick auf seine besonderen Ausprägungen. Aus diesem Grund soll im Folgenden eine u.a. an psychoanalytischen 'Kriterien' ausgerichtete Systematik erstellt werden, die als Basisinstrumentarium zur Beschreibung des *inetto* in den Einzeltexten dienen kann.

2.3. Die *inettitudine* als charakterologisches Phänomen

2.3.1. Zur Problematik attributiver Heldenbezeichnungen

Wenn von dem *inetto* die Rede ist, versteht man darunter gemeinhin einen Protagonisten, der mit bestimmten Wesensmerkmalen ausgestattet ist, die denen eines Antihelden sehr nahe kommen. Von Wilpert definiert den Antiheld als „eine solche Hauptfigur in epischen und dramatischen Werken, die alle heroischen und aktiven Charakterzüge entbehrt, keine Initiative zeigt und den Ereignissen mit strikter Passivität bzw. Resignation und Langeweile gegenübersteht.“¹⁰⁰ Die Besonderheiten des *inetto*-Phänomens, wie sie hier anhand der Analyse der angeführten Romane aufgezeigt werden sollen, führt allerdings dazu, dass die Begriffe *inetto* und Antiheld nicht ohne weiteres synonym verwendet werden können. Vielmehr ergibt sich ein hierarchischer Bezug zwischen dem Begriff des Antihelden und dem des *inetto*, wobei die übergreifenden Charakteristika des Antihelden diejenigen des *inetto* mit einschließen. So kann man bei einem *inetto* immer auch von einem Antihelden sprechen; umgekehrt ist der Antiheld nicht in jedem Fall ein *inetto*.

Ein Blick auf die Titel der einschlägigen Forschungsliteratur zur Heroismuskritik oder zur Darstellung der Figur des (Anti-)Helden in literarischen Texten zeigt die Variabilität der Terminologie, anhand derer eine treffende Charakterisierung der unterschiedlichen Protagonistentypen versucht wird. Dazu kommt die Vielfalt an Metaphorisationen, die womöglich gerade von einer ‘Beschreibungsnot’ im Sinne eines Mangels an genau definierten Begriffen für eine systematische Darstellung problematischer Heldentypen zeugt. In diesem Zusammenhang findet man die Rede von *traurigen und einsamen* Helden, von *schwachen und gleichgültigen* Helden, von *unzeitgemäßen und hybriden* Helden, von *intellektuellen und dilettantischen* Helden sowie auch von *negativen* oder

¹⁰⁰ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Kröner: Stuttgart, 1989, 35f.

allgemein von *Anti-Helden*. Daneben lassen sich als ‘poetischere’ Heldenbezeichnungen folgende Beispiele anführen: *problematische Naturen*, der *Homo duplex*, *Dannati e sognatori*, *superuomo antieroe*, *eroi intellettuali*, *il fanciullo capovolto*¹⁰¹. Darüberhinaus finden sich ausführlichere Titel wie der *Wille zum Helden*, *psychische Strategien der Helden*, das *Glück der Gleichgültigen*, die *Konfliktsituation des Antihelden*, *Gesicht und Maske* der Helden aber auch der *Held jenseits des Ruhms*, *l'éclat de la figure*, *scomposizioni dell'io*, die *poetische Konstruktion des Selbst*, die *dissoluzione del personaggio* bis hin zum völligen *Verschwinden des Subjekts*.¹⁰² Desweiteren sind an attributiven Heldencharakterisierungen Versuche zu nennen, die sich dem komplexen Phänomen des literarischen Anti-Helden aus abstrakteren Richtungen nähern und sich exemplarisch in den folgenden Titelbezeichnungen äußern: *die Schwierigkeiten*, *(s)ich zu sagen*, *Lo sguardo su di sé*, *fisionomia intellettuale* sowie *vom anderen zum Anderen* etc.¹⁰³

Die genannten Titel und Bezeichnungen für den infragestehenden Heldentypus stammen aus literaturkritischen Arbeiten aus dem 20. Jahrhundert. Sie führen uns zu den folgenden Gedanken, die als klärende Leitfragen betrachtet werden können: Ist die Bezeichnung *inetto* ein Heldenattribut unter vielen und treibt sie womöglich auch orientierungslos im ‘kreativen Sammelbecken’ der Heldencharaktere? Wie lässt sich die definatorische Präzision einer Kategorie an Helden garantieren, deren Eigenschaften um die Jahrhundertwende gehäuft in literarischen Werken anzutreffen sind, die einen Figuren-Zeitgeist beschreiben,

¹⁰¹ Vgl. Baldi 2005; Behrens 1990; Brunner/ Haubrichs 1999; Busse 2000; Coenen-Mennemeier 1999; Gerhard R. Kaiser, *Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur*, Winter: Heidelberg, 1998. [Jenaer germanistische Forschungen; 1]; Klaus Köhler, *Der Antiheld bei Eugene O'Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*, Progressmedia-Verl. und Werbeagentur: Dresden, 1998; Liese 1987; Lydia Miklautsch, *Montierte Texte - hybride Helden. Zur Poetik der Wolfdietrich-Dichtungen*, de Gruyter: Berlin/ New York, 2005; Antonio Negri, *Il superuomo antieroe: Nietzsche, Stein, Bruno*, SEAM: Roma, 2001. [Sentieri del giorno e della notte; 2]; Plett 2002; Roda 1991; Sasso 2005; Zima 2004.

¹⁰² Vgl. u.a. Baldi 1998; Delassalle 1996; Paul Geyer, „Kritischer Bewußtseinsroman und erlebte Rede in der Ich-From: Italo Svevos ‘La coscienza di Zeno’“, in: Winfried Wehle (Hrsg.), *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen: Horizonte literarischer Subjektconstitution*, Klostermann: Frankfurt a.M., 2001, 107-146. [Analecta Romanica; 63]; Carola Hilmes, *Das inventarische und das inventorische Ich. Grenzfälle des Autobiographischen*, Winter: Heidelberg, 2000 [Frankfurter Beiträge zur Germanistik; 34]; Martinsen 1990; Schärer 1978; Marion Schmaus, *Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault, Niemeyer*: Tübingen, 2000; Hans Wysling, *Zur psychischen Strategie des schwachen Helden: Italo Svevo im Vergleich mit Kafka, Broch und Musil*, o.A., 1978.

¹⁰³ Vgl. u.a. Patrizia Biaggini, *Lo sguardo di sé. Zeno e l'umorismo della coscienza*, ETS: Pisa, 2003. [Collana Filosofia, Nuova Serie; 61]; Geyer 2001.

der für die Literatur bis zu Gegenwart prägend sein wird und endlich einen Kulminations- bzw. Wendepunkt in der Entwicklung der Protagonistendarstellung seit der Renaissance-Individualisierung anzeigt?

2.3.2. Der *inetto* als literarische Figur

In der Literatur ist der Protagonist nicht nur ein charakterologisches, sondern stets auch ein narratologisches Problem, das der Autor auf verschiedenartige Weise angehen kann. Richten wir unser Augenmerk zunächst nur auf den charakterologischen Aspekt, so lassen sich nach Coenen-Mennemeier zwei sich gegenüberstehende Verfahren nachweisen: Sie spricht von der Entdeckung einer „Schwächeposition in Analogie zur einstigen Position der Stärke“, wobei das entstandene Handlungsdefizit durch „reflektierende Innenperspektiven“ ausgeglichen wird: „innere Aktionen treten an die Stelle der äußeren.“ Zum anderen spricht sie von „abnehmender Aktionsenergie“, die eine Tilgung der Subjektivität zur Folge hat, wobei der Protagonist bzw. der *inetto* nicht mehr als Gegengewicht zur objektiven Welt handeln kann und soll. Es entstehen laut Coenen-Mennemeier „eine Fülle von Kombinationstypen der Schwäche- und Stärkegrade von Protagonist und Welt“, die sich zwischen diesen beiden extremen Möglichkeiten ergeben können.¹⁰⁴ Abgesehen von den durchaus zutreffenden Positionen nach Coenen-Mennemeier, erscheint es opportun, auf das spezifische Verständnis des ‘Charakter’-Begriffs im Gegensatz zu dem des ‘Typus’ näher einzugehen.

Der Charakter bezeichnet allgemein „jede in einem dramatischen oder erzählerischen Werk auftretende, der Wirklichkeit nachgebildete oder fingierte, aber durch individuellere Charakterisierung in ihrer persönlichen Eigenart von den bloßen unprofilieren Typen abgehobene Figur einer Dichtung“.¹⁰⁵ Die Charakterisierung kann auf zweierlei Art erfolgen: „1. direkt, d.h. durch Angaben anderer Figuren desselben Stückes, aus denen der Zuschauer¹⁰⁶ Einsicht in die beschriebene Figur gewinnt, 2. indirekt, d.h. der Zuschauer muß aus dem

¹⁰⁴ Coenen-Mennemeier 1999, 11.

¹⁰⁵ von Wilpert 1989, 143.

¹⁰⁶ Dies trifft natürlich in gleicher Weise für den Leser zu.

Verhalten der Gestalt selbst Schlüsse über ihren Charakter ziehen; seltener aus einer Selbst-Charakterisierung.“¹⁰⁷ Hinsichtlich des Begriffes eines Typus lässt sich Gero von Wilperts Auffassung einer „Verspottung der in ihnen verkörperten und karikierten menschlichen Schwächen in der Typenkomödie und in der Charakterkomödie“ anführen.¹⁰⁸ Darüberhinaus erscheint die Beschreibung (und Unterscheidung) der Begriffe Charakter und Typ nach Nünning sinnvoll, wobei bei „einem Charakter, der mit einer Vielzahl von Eigenschaften ausgestattet ist, [...] die Betonung auf der persönlichen Eigenart und Unverwechselbarkeit des einzelnen Menschen [liegt]; der Typ abstrahiert vom Individuellen und repräsentiert bestimmte allgemeinmenschliche Züge, eine soziale Schicht oder eine Berufsgruppe.“¹⁰⁹

Fügt man dem *inetto* als Charakterbezeichnung den Begriff des Antihelden hinzu, so trifft die bereits o.g. Beschreibung Gero von Wilperts zu, die ihn als Figur kennzeichnet, „die alle heroischen und aktiven Charakterzüge entbehrt, keine Initiative zeigt, und den Ereignissen mit strikter Passivität bzw. Resignation und Langeweile gegenübersteht.“¹¹⁰ Für die infragestehende Charakterisierung des *inetto* bietet es sich demnach an, den in der Literaturkritik etablierten Begriff des Antihelden als Kategorie beizubehalten. Dabei unterstreicht die Bezeichnung *inetto* einerseits die Opposition zum klassischen Helden und gibt andererseits durch den attributiven Zusatz ‘ungeeignet’ oder ‘unfähig’ klar zu erkennen, dass es sich hierbei um eine literarische Figur handelt, deren Wesensmerkmale sich

¹⁰⁷ von Wilpert 1989, 143.

¹⁰⁸ Ders. 1979, 975.

¹⁰⁹ Nünning 2004, 81. „Der Gegensatz von Typ und Charakter entspricht Forsters Unterscheidung von ein- und mehrdimensionalen Figuren. Erstere sind durch einen kleinen, in sich stimmigen Satz von Merkmalen gekennzeichnet; mehrdimensional konzipierte Figuren weisen dagegen eine komplexe Fülle von Eigenschaften auf. Zwischen den Polen der Individualisierung und Typisierung entfaltet sich eine Skala abgestufter Schematisierung mit vielen Zwischenformen. [...] Im Gegensatz dazu repräsentiert der Typ nicht eine einzige Eigenschaft, sondern ein begrenztes Bündel psychologischer oder soziologischer Merkmale. Gemäß der Herkunft des Typs lassen sich verschiedene Formen der Typisierung unterscheiden: Typen sind entweder aus der zeitgenössischen Charakterkunde und Sozialtypologie übernommen oder entstammen der literar. Tradition. [...] Einer realen Person am nächsten steht eine als Charakter angelegte vielschichtige Figur, die durch eine Fülle charakterisierender Merkmale individualisiert wird. [...] Seit der Romantik ist diese klassizistische Charaktertypologie zunehmend entwertet und durch eine realistischere, individualisierende und psychologisierende Figurendarstellung ersetzt worden, die der Komplexität und Verschiedenartigkeit menschlicher Individualität Rechnung zu tragen versucht.“ Ebd., 81.

¹¹⁰ von Wilpert 1979, 35f. Den Helden definiert Wilpert folgendermaßen: Der Held, der als „ursprüngliche Verkörperung heldischer Taten und Tugenden [...] durch vorbildliches Verhalten Bewunderung erweckt [...]. Mit der Verbürgerlichung der Literatur im 18. Jahrhundert wird aus dem sozialen und charakterlichen Repräsentanten eine Gattungsrolle.“ Ebd., 35.

deutlich von denen anderer Antihelden unterscheiden. Dessen ungeachtet bleibt hinsichtlich der in Kapitel 2.2. durchgeführten Begriffsklärung die Hypothese bestehen, dass mit der Bezeichnung *inetto* ein durchaus komplexer Figurentypus insofern vorliegt, als vornehmlich innere Konflikte und Beweggründe – bewusst oder unbewusst – sein Verhalten steuern und sein (Nicht-)Handeln motivieren.

2.3.3. Psychologie der Handlungs(un)fähigkeit

Das Attribut des *inetto* wird im Allgemeinen denjenigen literarischen Figuren zugesprochen, denen es an der Anlage bzw. Fähigkeit mangelt, eine oder mehrere bestimmte Handlungen durchzuführen: „Chi è privo di attitudine per una determinata attività pratica o intellettuale“.¹¹¹ Damit definiert sich das Handlungskonzept des *inetto*, wie bereits oben erwähnt, gleichsam *ex negativo* aus einem noch näher zu beschreibenden ‘Mangelzustand’ heraus, der in der Folge zu einem Handlungsstillstand führen kann. Ein solcher Mangelzustand geht einher mit dem Fehlen jeglicher Impulse, die in einer gegebenen Situation normalerweise zum Handeln veranlassen. Dabei scheint es zunächst unerheblich, ob der Wille zum Handeln vorhanden ist oder nicht. Vielmehr bezieht sich der Mangel auf eine fehlende ‘Einweihung’ oder ‘Erfahrung’. Diese Art ‘Unkenntnis’ resultiert notwendigerweise aus der individuellen Vergangenheit einer Person bzw. der Figur. Sieht sich die Figur mit einer unerwarteten Situation konfrontiert, d.h. in einer Situation, in der sie sich bislang noch nicht befunden hat, entsteht Unsicherheit durch Unwissenheit bzw. durch mangelnde Intuition im Hinblick auf ein angemessenes und zu erwartendes Verhalten. Diese Unsicherheit kann zu einer totalen Handlungs lähmung führen.¹¹²

¹¹¹ Battaglia 1961, 888.

¹¹² Vgl. Manfred Vorwerk, *Psychologie der individuellen Handlungsfähigkeit. Eine Einführung*, Deutscher Verlag der Wissenschaften: Berlin 1990, 7ff. sowie 108ff. Zu den Grundlagen einer humanwissenschaftlich orientierten Psychologie und den einschlägigen Themen, die in der vorliegenden Arbeit von Bedeutung sind, vgl. u.a. auch die entsprechenden Aufsätze in Gerd Jüttemann (Hrsg.), *Psychologie als Humanwissenschaft. Ein Handbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2004: Carl F. Graumann/ Leneslis Kruse, „Natur als menschliche“, 11-31; Rainer Westermann, „Verknüpfung natur- und geisteswissenschaftlicher Theorien als Aufgabe einer humanwissenschaftlichen Methodenlehre“, 61-80; Reiner Seidel, „Quellen und Perspektiven humanwissenschaftlichen Denkens in der Psychologie“, 81-101; Gerald Echterhoff/ Jürgen Straub „Narrative Psychologie“, 102-133; Gerd Jüttemann, „Annäherungen an die menschliche Seele: Zur

Der *inettitudine* haftet in der Regel der Makel des ‘Minderwertigen’ an, da sie oft mit dem Begriff der *incapacità* in Verbindung gebracht wird: „‘Incapace’ è colui che non riesce a fare una cosa, ma più comunemente più cose (si dice infatti, con articolo indeterminativo, di chi dimostri una incapacità generale). ‘Inetto’ è chi non è atto a farla.”¹¹³ Im Falle der *inettitudine* kann man davon ausgehen, dass es sich um einen temporären Zustand handelt, der durch ein späteres Gelingen korrigiert werden kann. Die *incapacità* hingegen beschreibt eine Inadäquatheit im Sinne einer ‘unangemessenen Beziehung zwischen Person und Objekt’: Die Person entwickelt eine Art Antipathie, die sogar eine Ausführung der Handlung verhindert. Beiden Begriffen – *incapacità* und *inettitudine* – gemeinsam ist das *non sapere cosa fare*, d.h. es liegt eine Unkenntnis zum erforderlichen Handeln vor, sowie als mögliche Folge davon auch das Unterlassen jeglichen Handelns und das Verharren in Untätigkeit (*inerzia*)¹¹⁴: *restare inerti per un tempo prolungato*. Dabei bleibt es bei dem angesprochenen Unterschied zwischen *incapacità* und *inettitudine*: Dem *inetto* bleiben demnach zwei alternative Verfahrensweisen:¹¹⁵

1. Handeln: In diesem Fall riskiert er durch seine Unerfahrenheit (*imperizia*) ein tölpelhaftes Benehmen (*goffaggine*) und gibt sich möglicherweise der Lächerlichkeit (*ridicolaggine*) preis. Er wird die Initiative nur dann ergreifen, wenn er sich nicht anders aus einer verzweifelten Lage befreien kann oder von einer anderen Person dazu gezwungen wird.

2. Nicht-Handeln: In der überwiegenden Zahl der Fälle kommt es zu einem Verharren in Untätigkeit, d.h. der *inetto* wird sich nicht dem Problem stellen, sondern er wird versuchen, die Situation zu umgehen bzw. zu übergehen und damit nichts hinzuzulernen oder zu verändern.

Natürlich gilt hier das Recht auf selbst-bestimmtes Handeln bzw. Nicht-Handeln: der moderne Mensch ist frei zu tun, was er möchte und entzieht sich so der ‘Schuld, nichts getan zu haben’ und aus der Retrospektive wird er sich gemäß den üblichen Vorwänden und Ausreden mit Phrasen wie *non c’era l’atmosfera giusta*

Bedeutung von ‘Drama’ und ‘Wunsch’ für eine konkrete Psychologie“, 134-164; Uwe Laucken „Individuum und Sozialstruktur. Eine problematische Beziehung und eine Möglichkeit, diese zu fassen“, 164-180; Walter Volpert, „Eine Humanwissenschaft der Arbeit“, 228-241; Walter Herzog „Praxis und Subjektivität. Handeln als kreativer Prozess“, 289-301.

¹¹³ Vgl. die Begriffsklärungen in Kap. 2.3., 43ff.

¹¹⁴ Man denke auch die Bedeutung von *inerte* als ‘Tod’. Vgl. auch Vorwerk 1990, 163ff.

¹¹⁵ Vgl. Vorwerk 1990, 43ff.

oder *non riuscimmo a immaginare* aus der Verantwortung ziehen, und zwar auch dann, wenn die *inettitudine* in der bestimmten Situation eine solche Entschuldigung nicht zulassen und die Person nicht aus der Handlungsverantwortung befreien würde.

Die Wurzeln der *inettitudine* liegen in der Person selbst: *voremmo, ma non ci riesce*. Je größer dabei der Wille zum Handeln ist und je wichtiger eine Situation empfunden wird, umso größer ist auch die Abkapselung, die das Agieren problematisch und unsicher werden lässt. In diesem Zusammenhang spielt die *iniziazione*, das 'Eingeweihtsein', eine wichtige Rolle. Fehlt eine solche *iniziazione* in einer Situation, in der aktives Handeln gefordert ist, verharrt man schließlich in Untätigkeit.

Die *inettitudine* ist insofern signifikant abhängig von raum-zeitlichen Kriterien, die eine Situation charakterisieren, in der ein instinktives Handeln gefordert ist: Man muss wissen, was 'zu tun ist'. Kommt es nicht gleich zu einem instinktiven Agieren bzw. Handeln und zu einer ggf. erfolgreichen Auseinandersetzung mit einer gegebenen Situation, steigt der Grad an Bewältigungsaufwand. Je mehr Zeit daraufhin vergeht, desto schwieriger 'kommt man damit zurecht' und desto größer erscheint die Verantwortung. Die Belastung des eigenen Gewissens steigt mit zunehmendem zeitlichen Abstand. Damit ist ein weiteres Kriterium genannt, das Schuldgefühl, welches die *inettitudine* und ihre Folgen bestimmt: *sentire una colpa del non saper cosa fare*. Das Verharren in Untätigkeit ist in diesem Sinne eng an psychische Zustände gebunden. Die Lösung einer *inettitudine*-Situation erfordert eine *iniziazione* im Sinne des Erwerbs von Kenntnissen in fachlichen und soziologischen Bereichen. Schuldgefühl, Gewissen und der Wille sind damit konstituierend für die inneren Beweggründe, die das Handlungsvermögen des *inetto* maßgeblich bestimmen.

Der Begriff 'Vermögen' ist ein Synonym für aktive Potenz: Vermögen oder eine Fähigkeit hat derjenige, der etwas zu tun vermag. Dabei wird das Vermögen nicht nur Individuen zugeschrieben, sondern ebenso Gruppen oder Gesellschaften können in diesem Sinne ein Vermögen besitzen. Ernst Bloch unterscheidet in der Grundlegung seines Werkes *Das Prinzip Hoffnung* das Vermögen als aktive Fähigkeit, als Potenz, von der passiven Möglichkeit als Gegebenheit, als

Potentialität.¹¹⁶ Sowohl das Vermögen als auch die Potentialität müssen als jeweils partielle Bedingungen ineinandergreifen, um die Möglichkeit zu verwirklichen. Dies wendet er auch auf die gesellschaftliche Entwicklung an. Für Gesellschaftsveränderungen heißt dies, dass nicht nur die gesellschaftliche Situation reif zu einer Veränderung sein muss, sondern auch die aktive Bevölkerung. Beide partiellen Bedingungen müssen erfüllt werden und ineinandergreifen, sonst bestünde diese Möglichkeit nicht. Nach Immanuel Kant können in der *Einleitung der Kritik der Urteilskraft* ‘alle Vermögen des menschlichen Gemüts ohne Ausnahme’ auf das Erkenntnisvermögen, das Gefühl der Lust und Unlust und das Begehungsvermögen zurückgeführt werden.¹¹⁷

Im Rahmen der Handlungsfähigkeit sind die Begriffe der ‘Aktivität’ und des ‘Agierens’ bei Freud an Aspekte gebunden, die deutlich auf die Problematik der Handlungs(un)fähigkeit des *inetto* zutreffen. Das ‘Agieren’ bezeichnet nach Freud „die Tatsache, daß das Subjekt unter der Herrschaft seiner unbewußten Wünsche und Phantasien diese in der Gegenwart mit einem um so lebhafteren Gefühl von Aktualität lebt, als es deren Ursprung und Wiederholungscharakter verkennt.“¹¹⁸

In diesem Sinne ist das

Agieren [...] bei Freud fast immer mit *erinnern* gekoppelt, und diese beiden Ausdrücke repräsentieren zwei Möglichkeiten, wie die Vergangenheit sich in der Gegenwart aktualisieren kann. [...]. Der Ausdruck ‘agieren’ ist doppelsinnig, wie in diesem Fall auch Freuds Denken: er vermengt die Aktualisierung in der Übertragung und die Zuflucht zur motorischen Aktion, die nicht notwendig zur Übertragung gehört.¹¹⁹

Das zweite Begriffspaar, ‘Aktivität’ und ‘Passivität’, gilt in der Psychoanalyse als ein grundlegendes Gegensatzpaar des psychischen ‘Apparates’. „Es bezeichnet bestimmte Arten von Triebzielen.“¹²⁰ Nach Freud ist jeder Trieb ein Stück Aktivität. Passive Triebe sind Triebe mit passiven Zielen. Dabei muß man zwei Ebenen unterscheiden: einerseits das manifeste Verhalten, andererseits die dahinter befindlichen Phantasien. Bezüglich des Verhaltens wird angenommen, dass der Masochist auf eine Triebforderung mit Aktivität antwortet, um sich in die

¹¹⁶ Vgl. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 3 Bde., Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1954-1959.

¹¹⁷ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1977, [Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 57].

¹¹⁸ J. Laplanche/ J.-B. Pontalis (Hrsg.), *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 2005. [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 7], 46.

¹¹⁹ Laplanche/ Pontalis 2005, 46f.

¹²⁰ Ebd., 50.

Befriedigungssituation zu bringen. Aber das eigentliche Ziel seines Verhaltens wird nur erreicht, wenn er sich in einer Position findet, in der er dem anderen auf Gnade und Ungnade preisgegeben ist. Auf der Ebene der Phantasie zeigt sich, wie untrennbar jede passive Position von ihrem Gegensatz ist; so ist zu beobachten, dass sich im Masochismus das passive Ich phantastisch in eine Stelle versetzt, die jetzt dem fremden Subjekt überlassen ist. In diesem Sinne sind Aktivität und Passivität auf der Ebene der Phantasie simultan oder alternierend immer gegenwärtig.¹²¹

Genauer noch gibt uns das Freudsche Konzept der ‘Spezifischen Aktion’ Hinweise auf den Handlungsmechanismus des *inetto*. Sie bezeichnet einen Vorgang, „der zur Lösung der inneren, durch Bedürfnisse hervorgerufenen Spannung notwendig ist: Adäquate äußere Intervention und Gesamtheit der präformierten Organreaktionen, die eine Durchführung der Aktion erlauben.“¹²² Hier gilt nach Freud, dass das „Trägheitsprinzip, das [...] das Funktionieren des Neuronenapparates regelt, [...] durchbrochen [wird], sobald endogene Erregungen dazwischentreten.“ Der Organismus kann sich ihnen nicht entziehen. Er kann sie allerdings auf zwei Weisen abführen:

1. unmittelbar, d.h. durch unspezifische Reaktionen wie z.B. emotionale Äußerungen und Schreie, die eine inadäquate Antwort darstellen, während sich die Erregung weiter anstaut;
2. auf spezifische Weise, die allein eine dauerhafte Lösung der Spannung ermöglicht.

Zur Erfüllung der spezifischen oder adäquaten Aktion bedarf es eines spezifischen Objekts und einer Reihe äußerer Bedingungen.¹²³ Inwieweit sich dieses Konzept auf den *inetto* anwenden lässt, wird in den Einzelanalysen zu zeigen sein. Im Folgenden bedarf es zunächst der Klärung des engen Bezugs der Freudschen Kriterien zur literarischen Figur. Zugleich wird deutlich werden, in welchem konkreten Zusammenhang die ‘äußeren Bedingungen’ bezüglich der spezifischen Aktion zu sehen sind.

¹²¹ Vgl. Laplanche/ Pontalis 2005, 472.

¹²² Ebd., 472.

¹²³ Vgl. Ebd., 473.

2.3.4. Das ‘Hamletproblem’

„Seelische Leiden kennt der Mensch [...] wesentlich im Zusammenhang mit den Verhältnissen, unter denen sie erworben werden“¹²⁴. Bezieht man dieses Freudsche Zitat auf die psychische Befindlichkeit des *inetto*, so lässt sich daraus schließen, dass die äußeren Gegebenheiten die Bedingungen für Zustände sind, die sich im Inneren einer Person als Motivation für sein Handeln ereignen und von denen wir erst Kenntnis erlangen können, wenn sie sich in irgendeiner Form ‘äußern’. Das Erkennen seelischer Leiden bzw. psychischer Vorgänge, wie Freud sie in seiner Abhandlung *Psychopathische Personen auf der Bühne* darlegt, erfordert damit immer erst die Erkenntnis der Verhältnisse, um daraus die entsprechenden psychisch-pathologischen Motivationen abzuleiten und zu verstehen. Als weitgehend unproblematisch gestaltet sich die erschöpfende Darstellung der Bedingungen einer psychisch motivierten Handlung: „es muß eine Handlung von Konflikt sein, Anstrengung des Willens und Widerstand enthalten.“¹²⁵

Aus einer diachronischen Perspektive heraus ergibt sich aus dem „Kampf gegen das Göttliche“ in der klassischen Tragödie ein Kampf gegen die „soziale Gemeinschaft“ in der bürgerlichen Tragödie. Religiöses, Charakter- und soziales Drama unterscheiden sich vom psychologischen Drama letztlich durch den ‘Kampfplatz’: „Im Seelenleben des Helden selbst kommt es zum Leiden schaffenden Kampf zwischen verschiedenen Regungen, ein Kampf, der nicht mit dem Untergang des Helden, sondern mit dem einer Regung, also mit Verzicht enden muß.“¹²⁶ Um welche Art von ‘Regung’ oder ‘Verzicht’ auch immer es sich handeln mag: das für die Analyse des *inetto* Wesentliche beschreibt der wahrscheinlich 1906 verfasste Essay Freuds durch zweierlei Aspekte: zum einen

¹²⁴ Sigmund Freud, „Psychopathische Personen auf der Bühne (1942 [1905-6])“ in: *Sigmund Freud. Studienausgabe*, 10 Bde., hrsg. v. Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/ James Strachey, Bd. X, *Bildende Kunst und Literatur*, Fischer: Frankfurt a.M., 1989 [Conditio humana], 161-168, 165; sofern keine abweichenden Angaben gemacht werden, sind die Textstellen Freuds dieser Ausgabe entnommen. Freuds Abhandlung *Psychopathische Personen auf der Bühne* bezieht sich speziell auf die Gattung des Dramas, besonders auf die Lustgewinnung des Zuschauers. Die Problematisierung einer analogen Anwendung seiner Gedanken auf die Gattung des Romans braucht an dieser Stelle aus zweckdienlichen Gründen nicht zu erfolgen.

¹²⁵ Freud 1942, 165.

¹²⁶ Ebd., 165f.

die Fokussierung auf das ‚Innenleben‘ der Figuren; zum anderen die Betonung auf die entgegengesetzt wirkenden Kräfte in diesem Innenleben, die – so sie pathologische Züge annehmen – im Grunde den *inetto* und später die *inettitudine* als Konzept erst entstehen lassen: „das psychologische Drama wird zum psychopathologischen, wenn nicht mehr der Konflikt zweier annähernd gleich bewußten Regungen, sondern der zwischen einer bewußten und einer verdrängten Quelle des Leidens ist“.¹²⁷ Ob es sich dabei um Bühnenfiguren oder Romanhelden handelt, bleibt für diese Untersuchung unerheblich. Das, was der *inettitudine* im o.g. Verständnis ihre Komplexität verleiht, besteht mithin in ihrer Bindung an eine äußere Wirklichkeit, bei Freud ‚Institution‘ genannt, die natürlich bestehen bleibt und im Sinne der Kontextualität in jede Analyse einbezogen werden muss:

Jede Vereinigung dieser Bedingung mit früheren, also denen beim sozialen und Charakter-Drama, ist natürlich möglich, insofern die Institution gerade jenen inneren Konflikt hervorruft. Hier ist die Stelle für die Liebestragödien, insofern die Unterdrückung der Liebe durch die soziale Kultur, durch menschliche Einrichtungen oder den aus der Oper bekannten Kampf zwischen ‚Liebe und Pflicht‘ den Ausgangspunkt von fast ins Unendliche variierenden Konfliktsituationen bildet.¹²⁸

Aus der genannten Konstellation resultiert das sog. ‚Hamletproblem‘: Das Drama *Hamlet* behandelt im Besonderen die Wandlung eines ‚normalen‘ Menschen zum Neurotiker durch die spezifische Natur der ihm gestellten Aufgabe, und zwar dadurch, dass „eine bisher glücklich verdrängte Regung sich zur Geltung zu bringen sucht.“ Dabei zeichnet sich *Hamlet* durch drei Charaktere aus, die für unsere Frage wichtig scheinen:

1. Daß der Held nicht psychopathisch ist, sondern es in der uns beschäftigenden Handlung erst wird. 2. Daß die verdrängte Regung zu jenen gehört, die bei uns allen in gleicher Weise verdrängt ist, deren Verdrängung zu den Grundlagen unserer persönlichen Entwicklung gehört, während die Situation gerade an dieser Verdrängung rüttelt. [...] 3. Aber es scheint als

¹²⁷ Ebd., 166.

¹²⁸ Ebd., 165f. (Hervhbg. d. Verf.). Auf den Begriff der Institutionen wird unter Berücksichtigung der Ausführungen von Paul Ricoeur weiter unten einzugehen sein. Vgl. Paul Ricoeur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, Aesthetica Edizioni: Palermo, 2002. [Aesthetica Preprint; 66]; ders., *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1969; ders., *Hermeneutik und Strukturalismus. Der Konflikt der Interpretationen I*, Kösel: München, 1973; ders., *Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970-1999)*, Felix Meiner Verlag: Hamburg, 2005. [Philosophische Bibliothek; 570].

Bedingung der Kunstform, daß die zum Bewusstsein ringende Regung, so sicher sie kenntlich ist, so wenig mit deutlichem Namen genannt wird [...].¹²⁹

Erst unter Beachtung dieser drei Bedingungen ergibt sich der Unterschied zu vielen anderen psychopathischen Figuren, denn „der kranke Neurotiker ist für uns ein Mensch, in dessen Konflikt wir keine Einsicht gewinnen können, wenn er ihn fertig mitbringt. Umgekehrt, wenn wir diesen Konflikt kennen, vergessen wir, daß er ein Kranker ist, so wie er bei Kenntnis desselben aufhört, selbst krank zu sein.“¹³⁰

Die letzte, tautologisch anmutende Feststellung ist hinsichtlich der *inetta*-Problematik von besonderer Relevanz: gefordert wird die Veranschaulichung eines sich entwickelnden seelischen Konfliktes, wie sie in den Episoden der Selbstanalyse der Figuren in allen hier zu betrachtenden Romanen zur Darstellung kommt. Dass der ‘Erfolg’ einer solchen Selbstanalyse insofern begrenzt bleiben muss, als sich der jeweiligen Figur der eigene Konflikt nicht vollends offenbart – sonst würde er aus unserem Verständnis heraus keine pathologischen Züge tragen –, entspricht gerade jenem Wesenszug, der den *inetta* als solchen kennzeichnet. Unter Berücksichtigung der genannten drei Bedingungen des sog. ‘Hamletproblems’ – psychopathische Entwicklung, Aufdeckung von Verdrängtem und begriffliche Spezifizierung – lassen sich die Ausprägungen der *inettitudine* in der Gestalt der Protagonisten exemplarisch nach ätiologischen und symptomatischen Gesichtspunkten vergleichend untersuchen sowie ihre Wurzeln im ‘geistigen Apparat’, d.h. im Inneren der Figur, ausmachen.

2.3.5. Psychoanalytisches Beschreibungsinstrumentarium

Die systematische Erfassung des literarischen Phänomens der *inettitudine* hat sich also unmittelbar an den inneren Wesensmerkmalen und Befindlichkeiten der Figuren zu orientieren. Dies liegt in der Natur des Phänomens begründet: *inettitudine* als Charaktereigenschaft kann zunächst nur personenbezogen gedacht werden. In der Figur des Protagonisten kann man sich die psychischen

¹²⁹ Freud 1942, 166f.

¹³⁰ Ebd., 167.

Eigenschaften des *inetto* vereinigt denken. Das Verständnis von *inettitudine* als vornehmlich innerem Vorgang lässt sich selbst dann rechtfertigen, wenn offenbar ‘äußere’ Aspekte der *inettitudine* genannt werden. Diese stehen entweder ‘im Dienste’ einer inneren Reflexion, d.h. sie bilden gleichsam den Auslöser für innere Vorgänge; oder sie sind in ihrer Bedeutung gegenüber den primär inneren Vorgängen wie Reflexion, Gedanken und dergleichen, zweitrangig, d.h. ihnen lässt sich keine für die Erörterung der *inettitudine* unmittelbare oder mittelbare Relevanz zuschreiben. Diesen Voraussetzungen entsprechend benötigt man ein Beschreibungsinstrumentarium, das sich in erster Linie um die Darstellung innerer Vorgänge bemüht. Dafür eignet sich die psychoanalytische Terminologie, insofern sie eine Relevanz zu den hier zu untersuchenden Charakteren, d.h. den sogenannten *inetti*, aufweist und zur Erschließung derselben hilfreich sein kann.¹³¹

Nach heutiger Auffassung hat die früher vorwiegend phänomenologisch-verstehende Charakterologie ihren Einfluss weitgehend verloren zugunsten einer übergreifenderen Persönlichkeitsforschung, die stärker versucht, die sozialen Bezüge der Persönlichkeit zu erfassen. Zugleich spricht man auch wieder von einer psychologischen Charakterlehre, weil der Charakter zwar vom sozialen Umfeld mitgeformt werde, aber ein hohes Interesse am einzelnen individuellen Fall, d.h. an den psychologischen Vorgängen bedeutsam sei. An dieser Stelle erscheint es wichtig, den Begriff ‘Charakter’ zu definieren, da es bei dem *inetto* um die Eigenschaften einer Persönlichkeit geht und darum, was sie beeinflussen und wie sie beeinflusst werden.¹³²

Von einiger Bedeutung für die vorliegende Arbeit ist ferner die ursprünglich Freud zugeschriebene Erkenntnis, dass der Charakter zwar vom Trieb gesteuert

¹³¹ Vgl. auch Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Francke: Tübingen/ Basel, 2000 [UTB für Wissenschaft; 2176]; Henk de Berg, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, Francke: Tübingen/ Basel, 2005 [UTB; 2661]; Henning Krauß/ Reinhold Wolff (Hrsg.), *Psychoanalytische Literaturwissenschaft und Literatursoziologie. Akten der Sektion 17 des Romanistentages in Saarbrücken*, Lang: Frankfurt a. M., Bern, 1979 [Literatur & Psychologie; 7]; Peter von Matt, *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Eine Einführung*, Rombach: Freiburg, 1972; Jean Starobinski, *Psychoanalyse und Literatur*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1973 [Literatur der Psychoanalyse].

¹³² Nach *Meyers Universal Lexikon*, Bibliograph. Inst.: Leipzig, 1980, ergibt sich die Definition von Charakter wie folgt: „In der Psychologie ist der Charakter das Gefüge ererbter Anlagen und erworbener Einstellungen und Strebungen, das nach außen als relative Stetigkeit von Verhaltensmustern die individuelle Eigenart eines Menschen im Unterschied zu anderen Menschen bestimmt“.

wird, darüber hinaus auch die Gesellschaft durch ihre Normen, ihre Kommunikation und die Interaktion das Verhalten des Triebes mitgestaltet. Gleichermaßen aufschlussreich ist die u.a. in seiner Schrift *Menschenkenntnis* (1927) geäußerte Auffassung Alfred Adlers, wonach der Mensch einen Plan hat, den er verfolgt, sowie ein Ziel, das er erreichen möchte. Dies tut er oft nicht bewusst, sein Leben richtet sich aber trotzdem danach aus. Adler vertrat in Abgrenzung zu Freud ein Menschenbild, bei dem das Wirken eines oftmals unbewusst handelnden Individuums der Herstellung und Erhaltung von Sicherheit, Anerkennung und Unverletzlichkeit galt. Individuelle Unterlegenheitsgefühle, Kompensationen und Kompromisse bildeten in seinen Augen eine Einheit. Die psychische Hauptantriebskraft für Adler ist damit ein tatsächliches oder gefühltes Defizit, welches unbedingt ausgeglichen und überwunden werden muss.

Zu den typischen Charaktermerkmalen zählen nach Adler Minderwertigkeitsgefühle, Bosheiten gegenüber anderen, Geiz, Hass, Angst, Misstrauen, Prahlerei und Unterwürfigkeit. Später bewertet Adler Begriffe wie Ehrgeiz, Eitelkeit, Eifersucht und Neid vorwiegend negativ. All diese Dispositionen formen den Charakter und beeinflussen die Psyche des Menschen. Nur wenige Charakterzüge kann der Mensch zur Schau stellen, aber alle sind an ihm zu erkennen und einzuordnen.

In der heutigen Gesellschaft haben diese Eigenschaften ihre damalige negative Aussagekraft weitgehend verloren oder sind im Rahmen einer jeweiligen Gesellschaft unterschiedlich zu gewichten. Aber als Eigenschaften haben wir diese relevanten Formen in uns und leben danach. Sie sind uns anezogen worden. So, wie die Gesellschaft all diese Werte formuliert, werden sie unseren Charakter bilden. Für das Verständnis des *inetto* in verschiedenen Stadien sind vornehmlich folgende psychopathologische Ausformungen relevant: Passivität, Handlungsunfähigkeit, Selbsttäuschung, Freiheitsdrang, Verantwortungslosigkeit, Willenlosigkeit, Schuldgefühl, Todestrieb, Bewusstsein und Narzissmus. Im Einzelnen sind diese Termini aus psychoanalytischer Perspektive an entsprechender Stelle wesentlich unter Rückgriff auf die Freudschen Theorien zu erläutern.

In Verbindung mit der Arbeit von René Laforgue hat Freud in einem Essay 1915 mit dem Titel *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit*¹³³ im Rahmen der Mißerfolgsneurose auf jene Menschen aufmerksam gemacht, die ‘am Erfolg scheitern’. Diesem offensichtlich paradoxen Zusammenhang von ‘Scheitern’ und ‘Erfolg’ wird bei der Untersuchung des Phänomens der *inettitudine* eine hervorgehobene Bedeutung beigemessen werden.

¹³³ Sigmund Freud, „Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit (1916)“, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe*, 10 Bde., hrsg. v. Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/ James Strachey, Bd. X, *Bildende Kunst und Literatur*, Fischer: Frankfurt a.M., 1989 [Conditio humana], 229-254.

2.4. Gattungstheoretische Überlegungen

Folgende Schlagwörter tauchen auf, wenn nach dem oft verwendeten Genre gefragt wird, das als Form der Beschreibung innerer Vorgänge am geeignetsten erscheint: ‘Selbererlebensbeschreibungen’, ‘Selbstreflexion’, ‘*retrospective fiction*’, ‘Konjunktural-Biographie’, ‘kritischer Bewußtseinsroman’, ‘fiktionale Autobiographie’, ‘Subjektkonstituierung über die Schrift’.¹³⁴ Für die vorliegende Arbeit ist für die Romane Svevos und Pirandellos als Genre-Begriff der ‘autobiographische Roman’ durchaus zutreffend.¹³⁵ Es handelt sich dabei um eine

fiktionale Gestaltung biographischer Erlebnisse des Autors, der das stoffliche Material nicht unter dem Aspekt der Wahrheit um ihrer selbst willen, sondern nach künstlerischer Struktur, Sinn- und Symbolkraft gestaltet, stilisiert, umstrukturiert, wegläßt oder ergänzt, entweder in Ich-Form oder in perspektivischer Brechung der 3. Person, meist als Künstler-, Bildungs- oder Zeitroman.¹³⁶

Der autobiographische Roman kann in einer vom Ich abgerückten Figur teilweise größere Objektivität entfalten als die Autobiographie, d.h. anders formuliert, ein Roman in autobiographischer Form, der sich in formaler Hinsicht dem Diskurs der Autobiographie annähert, aufgrund der Nicht-Identität von Autor und Erzähler die Konditionen des autobiographischen Pakts nach Lejeune jedoch nicht erfüllt,

¹³⁴ Vgl. u.a. Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung, Konjunktural-Biographie*, Reclam: Stuttgart, 1971; Hampel 2001; Nünning 2004.

¹³⁵ Zu den erzähltheoretischen Besonderheiten von *La coscienza di Zeno* und *Il fu Mattia Pascal* sowie mit diesen zusammenhängende weiterführende Überlegungen vgl. u.a. Gabriella Contini, *Il romanzo inevitabile. Temi e tecniche narrative nella Coscienza di Zeno*, Mondadori: Milano, 1983; Wehle 2001; Roland Galle, „Wissenschaft und Kunsterfahrung. Zum Verhältnis von Romanform und Psychoanalyse in Svevos ‘La Coscienza di Zeno’“, in: *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*, Ulrich Schulz-Buschhaus/ Helmut Meter (Hrsg.), Narr: Tübingen, 1983, 125-142. Die erzähltheoretischen Aussagen stützen sich u.a. auch auf Jeremy Hawthorn/ Waltraud Kolb, *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Ein Handbuch*, Francke: Tübingen u.a., 1994 [UTB für Wissenschaft. Uni-Taschenbücher; 1756]; Jörg Helbig (Hrsg.), *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*, Universitätsverlag Winter: Heidelberg, 2001; Regina Hampel, ‘I write therefore I am?’. *Fictional Autobiography and the Idea of Selfhood in the Postmodern Age*, Lang: Bern/ Berlin u.a., 2001; Elisabetta Bacchereti, „La ‘struttura assente’ della ‘Coscienza di Zeno’“, in: *La rassegna della letteratura italiana*, 97 (1993) 1-2, 196-212.

¹³⁶ von Wilpert 1979, 68.

sondern dem Leser einen eigenen, ‘nicht-referentiellen Vertrag’, den sogenannten *pacte romanesque*, anbietet.¹³⁷

Neben der Fiktionalität grenzt sich der autobiographische Roman von der Autobiographie als Darstellung des ganzen eigenen Lebens von der Geburt bis zum Zeitpunkt der Niederschrift insofern ab, als sie zwar einen wesentlichen Teil des Lebens erfasst, diesen aber nicht chronologisch geordnet als kohärente Gesamtlebensgestaltung darstellt. Es handelt sich eher um Memoiren, Reiseberichte, Kriegserinnerungen und Beschreibungen von herausgehobenen Lebensepisoden verbunden mit einer mitunter bekenntnishaften Darstellung der eigenen psychologischen oder religiösen Entwicklung.

Schwierigkeiten bereitet m. E. der Versuch, die Memoiren von der Autobiographie abzugrenzen, seitdem diese sich zu einer Unterart der Autobiographie entwickelt haben. Das hat dazu geführt, dass in neueren Theorien lediglich die Darstellung der Identitätsfindung des Ich in der Kindheits- und Jugendgeschichte als Autobiographie bezeichnet wird. Die anschließende Beschreibung der Berufsjahre und des gesellschaftlichen Rollenzwangs in den späteren Teilen des gleichen Werks werden als Memoiren bezeichnet. Es bleibt zu bedenken, dass die Anwendung der beiden Gattungsnamen auf strukturelle Unterschiede innerhalb des gleichen Werks eine Einengung des Begriffs Autobiographie fördert, die von der historisch begründeten Typenvielfalt der Gattung her nicht gerechtfertigt ist.¹³⁸

Als weitere untergeordnete literarische Gattungsform kann das Tagebuch im Zusammenhang des vorliegenden Textkorpus gesehen werden. Als Tagebuch bezeichnet man tägliche, regelmäßige Aufzeichnungen, die innere und äußere Erfahrungen, Beobachtungen, Ereignisse, Gedanken oder Gefühle aus der subjektiven Sicht des Schreibenden wiedergeben. Die einzelnen Eintragungen sind meistens durch Datums-, ggf. auch Ortsangaben von unterschiedlicher Präzision voneinander abgesetzt. Als wesentliches Formmerkmal des Tagebuchs ist seine lineare und offene Konzeption zu nennen.

Da der Ich-Erzähler und der Autor identisch sind, besteht oft keine oder nur eine geringe Distanz zum Gegenstand; entsprechend niedrig ist der Grad der

¹³⁷ Nünning 2004, 33. Vgl. auch Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1994 [Aesthetica].

¹³⁸ Vgl. hier wie auch im Folgenden die vorangehenden Anmerkungen 134-136.

Fiktionalisierung. Der Charakter der Aufzeichnungen ist grundsätzlich monologisch, auch bei Niederschriften, die sich in Briefform an eine fiktive Person richten. Die meisten Tagebücher sind in Prosa verfasst; allgemeinverbindliche Stilkriterien gibt es nicht.

Inhaltlich gibt es beim Tagebuch in der Regel keine Beschränkungen. Häufig werden das aktuelle Tagesgeschehen oder der individuelle Tagesablauf ebenso wie Gedanken, Gefühle und Träume, Arbeitspläne, Meinungen über Menschen oder politische, gesellschaftliche und kulturelle Ereignisse aufgezeichnet. Inhaltliche Begrenzungen werden, so sie vorkommen, nur selten konsequent durchgehalten. Die Regel ist das umfassende Tagebuch, das alles wiedergibt, was den Schreiber betrifft und bewegt. So kommen dem Tagebuch vielfältige Funktionen zu: Dokumentation des eigenen oder des öffentlichen Lebens, Erinnerung, Ich-Analyse und Introspektion sowie Mittel zur Selbstdisziplinierung. Eine stärkere literarische Stilisierung und ein Zurückdrängen des Privaten kann man bei den Tagebüchern erwarten, die im Hinblick auf eine spätere Veröffentlichung geschrieben oder vor der Publikation überarbeitet wurden. Häufig dienen daher Tagebuchaufzeichnungen als Vorstufe oder Stoffsammlung u.a. für Autobiographien, Chroniken, Memoiren und Reiseberichte.¹³⁹

In Borgeses Roman *Rubè* findet sich in gattungstheoretischer Sicht – wenn auch nur in untergeordneter Form – eine Anlehnung an den Briefroman. Die Komposition des Romans in Briefen umfasst hier nur einen kleinen Teil des Gesamtromans, besitzt aber trotzdem eine formbestimmende Rolle. Seine ihm traditionell zugeschriebene Eigenschaft, mit traditionellen Formen zu brechen, drückt sich hier zumindest ansatzweise aus. In die genannten Gattungen fließen auch Genre-Elemente der Beichte oder des Bekenntnisses mit ein, die an entsprechender Stelle behandelt werden.

Die Zusammenführung von Elementen aus den genannten Genres kann als ‘Markenzeichen’ des *inetto*-Romans auf gattungstheoretischer bzw. struktureller Ebene gedeutet werden. Sie entsprechen damit möglicherweise der charakterologischen Vielschichtigkeit des *inetto*-Protagonisten bzw. des Phänomens der *inettitudine* auf inhaltlicher Ebene.

¹³⁹ Vgl. u.a. Gian Paolo Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese. Una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Franco Cesati: Città di Castello, 2005 [Strumenti di letteratura Italiana; 12].

3. Ausprägungen der *inettitudine* bei Svevo, Pirandello und Borgese

3.1. Die *inettitudine* in der Gestalt der drei Protagonisten

3.1.1. Zeno Cosini

Der Ich-Erzähler Zeno Cosini ist der gebildete, an Neurosen leidende, skurrile Erbe eines blühenden Triestiner Handelshauses. Er sucht die Heilung von seiner ‘Krankheit’ in einer psychoanalytischen Behandlung und schreibt auf Anraten seines Arztes Dr. S nach dem Prinzip assoziativer Verknüpfung zentrale Episoden seines Lebens nieder. Nachdem der Arzt einen Ödipuskomplex diagnostiziert hat, weist Zeno diese Diagnose zurück, bricht die Behandlung ab und gewinnt durch seine überraschenden Geschäftserfolge während des Ersten Weltkriegs die ersehnte Lebenstüchtigkeit und damit, scheinbar, die Heilung von seiner ‘Krankheit’ durch Integration in die ‘Normalität’ der bürgerlichen Gesellschaft.

Die *histoire*, die in groben Zügen rekonstruierbare Lebensgeschichte Zeno Cosinis, ist z.T. durch genaue Zeitangaben datiert¹⁴⁰: Zenos ‘Krankheit’ und seine Therapieversuche dauern von 1870 bis 1914, seine ‘Heilung’ während des I. Weltkriegs erfolgt 1915-1916, die Niederschrift seiner episodenhaften Lebenserinnerungen erfolgt Anfang 1914, die psychoanalytische Behandlung durch Dottor S. im Laufe des Jahres 1914-1915, das Manuskript wird durch tagebuchähnliche Niederschriften zwischen den Jahren 1915-1916 ergänzt und nach 1916, vermutlich erst nach Kriegsende 1918, veröffentlicht Dottor S. die ‘Autobiographie’ seines Patienten Zeno.

¹⁴⁰ Die Datierungen verweisen auf die Gattung des Tagebuchs. Später wird deutlich werden, dass die Mischung bzw. die Anspielung auf Elemente unterschiedlicher Gattungen den ‘hybriden’ Charakter des *inetto* auf inhaltlicher Ebene widerspiegelt.

Bei Svevos Roman *La Coscienza di Zeno* handelt es sich um einen Erinnerungs- und Reflexionsprozess des Protagonisten, der versucht, die wahren Motive seines früheren Handelns und Verhaltens und damit die Ursprünge seiner 'Krankheit'¹⁴¹ aufzudecken. Zeno selbst und auch Dr. S., der boshafte fiktive Herausgeber der *confessioni*, betonen, dass er, Zeno, als erzählendes und erlebendes Ich in seinen Ausführungen wiederholt gelogen und sich selbst über die wahren Motive seines Handelns betrogen habe. Mit diesem Hinweis an den Leser beginnt der Roman in der *Prefazione* des Dr. S.¹⁴² Zenos Darstellungen, Verfremdungen, Erfindungen und Täuschungen konstituieren so auf den ersten Blick seine *inettitudine*.

Zeno zählt wie seine Vorgänger Alfonso Nitti und Emilio Brentani zu der Gruppe der *inetti*, der *contemplativi* oder auch der *malati*. Im Bewusstsein ihres Andersseins unterscheiden sie sich von der Gruppe der *lottatori*, der *forti*, der *sani*. Vergleichbar mit Alfonso oder Emilio kennzeichnen auch Zeno Energielosigkeit, Willensschwäche, Passivität und Trägheit, ein Mangel an Selbstsicherheit, das Schwanken zwischen Minderwertigkeits- und Überlegenheitsgefühl, ein unverkennbarer Egoismus, der in der Neigung zu Selbstanalyse und Selbstbemitleidung Ausdruck findet sowie schließlich die Tendenz, die Wirklichkeit zu verkennen oder vor ihr in eine Traumwelt auszuweichen. Im Gegensatz zu seinen 'Vorgängern' gehört der gebildete Zeno zum Triestiner Großbürgertum. Als Erbe eines florierenden Handelshauses hat er keine finanziellen Sorgen und daher auch keinen Zwang, durch eine sinnvolle Tätigkeit seinen Lebensunterhalt verdienen zu müssen. So wechselt er während seines Studiums wiederholt die Fakultäten, ohne einen Abschluss zu machen, widmet sich ferner dem Geigenspielen und sinniert über vergangene und aktuelle Liebesaffären: „Vivevo in una simulazione di attività. Un'attività noiosissima.“ (CZ, VI, 159) Der wesentliche Aspekt seiner *inettitudine* liegt darin, dass er sich, wie Filippo Rubè und Mattia Pascal im übrigen auch, ihrer bewusst ist: er begreift sie als Krankheit, von der er geheilt werden möchte.

¹⁴¹ „Il concetto sveviano di 'malattia' nasce in contrasto al mito del superuomo. [...] La malattia è, sempre, legata allo sviluppo delle idee. Sono le idee che s'ammalano prima degli uomini. [...] Un valore, dunque, non un disvalore, la malattia? Si direbbe di sì: Svevo, e con lui Zeno, sanno che la medicina, ogni medicina, ha pochi rimedi; se collezionano medicine i malati di Svevo, quelli reali e quelli immaginari, non lo fanno per scopo terapeutico: Zeno si fa beffe della psicoanalisi come della medicina organicistica, della ginnastica e della cura elettrica.“ Cavaglion 2000, 101. Zur Gegenüberstellung von *salute* und *malattia* vgl. ebd., 101ff.

¹⁴² Vgl. auch CZ, I, 3.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass sich Zenos Neurosen in seinen Verhaltensweisen niederschlagen: seine linkische und überhebliche Art, seine Zerstreutheit und zeitweilige Willenlosigkeit führen ihn zur Untätigkeit und Unfähigkeit. Als seine geistigen Fähigkeiten vom Vater angezweifelt werden, lässt er sich von einem Arzt attestieren, dass er normal sei – daraufhin hält der Vater ihn endgültig für verrückt, für *pazzo*, und schließt ihn testamentarisch von der Leitung der Familienfirma aus. Der materielle Gewinn, den Zeno später aus der Firma erhält, begründen seine *inerzia*, sein Nichtstun, das erst durch die besondere Situation des Zweiten Weltkriegs ein Ende findet.

3.1.2. Mattia Pascal

Der 1904 veröffentlichte Ich-Roman *Il fu Mattia Pascal* ist als eine autobiographische Lebensbeichte des Bibliothekars Mattia Pascal zu beschreiben¹⁴³, der in Abwesenheit für tot erklärt wird, daraufhin alle Verbindungen zu seinem früheren Leben abbricht, um unter dem Namen Adriano Meis ein neues Leben ohne jede soziale Bindung zu beginnen. Am Ende scheitert er, als er nach zweijähriger Abwesenheit vergeblich in seine frühere Existenz als ‘Mattia Pascal’ zurückzukehren versucht. Im Rückblick erzählt er aus ironisch-kritischer Distanz Episoden aus seinem Leben.

Die Art einer Vorgeschichte im Roman zeigt Episoden aus der Vergangenheit des Protagonisten sowie die Gründe, die ihn zur Heirat mit der Nichte Romilda gezwungen haben. Seine Frau und seine Schwiegermutter machen ihm das Leben zur Hölle und bringen ihn um sein kleines Vermögen, so dass er schließlich als Bibliothekar arbeiten muß, um die Familie zu ernähren. Die alltägliche Hölle erreicht freilich noch einen tragischen Höhepunkt, als die Zwillinge, die ihm seine Frau geboren hat, gleichzeitig mit seiner Mutter sterben. Halb wahnsinnig vor Schmerz läuft er davon und reist nach Montecarlo, wo er sein letztes Geld beim Roulette verspielen will. Statt dessen gewinnt er ein kleines Vermögen und beschließt, in seine Heimatstadt zurückzukehren. Zufällig liest er in einer Zeitung

¹⁴³ Auch dieser Roman zeichnet sich durch die in ihm enthaltenen Elemente aus unterschiedlichen Gattungen aus, hier vor allem der Bekenntnisliteratur. Vgl. Anm. 140.

von seinem angeblichen Tod. Die Leiche eines Ertrunkenen, eines unbekanntes Selbstmörders, sei in seinem Heimatort von seiner Frau als Mattia Pascal identifiziert worden. Er nimmt diesen Umstand als Chance wahr, um ein neues Leben unter dem Namen Adriano Meis zu beginnen. Er reist durch ganz Italien und genießt seine Freiheit, sehnt sich aber bald nach menschlichen Kontakten. Da er aber keine Papiere hat, kann er überall nur kurz bleiben, kann sich nicht einmal einen Hund kaufen, weil er ihn nicht zur Hundesteuer anmelden könnte. Allerdings stellt er fest, dass es in einer vollständig verwalteten Gesellschaft kaum Freiräume für einen gibt, der sich seiner Vorgeschichte und damit zugleich seiner Identität entledigt hat. In Rom verliebt sich Adriano in die Tochter seines Vermieters mit Namen Adriana. Da Meis keine Papiere besitzt und als Pascal ja immer noch verheiratet ist, kann er weder Adriana heiraten noch ihren Schwager Papiano anzeigen, von dem er kurz zuvor bestohlen worden war. So nimmt er auch von dieser zweiten Existenz Abschied, indem er einen Selbstmord fingiert. Er geht zurück in seinen Heimatort Calinni, wo er seine Frau neu verheiratet vorfindet. Daraufhin beschließt er, sich nicht aus dem Totenregister streichen zu lassen, lebt von nun an als der 'verblichene' Mattia Pascal und schreibt während seiner Tätigkeit als Hilfsbibliothekar seine Lebensgeschichte nieder.

Thematisch lassen sich in *Il fu Mattia Pascal* eine Reihe von Motiven finden, die deutlich auf den *inetto* hinweisen. So ist die Auflösung der Person in verschiedene Rollen, die hier durch den wiederholten Identitätswechsel Mattia Pascals sinnfällig gemacht werden, zu nennen. Dazu kommt ein Freiheitsstreben, in dem er nach dem Freisein von allen sozialen Bindungen, aller Fremdbestimmtheit durch die Gesellschaft, strebt, letztlich aber den sozialen Bindungen nicht entrinnen kann und diese ihn unausweichlich der Fremdbestimmung unterwerfen. Schließlich werden die Werte der bürgerlichen Gesellschaft und Institutionen durch Mattias Flucht wie durch seinen Zwischenstatus als lebend-toter '*Il fu Mattia Pascal*' in Frage gestellt, und der Roman endet in einer ironisch-sarkastischen Selbstdarstellung.

3.1.3. Filippo Rubè

In Borgeses Roman *Rubè* wird die Geschichte vom Scheitern des hochbegabten, aber seelisch kranken, neurotischen Filippo Rubè erzählt. Als Anwalt aus einer kleinbürgerlichen Familie Süditaliens strebt Rubè in Rom vergeblich nach Erfolg in Beruf und Politik. Durch die Unfähigkeit zu affektiver Bindung und durch die krankhafte Tendenz zur Selbstanalyse isoliert er sich von allen Menschen. Als *interventista* und Kriegsfreiwilliger wird er vom Krieg enttäuscht. Eine diplomatische Mission in Paris frustriert ihn beruflich und privat scheitert Rubè in der Zeit des *dopoguerra*. Bei einer sozialistischen Demonstration in Bologna, in die er durch Zufall geraten ist, kommt er unter den Pferdehufen der Kavallerie zu Tode. Rubè ist eine neue Variante des Antihelden, des *inetto*.

Rubè, der als Neurastheniker diagnostiziert werden muss, sucht als Freiwilliger an der Dolomitenfront Heilung für seine kranke Seele; doch ist sein Heldentum nichts anderes als überkompensierte Feigheit. Da der Krieg den Willensschwachen der persönlichen Verantwortung enthebt, kommt es erst nach Kriegsende zu neuen privaten Konflikten. Obwohl Rubè später in Mailand Zugang zu der besitzstolzen und geldgierigen Gesellschaft tatkräftig sucht, wird für ihn der Zufall zum Schicksal: Rubè gewinnt beim Roulette-Spiel eine große Summe und verlässt fluchtartig die Stadt und seine junge Frau. Am Lago Maggiore trifft er die verheiratete Célestine Lambert, die er bereits während des Kriegs in Paris kennengelernt hatte. Er beginnt mit ihr eine *liaison amoureuse*, die jäh bei einer gemeinsamen Bootsfahrt durch den Tod Célestines ihr Ende findet. Ein nachfolgender Prozeß führt zu seinem Freispruch, den er eigentlich gefürchtet hat, da er sich – obwohl tatsächlich unschuldig – als Mörder der Ertrunkenen fühlt. Nach dem Versagen der irdischen Gerechtigkeit – nach der Auffassung Rubès – wird sein weiteres Leben zu einer steten Suche nach Antworten. Der oben geschilderte merkwürdige Zwischenfall beschließt endlich seine ‘verpfuschte’ Existenz.

3.2. Die Selbstreflexion als Hauptmerkmal der *inettitudine*

*Ora io credo di sapere qualche cosa a questo mondo:
Su me stesso.*¹⁴⁴

3.2.1. Darstellung selbstanalytischer Szenen

„Il D' Ferrieri mi disse: Parli di quello che vuole, parli di quello che sa. [...] Gli antichi facevano un gran caso del fatto che anche il proprio io è un mistero. Ma anche ogni altra cosa vivente è misteriosa e l'accesso ad essa è ben più difficile che al proprio essere.“¹⁴⁵ Mit diesen Worten beginnt Svevos Essay *Soggiorno Londinese*, der erstmals im *Convegno* von Enzo Ferrieri im Jahre 1931 unter dem Titel *Parole non dette* veröffentlicht wurde und ursprünglich als Vortrag für eine Tagung im Rahmen des von Ferrieri gegründeten kulturellen Zirkels *Il Convegno* vorgesehen war – ein Zirkel, zu dem Svevo auf die Initiative von James Joyce hin von Ferrieri seit 1926 mehrmals eingeladen wurde, um etwas über 'sich selbst' vorzutragen. Mit 65 Jahren, so antwortet Svevo sinngemäß in einem Brief an Ferrieri, sei es nicht mehr in seinem Sinne, so kurzfristig vor Publikum zu sprechen und ferner müsse sich auch das ursprünglich vorgesehene Thema des Vortrags ändern. „In nessun caso parlerei di me perché sarebbe un doppio esibizionismo“¹⁴⁶ schreibt Svevo in einem Brief an Ferrieri vom 8. April 1926, und macht stattdessen den Vorschlag, etwas über Sigmund Freud vorzutragen. Nachdem Svevo sein eigens von ihm vorgeschlagenes Vortragsthema für ungeeignet hält, wird er schließlich eine *Conferenza su James Joyce* halten. Auf dem Hintergrund dieser disparaten Einschätzungen der Vortragssituation entsteht

¹⁴⁴ Italo Svevo, *Soggiorno Londinese*, in: Mario Lavagetto (Hrsg.), *Italo Svevo. Tutte le Opere*, Bd. *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bretoni, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Mondadori: Milano, 2004, 893-910 [I Meridiani], 893.

¹⁴⁵ Ebd., 893.

¹⁴⁶ Zitiert nach Federico Bretoni, in: *Italo Svevo. Tutte le Opere*, a.a.O., 1682.

der Essay *Soggiorno Londinese*, „in questo ambiguo gioco di reticenze, ripensamenti, smentite, ironie e ritrosie, compiacimenti e timidezze, pudori autentici e artefatti narcisismi, mentre un timore quasi infantile suggerisce al ‘vecchio’ che si autorappresenta in queste lettere di non esporsi in pubblico, di non esibire in quella vetrina culturalmente scelta lo spettacolo di se stesso, della sua vicenda, della sua opera”¹⁴⁷

Die Diskussion um das Thema der Selbstreflexion ist also auch nach der Veröffentlichung von *La coscienza* für Italo Svevo keineswegs abgeschlossen. Im Gegenteil, die jahrelange Beschäftigung mit dem *spettacolo di se stesso* zeigt die zentrale Bedeutung der *introspezione* insbesondere für das Phänomen der *inettitudine*, als deren wesentliches Merkmal die Selbstreflexion verstanden werden kann. Durch die Darstellung von selbstanalytischen Gedankengängen ist ein unmittelbarer Einblick in die inneren Konflikte der Figur möglich. Es ist der Mühe wert, sich einige essayistische Passagen Svevos in Erinnerung zu rufen, da sie wichtige interpretatorische Hinweise nicht nur für *La coscienza di Zeno*, sondern auch für die Romane *Mattia Pascal* und *Rubè* geben. Im folgenden Zitat spricht Svevo von den möglichen Wirkungen, die beim Anblick des eigenen Spiegelbildes eintreten können:

Guardatevi in uno specchio e avrete un’occasione unica di poter studiare come una fisionomia umana s’atteggi per date idee o impressioni che sapete immediatamente perché sono vostre. Naturalmente che anche qui il risultato non è sicuro. Intanto che vi guardate vi è già difficile di pensare. E se pensate che cosa pensate se proprio vi guardate?¹⁴⁸

Die wesentlichen Schwierigkeiten der Selbstanalyse, der Introspektion, werden hier über den Umweg des Anblicks des eigenen Spiegelbilds genannt: Ihre mangelnde Verlässlichkeit bezüglich der erhaltenen Ergebnisse, die Einschränkung des Denkvermögens während der Selbstanalyse sowie ihre

¹⁴⁷ Ebd., 1683. Vgl. auch den folgenden Kommentar von Bretoni zu der fehlenden Systematik im Essay: „Prima se stesso, poi Freud e la psicoanalisi, poi ancora se stesso, quindi il soggiorno in Inghilterra, il lavoro, l’industria, il violino, la politica inglese, la guerra; e sullo sfondo, come un filo rosso tracciato in punta di penna, il suo ambivalente rapporto con la letteratura: è questa l’ossatura di un discorso pubblico rimasto impronunciato e incompiuto, l’autorappresentazione compiaciuta e schiva di un anziano scrittore che cerca, selezionando e miscelando esperienze reali, di architettare una tardiva, esemplare leggenda d’artista.” Ebd., 1683/1684. Vergleichbare Umstände sind für die Entstehung des Essays *Corto viaggio sentimentale* zu konstatieren, vor allem in den Passagen, die von den „esperimenti di autocoscienza del signor Aghios e le sue discussioni con un compagno di viaggio sulla ‘grande scienza della psicanalisi’ ” handeln.

¹⁴⁸ Svevo, *Soggiorno Londinese*, 893.

prinzipielle Unabschließbarkeit. Letzteres meint die Möglichkeit der Betrachtung der Selbstbetrachtung, die Betrachtung der Betrachtung der Selbstbetrachtung etc., wobei diese *mise en abyme – ad infinitum* gedacht – schließlich zu einer totalen Handlungslähmung führen kann. Wie sich dieser Zusammenhang zwischen Selbstreflexion und Handlungsparese gestalten kann, zeigt sich in den Kommentaren zu Amiels *Journal intime*:

Die Antwort, die er [Amiel; d. Verf.] gefunden hat, erklärt die außergewöhnliche Wirkung seiner Beichte, aber wirft zugleich eine neue Frage auf, die weit über das psychologische Interesse am 'Fall Amiel' hinausgreift und einen jeden von uns angeht. Wenn man das Ergebnis der Selbstanalyse Amiels als richtig gelten lässt, dann hat das Denken in seiner unbedingten Ehrlichkeit und Folgerichtigkeit, die Einsicht in das wahre Wesen der Dinge ihn zum Handeln und Schaffen unfähig gemacht. Damit würde seine Gestalt tragische Größe und typische Bedeutung erhalten. Ihr Schicksal wäre der unwiderleglichste Beweis für die lebensfeindliche Wirkung des Intellekts. Amiel stünde am Ende jener für die moderne Menschheit verhängnisvollen einseitigen Entwicklung des Bewusstseins wie Hamlet, dem er selbst sich vergleicht, an ihrem Anfang.¹⁴⁹

Genauer noch zeigt sich dieser Zusammenhang in Nietzsches *Aus der Geburt der Tragödie*. Denn hier wird explizit darauf verwiesen, dass nicht allein das Übermaß an Selbstreflexion, zu dem es bei einer rationalen Entscheidungsfindung unter Berücksichtigung prinzipiell unendlicher Alternativen notwendigerweise kommen müsste, für das Verharren in Untätigkeit verantwortlich ist, sondern auch oder gerade das zum Handeln antreibende Motiv durch die Erkenntnis einer wie auch immer gearteten Wahrheit in den Hintergrund gedrängt wird:

Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion - das ist die Hamletlehre, nicht jene wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer, der aus zu viel Reflexion, gleichsam aus einem Überschuss von Möglichkeiten, nicht zum Handeln kommt; nicht das Reflektieren, nein! - die wahre Erkenntnis, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit, überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv.¹⁵⁰

Nun gestaltet sich diese kausale Verbindung, d.h. von der „Einsicht in das wahre Wesen der Dinge“ zur „Unfähigkeit des Handelns und Schaffens“, in unseren Texten noch komplexer, da für das Denken der Protagonisten aus gattungs- und erzähltechnischen Gründen *a priori* keine „unbedingte Ehrlichkeit und Folgerichtigkeit“ mehr vorausgesetzt werden kann. Gleichwohl bleibt

¹⁴⁹ Vorwort des Herausgebers Ernst Merian-Genast zu Amiel 1944, 6.

¹⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Abschnitt 7; zitiert nach Ernst Merian-Genast in Amiel 1944, 6f.

festzuhalten, dass in Nietzsches Sinne die Selbstreflexion als ein Grundtatbestand der *inettitudine* gewertet werden kann, der das hier zugrundegelegten Textkorpus auch in weiten Teilen bestimmt.

Als dominierendes Strukturelement aller drei Romane gilt es folglich, zunächst diejenigen Episoden zu identifizieren und näher zu betrachten, in denen der Protagonist und/oder der Erzähler eine Selbstanalyse unternimmt. In den Passagen, in denen der Protagonist über sich selbst und seine gegenwärtige Situation, über sein Verhalten und seine Handlungen, seine Erlebnisse und seine Erfahrungen intensiv nachdenkt und dabei melancholisch auf seine Vergangenheit zurückblickt oder euphorisch sein zukünftiges Leben plant – in diesen Phasen der kritischen Selbstanalyse liegt die Essenz dessen, was den *romanzo dell'inettitudine* als solchen ausmacht.

Für die folgenden Überlegungen bleibt es zunächst unerheblich, ob die Selbstreflexion relativ zeitgleich zur erzählten Handlung abläuft oder erst nachträglich stattfindet, d.h. bspw. im Ich-Roman das erzählende Ich in der Rückschau auf sein gesamtes bisheriges Dasein als erlebendes Ich entscheidende Ereignisse erst nachträglich kommentiert. In *La coscienza di Zeno* und in *Il fu Mattia Pascal* ist bereits durch die Rahmenhandlung vorgegeben, dass die selbstanalytischen Episoden auf zwei Ebenen stattfinden können: einerseits als nachträglicher Kommentar des erzählenden Ich, andererseits als Erzählung der Gedanken des erlebenden Ich. Beides sind Ich-Romane, in denen das erzählende Ich über das erlebende Ich in der Vergangenheit berichtet. Hier kommt es also zum Teil zu einer 'doppelten Selbstreflexion', wobei die beiden Ebenen nicht immer klar auseinanderzuhalten sind: auf einer ersten Ebene denkt der Ich-Erzähler innerhalb der Rahmenhandlung über seine damaligen Erlebnisse und Gedanken nach, indem er diese im Nachhinein kommentiert; auf einer zweiten Ebene bleibt es bei einer bloßen Schilderung bzw. Wiedergabe der Gedanken, die das erlebende Ich 'damals' hatte. Diese doppelte Form der Selbstanalyse ermöglicht es, durch Prolepsen auf noch zu erzählende Ereignisse zu verweisen und aus einer Gesamtschau des bereits Erlebten heraus die 'damaligen' Gedanken über sich selbst verlässlicher einzuschätzen und nachträglich zu werten. In Borgeses Roman *Rubè* werden die selbstanalytischen Passagen erst durch den überwiegend personalen Erzähler mit den entsprechenden *inquit*-Formeln eingeleitet. Entsprechende proleptische Andeutungen können dem Protagonisten

nur als ‘Ahnungen’ zugeschrieben werden. Dabei sind die Passagen, in denen der Protagonist Rubè über sich selbst nachdenkt, derart zahlreich, dass der Roman mit Fug und Recht als ‘Bewusstseinsroman’ bezeichnet werden kann.

Die drei genannten Protagonisten besitzen, entsprechend einer Formulierung H.-G. Funkes, eine „ausgeprägte Neigung zu Analyse und Selbstanalyse“¹⁵¹. Damit sind zwei Merkmale angesprochen, die – wie oben erwähnt – im Kern den ‘untauglichen’ Figurentypus und seine literarische Darstellung in einem noch näher zu bestimmenden spezifischen Sinne ausmachen, ja überhaupt erst ‘ermöglichen’: zum einen besitzen sie offenbar die Fähigkeit, Sachverhalte gedanklich in einzelne Faktoren zu zerlegen und auf diese Weise zu genauerer Erkenntnis und Einsicht in die Zusammenhänge zu gelangen; zum anderen sind sie dazu in der Lage, diese Methode des Erkenntnisgewinns für ihre Selbstanalyse zu nutzen.

Nun stellt jede Selbstreflexion an und für sich eine erstrebenswerte Eigenschaft dar, die von vornherein nicht negativ konnotiert ist und an keine Art von Defizienzerscheinungen denken lässt. Vielmehr ergibt sich ein negativer Beigeschmack erst als Folge einer übertrieben durchgeführten Selbstanalyse, die so zu einer übersteigerten Introversion, einer ungewollten Isolation, eines krankhaften Narzissmus sowie auch zur Selbsttäuschung bis hin zur völligen Selbst(ver)leugnung führen kann. Mit anderen Worten, wir unterstellen den Figuren die besondere Form der übersteigerten Selbstanalyse, die in der Konsequenz zu den genannten psychopathologischen Zuständen führen kann und damit erst den *inetto* als solchen konstituiert. Diese Hypothese ist im Folgenden anhand einzelner Textstellen unter Zuhilfenahme psychoanalytischer Terminologie auf ihre Gültigkeit hin zutreffend und vergleichend zu untersuchen. Zunächst sollen diejenigen Szenen oder Episoden für die vorliegende Problemstellung herausgestellt werden, die durch ihre explizite Kennzeichnung die innere Wesensschau des Protagonisten jeweils einleiten bzw. wiederholt darauf hinweisen. In Borgeses Roman befindet sich der Protagonist Rubè zu Beginn des zweiten Kapitels auf der Zugfahrt von Rom in Richtung Norden über Florenz nach Venedig, um sich später an der Front in Novesa zum Kriegsdienst zu melden. Die Zugfahrt wird erzähltechnisch ausgefüllt mit der Wiedergabe von

¹⁵¹ Funke 1979, 91.

Rubès Gedanken im Zugabteil. Hier ist die Rede von ‘*impressioni provate*’, ‘*discorrere con se stesso*’, ‘*fare una visita intima*’, ‘*una regolare confessione*’ oder auch ‘*una resa di conti*’: „La prima impressione che provò quando, sganciata la sciabola, si stese tutto lungo sul sedile di velluto fu d’avere tempo, spazio e libertà.“ (FR, II, 22) Die drei Substantive Zeit, Raum und Freiheit, die das erste Gefühl Rubès im Zugabteil zwar nur vage, aber dennoch umfassend – da zeit- und raumübergreifend – zu beschreiben versuchen, stellen gleichsam die Voraussetzungen für die nun folgenden Gedanken und Reflexionen Rubès dar, die – explizit, aber zum Teil metaphorisch – als innere Wesensschau angekündigt werden: „discorrere con se stesso, per fare finalmente una visita intima al nominato Filippo Rubè, per invitarlo ad una regolare confessione, a una resa di conti. E non erano conti di danaro.“ (FR, II, 22) Kurz darauf werden diejenigen ‘Phrasen’, die die Selbstanalyse einleiten, als solche selbst thematisiert:

‘Dunque vediamo. Coraggio, vediamo. Insomma. In fin dei conti. La verità è’. Queste formule conclusive ballavano, s’urtavano con un leggero strepito secco nel suo cervello, come poche noci in un sacco, prima assai che fosse il caso di concludere. Voleva riepilogare il passato, e liquidarlo anche se fosse necessario un fallimento, prima d’entrare nella nuova vita tutto nuovo dentro l’uniforme nuova. (FR, II, 23)

Die auch metatextuell zu lesenden Äußerungen im obigen Zitat – beinahe schon als Allgemeinplätze zu bezeichnende und zu einem längeren Nachdenken einleitende Phraseologismen, die vom Erzähler hier als ‘Formeln’ bezeichnet werden – gehen in eine längere Passage über, in der Rubé über sein vergangenes Leben nachdenkt, resümiert, abrechnet: mutig und ehrlich, auch wenn bittere Erfahrungen zutage gefordert werden sollten, und dies besonders im Vergleich zu seiner neuen Rolle als Kriegsdienstleistender innerhalb der militärischen Institution, von der er sich eine deutliche Verbesserung seines seelischen und körperlichen Zustands erhofft. Hinsichtlich seiner psychischen Verfassung befindet er sich demnach kurz vor dem endgültigen gedanklichen Abschied von seinem bisherigen Leben. Die Zugfahrt, übrigens auch in Bezug auf die räumliche Distanzierung von seinem bisherigen Lebensraum als Übergangs- oder Interimsphase zu verstehen, lässt sich als endgültige Schwelle oder Grenze deuten. Rubé kann nun sein Vorhaben verwirklichen, d.h. seine bisherige Vergangenheit hinter sich lassen, um seine *nuova vita* zu beginnen.

Es zeigen sich auffällige Parallelen zu Pirandellos Roman¹⁵², in dem Mattia während seiner Fahrten mit der Bahn zu selbstreflexiven Gedankengängen neigt.¹⁵³ „Così pensavo, e il treno intanto correva. Non potevo chiudere gli occhi, ché subito m'appariva con terribile precisione il cadavere di quel giovinetto, là, nel viale, piccolo e composto sotto i grandi alberi immobili nella fresca mattina.” (MP, VII, 69) Dieses Szenario ereignet sich im siebten Kapitel von *Mattia Pascal* mit der Überschrift *Cambio Treno*. Mattia befindet sich auf der Rückfahrt von Nizza Richtung Calinni und erfährt später im Zug aus einer eilig am ersten italienischen Bahnhof gekauften Zeitung von seinem angeblichen Selbstmord. Zugleich enden seine Assoziationen abrupt mit dem Halt des Zuges: „Finalmente il treno s'arrestò a un'altra stazione. Aprii lo sportello e mi precipitai giù, con l'idea confusa di fare qualche cosa, subito”. (MP, VII, 73) Der Halt des Zuges geht einher mit dem Ende seines Gedankenganges; Mattia fühlt sich gleichsam zu neuem Handeln genötigt.

Ähnlich wie bei *Rubè* entsteht hier der Eindruck, als drängten sich ihm die Gedanken eher unwillkürlich auf („non potevo chiudere gli occhi, ché subito m'appariva“). Eine bewusste Introspektion, die auch *Rubè* misslingt („Ma il racconto s'ingorgava“), findet nicht statt:

Mettevo ora certi sospironi, che facevano voltare più dei sorrisi di prima i miei compagni di viaggio. Ma io non trovavo requie. [...] Alla prima stazione italiana comprai un giornale con la speranza che mi facesse addormentare. [...] Papaveri: perché mi addormentai. Ma papaveri di scarsa virtù: mi ridestai, infatti, presto, a un urto del treno che si fermava a un'altra stazione. (MP, VII, 70/71)

Auch Mattia sucht hier zunächst den Schlaf, um sich von allen unwillkürlich aufdrängenden Gedanken zu befreien. Durch die Fahrgeräusche des Zuges wird dies vereitelt und er findet keine Ruhe.

Im Gegensatz zu *Rubè* ist die Zugmetaphorik im Detail bei *Mattia Pascal* etwas anders konstruiert. Assoziative Gedanken entstehen bei Mattia nicht während der

¹⁵² Vgl. in diesem Zusammenhang auch Ilaria Crotti, „In viaggio con Mattia (Pascal): da Miragno a Roma, andata e ritorno“, in: *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 106, Serie IX (2002) 1, 76-95, bes. 77/78.

¹⁵³ Vgl. zur Selbstreflexion in *Mattia Pascal* Werner Schabouk, „Relativismus und Perspektivismus. Zum Standort des Erzählens bei Pirandello, Kafka und V. Woolf“, in: Michael Rössner/ Frank-Rutger Hausmann (Hrsg.), *Pirandello und die europäische Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Akten des 4. Pirandello-Kolloquiums in Aachen vom 7. bis 9. Oktober 1988, Romanistischer Verlag: Bonn, 1990, 119-140. Zur Metaphorik des Zuges bzw. zur Bahn als 'Ort des Nachdenkens' vergleiche weiter unten Kapitel 3.2.3, 78ff.

Zugfahrt, sondern beim Betrachten der verlassenen Gleise von einer Bank auf dem Bahnsteig aus: „Pensando così, dovevo esser rimasto in un atteggiamento stranissimo, là su la banchina di quella stazione. [...] Mi voltai a guardare il binario deserto, che si snodava lucido per un tratto nella notte silenziosa, e mi sentii come smarrito, nel vuoto, in quella misera stazionuccia di passaggio. Un dubbio più forte mi assalì, allora: che io avessi sognato?” (MP, VII, 73/74)

Sowohl Rubè als auch Mattia befinden sich in einer völlig neuen Situation, die letztlich für den Inhalt der Introspektion bestimmend ist. Beide lassen ihr ‘altes Leben’ hinter sich und fahren – metaphorisch geschildert – mit dem Zug in ein ‘neues Leben’. D.h., dass es sich hierbei um zwei Szenen handelt, die jeweils für die Protagonisten von existenzieller Bedeutung sind und zugleich auch den metaphorisch-thematischen Rahmen für ihre Gedanken in der Form einer Selbstanalyse darstellen.

Im Hinblick auf die Zugmetaphorik finden sich in *La coscienza di Zeno* vergleichbare Andeutungen. Es lässt sich in diesem Zusammenhang folgendes Zitat anführen: „Mercé la matita che ho in mano, resto desto, oggi. Vedo, intravvedo delle immagini bizzarre che non possono avere nessuna relazione col mio passato: una locomotiva che sbuffa su una salita trascinando delle innumerevoli vetture; chissà donde venga e dove vada e perché sia ora capitata qui!” (CZ, II, 5) Durch das Bild der Lokomotive samt Anhang, den *innumerevoli vetture*, versucht der Protagonist Zeno, sich den Prozess der Erinnerung nach dem Prinzip assoziativer Verknüpfung zu verdeutlichen. Herkunft, Ziel und Grund des Auftauchens der Lokomotive sind unbekannt; ähnlich wie bei Rubè misslingt Zeno eine kausallogische Verknüpfung der ihm sich aufdrängenden *immagini* in Vergangenheit und Gegenwart. Die existenzielle Bedeutung als Auslöser zur Selbstanalyse, die sich bei Rubè und Mattia konkret in der Fahrt mit dem Zug darstellt, zeigt sich bei Zeno zunächst nur in abstrakter Form. Die Zugfahrt existiert nur in seinen Gedanken, symbolisiert aber dennoch die existenzielle Bedeutung, die seine innere Wesensschau für ihn haben wird. Indirekt stellt Zeno hier bereits die für ihn zentrale Sinnfrage: woher kommen wir (*chissà donde venga*), wohin gehen wir (*dove vada*) und welche Bedeutung hat das Hier und Jetzt (*perché sia ora capitata qui*).

Diese genannten Szenen bedeuten zentrale Einschnitte für die Gedankenwelt der Protagonisten. Sie sind für den jeweils weiteren Verlauf des Romans – wie noch

zu zeigen sein wird – von einiger Bedeutung. Im Folgenden gilt es daher, diese Szenen aus psychoanalytischer Perspektive genauer zu deuten.

3.2.2. Die Selbstanalyse aus psychoanalytischer Sicht

Unter dem Stichwort ‘Selbstanalyse’ findet sich ein Eintrag bei J. Laplanche und J.-B. Pontalis: „Mehr oder weniger systematisch geführte Erforschung seiner eigenen Person durch sich selbst, die auf bestimmte Verfahren in der psychoanalytischen Methode zurückgeht – freie Assoziation, Traumanalyse, Verhaltensdeutung etc.“¹⁵⁴ Die Definition von Selbstanalyse bleibt also zunächst recht vage: mit „mehr oder weniger“ ist weder etwas über die Quantität noch die Art einer möglichen Systematik ausgesagt, und mit „freier Assoziation, Traumanalyse und Verhaltensdeutung“ werden einige methodische Verfahren lediglich benannt, ohne näher auf ihre Besonderheiten einzugehen. Dabei ist gerade die (freie) Assoziation¹⁵⁵ jene Verfahrensweise, die sowohl von Rubè als auch von Mattia im Rahmen ihrer Selbsterforschung angewendet wird und die in der Psychoanalyse im Allgemeinen folgendermaßen definiert wird: Die Assoziation bezeichnet „jeden Zusammenhang zwischen zwei oder mehreren Elementen [...], deren Reihe eine Assoziationskette bildet.“¹⁵⁶ Relevant für unsere Untersuchung sind die folgenden von Laplanche und Pontalis angeführten Bemerkungen zur Assoziation:

Ein ‘Einfall’, der dem Subjekt scheinbar isoliert kommt, ist immer ein Element, das, bewußt oder unbewußt, auf andere Elemente verweist. [...] So wie sich Assoziationen in dem, was der Patient sagt, aneinanderreihen, entsprechen sie nach Freud einer komplexen Organisation des Gedächtnisses. Er hat dies mit einem System verschieden geordneter Archive verglichen, in denen man sich auf verschiedenen Wegen orientieren kann (chronologisch, nach Fachgebieten usw.). [...] Eine solche Organisation setzt voraus, daß die Vorstellung oder die Erinnerungsspur desselben Ereignisses sich in mehreren Systemen wieder finden kann (was Freud noch ‘Erinnerungssysteme’ nennt).¹⁵⁷

¹⁵⁴ Laplanche/ Pontalis 2005, 461.

¹⁵⁵ Zur Frage, inwiefern die ‘freie Assoziation’ in einer psychoanalytischen Gesprächssituation unbewusstes Geschehen fassbar machen kann, vgl. u.a. Heinz Müller-Pozzi, *Psychoanalytisches Denken. Eine Einführung*, Huber: Bern, 1991, 11ff.

¹⁵⁶ Laplanche/ Pontalis 2005, 75.

¹⁵⁷ Ebd., 76.

Bezüglich der Anordnung in Systemen gibt es nach Breuer vom Assoziationsablauf abgespaltene Vorstellungskomplexe: „Die in solchen Vorstellungskomplexen enthaltenen Einzelvorstellungen werden gelegentlich alle bewußt gedacht‘ schreibt Breuer, ‚nur die bestimmte Kombination ist aus dem Bewußtsein verbannt‘. [...] In einem assoziativen Komplex bleibt die ‘Kraft’ eines Elements diesem nicht unwandelbar verbunden. Das Spiel der Assoziationen hängt von *ökonomischen* Faktoren ab: die Besetzungsenergie verschiebt sich von einem Element auf das andere, drängt sich an den Knotenpunkten zusammen.“¹⁵⁸ Der Zusammenhang von Einzelvorstellungen zu Vorstellungskomplexen soll anhand der im vorigen Kapitel zitierten Textstellen nachvollzogen werden. Zunächst sollen noch einige Ausführungen zur ‘freien Assoziation’ gemacht werden.

Die freie Assoziation ist eine „Methode, die darin besteht, ohne Aussonderung alles zu sagen, was einem einfällt, sei es von einem vorgegebenen Element aus (Wort, Zahl, Traumbild, irgendeine Vorstellung), sei es spontan.“¹⁵⁹ Die Methode der freien Assoziation löst sich „von voranalytischen Methoden zur Untersuchung des Unbewußten ab, die die Suggestion und die seelische Konzentration des Patienten auf eine gegebene Vorstellung anwandten; das unablässige Aufspüren des pathogenen Elements tritt zugunsten des spontanen Ausdrucks des Patienten zurück. [...] Parallel hierzu benutzt Freud das Verfahren der freien Assoziation in seiner Selbstanalyse und insbesondere in der Analyse seiner Träume. Hier ist es ein Traumelement, das als Ausgangspunkt zur Entdeckung der Assoziationsketten dient, die zu den Traumgedanken führen.“¹⁶⁰ Wesentlich in diesem Zusammenhang ist die Bedeutung von Reizen oder Reizworten, die gleichsam den Auslöser für freie Assoziationen bilden. Der Assoziationsablauf kann auch dann für frei gehalten werden, wenn ein Reizwort oder allgemein ein Reiz als Ausgangspunkt fungiert. „Tatsächlich darf die Freiheit [aber] nicht im Sinne einer Unbestimmtheit verstanden werden: die freie Assoziation zielt zunächst darauf ab, die absichtliche Selektion der Gedanken zu eliminieren, das heißt, in den Worten der ersten Freudschen Topik, die *zweite Zensur* (zwischen dem Bewußtsein und dem Vorbewußten) auszuschalten. Dadurch werden die unbewußten

¹⁵⁸ Ebd., 76.

¹⁵⁹ Ebd., 77.

¹⁶⁰ Ebd., 77f.

Abwehrmechanismen enthüllt, nämlich die Tätigkeit der *ersten Zensur* (zwischen dem Vorbewußten und dem Unbewußten).¹⁶¹

In Bezug auf die o.g. Beispiele in den Romanen lassen sich folgende Parallelen feststellen: Als auslösendes Moment oder als Reiz tritt in den Szenen eine spezifische Situation in den Vordergrund, z.B. die Zugfahrt und im Besonderen das Wagon-Abteil bei Rubè oder das Betrachten der Bahngleise bei Mattia. Zum einen fungiert die Bahnmetaphorik als ein Rahmenelement insofern, als die nötigen äußeren Bedingungen und Voraussetzungen für die folgende freie Assoziation geschaffen werden. Zum anderen dient sie als ständig wiederkehrendes Reizelement – insbesondere bei Rubè kommt es immer wieder zu metaphorischen Einschüben und Parallelisierungen seiner Gedanken zu Geräuschen und Eigenarten des Bahnfahrens – , das ständig aufs Neue über den Weg der Metapher auf den momentanen Lebensabschnitt der Protagonisten verweist und Anstoß für weitere Assoziationen gibt.

Sein Leben bewusst Revue passieren zu lassen („Voleva riepilogare il passato“) gelingt Rubè nicht; dominiert werden seine Gedankengänge vielmehr von unbewusst und unwillkürlich sich aufdrängenden Assoziationen: „Ma il racconto s’ingorgava, turbato dal ritmo del treno in marcia dentro un paesaggio di querce e d’olivi che si scioglieva nella soavità dell’ora quasi notturna. Tunfi, tunfi, tunfi, tunfi; uno, due tre e quattro: così si ripeteva, articolando a mezza voce il suono, le sistoli e le diastoli dello stantuffo che gli parevano sincrone a quelle del suo cuore.“ (FR, II, 23) Insbesondere die Parallelisierung der *tunfi* des Zuges zu den Herzgeräuschen Rubès und damit indirekt der Bezug zu seinem eigenen Leben verweisen auf die bereits oben erwähnte Grenzsituation, in der sich sowohl Rubè als auch Mattia befinden: beide stehen vor einem existenziellen Neuanfang.

Die Parallelisierung der Fahrgeräusche des Zuges mit seinen eigenen Herzgeräuschen lässt die folgende proleptische Deutung hinsichtlich des Aspektes der Wiederholung zu: so, wie die Zuggeräusche einer immerwährenden Wiederholung unterworfen sind, wird sich auch das ‘alte Leben’ Rubès wiederholen und seine Fluchtversuche in ein neues Leben, eine neue Rolle, werden ins Leere laufen. „Gli pareva anzi che [...] la sua anima fosse cullata dalla elasticità sobbalzante della locomotiva.“ (FR, II, 23)

¹⁶¹ Ebd., 79.

Leitmotiv für Mattias Gedanken, die etwas später erst die Selbstanalyse thematisch bestimmen, ist hier die Zeitungsnotiz von seinem Tod in Calinni:

‘Possibile?’ E rilessi ancora una volta la notizia sbalorditoja. Non potevo più stare alle mosse. Avrei voluto che il treno s’arrestasse, avrei voluto che corresse a precipizio: quel suo andar monotono, da automa duro, sordo e greve, mi faceva crescere di punto in punto l’orgasmo. Aprivo e chiudevo le mani continuamente, affondandomi le unghie nelle palme; spiegazzavo il giornale; lo rimettevo in sesto per rilegger la notizia che già sapevo a memoria, parola per parola. (*MP*, VII, 72/73)

Die Veränderungen, die sich aus dieser kapitalen und unbegründeten Zeitungsmeldung, – einer ‘Zeitungssente’ – für das Leben Mattias ergeben werden, drängen sich ihm nun während der Bahnfahrt in assoziativer Weise auf und eröffnen erstaunliche Parallelen zu den Gedanken Rubès. Voraussetzung für die folgenden Assoziationen ist ein Abkoppeln jeglicher willkürlicher oder bewusster Steuerung der Gedanken und damit der Versuch, sich einer möglichen Objektivität anzunähern: „Otto o nove di quelle ore [di viaggio; Anm. d. Verf.] le avrebbe donate al sonno, al buon sonno in cui le immagini della vita si ripresentano carezzevoli e giocano, liberate dal peso della volontà. Ma gliene restavano quattro, cinque, per discorrere con se stesso, per fare finalmente una visita intima al nominato Filippo Rubè, per invitarlo ad una regolare confessione, a una resa di conti.“ (*FR*, II, 22) Dass ihm letzteres nicht gelingt und er schließlich insgesamt in einen schlaf- oder traumähnlichen Zustand verfällt, in dem sich ihm Assoziationen im o.g. psychoanalytischen Sinne aufdrängen, zeigt wenig später folgende Textstelle: „Lievemente si sentiva spersonalizzare, e assaporava la felicità del viaggio, narcotico come un fumo d’oppio, simile a quella di cui aveva fantasticato in momenti di torva stanchezza invocando una qualche smemoratrice malattia, un tifo, una meningite, che lo esonerasse dal governo di sé e lo riducesse in balia del volere altrui.“ (*FR*, II, 23) In diesem wachtraumähnlichen Zustand – ähnlich dem von Mattia, der später nicht mehr weiß, ob er nicht doch geträumt hat – schließt sich eine Assoziation an die nächste an.¹⁶²

¹⁶² Vgl. dazu die bereits zitierte Textstelle: „Un dubbio più forte mi assalì, allora: che io avessi sognato?“ (*MP*, VII, 73/74).

3.2.3. Assoziationsketten

Wie gestaltet sich nun die Abfolge der Assoziationen bei Rubè und Mattia? Wie der Zusammenhang von Einzelvorstellungen zu Vorstellungskomplexen? Wie verhält es sich mit der Zeitstruktur: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft? „La prima impressione che provò quando, sganciata la sciabola, si stese tutto lungo sul sedile di velluto fu d’aver tempo, spazio e libertà.“ (FR, II, 22) Zeit, Raum und Freiheit sind die Stichworte, die zu Beginn des zweiten Kapitels die Assoziationen Rubès zu leiten scheinen. Sie konkretisieren und manifestieren sich durch die Erinnerung an vergangene Szenen und ihre Relevanz für die gegenwärtige Verfassung Rubès. Seinem Wunsch nach finanzieller Unabhängigkeit und Sicherheit schließen sich Gedanken an über den Tod – der für ihn noch in weiter Ferne liegt – über seine von den Ärzten bereits früher diagnostizierten Krankheiten, den Erschöpfungszustand, die Neurasthenie und die Dispepsie, wie auch über seine Lebensaufgaben, seine flüchtigen Liebschaften und schließlich über den bevorstehenden Kriegsdienst, der ihn aus seiner ‘Gefühlsmisere’ retten soll.¹⁶³

Rubè sieht den Krieg im Wesentlichen als ‘körperliche’ Herausforderung, die er gerne annimmt, um damit sein gestörtes und krankes Inneres zu heilen. Bereits in seiner ersten Annahme irrt er, wie später zu zeigen sein wird. An dieser Stelle ist er – im Gegensatz zur Meinung der Ärzte – überzeugt von seiner Theorie: „L’aria aperta, la fatica, la rinuncia al libero arbitrio, la franchigia dalle cure di danaro e di carriera gli avrebbero restituito freschezza e spontaneità. La guerra risanatrice del mondo sarebbe stato la sua medicina.“ (FR, II, 24)

Sein assoziativer Gedankengang richtet sich im Folgenden auf die Aufgaben, die es zu bewältigen gilt. Es ist ihm nicht erlaubt zu sterben, bevor er seine Ziele erreicht hat. Aber welche Aufgaben wären dies nach dem Krieg? „Quali cose da compiere? quale premio doveva maturare in autunno, a guerra conclusa, pel suo spirito ridestato dalla gagliarda esperienza? l’amore? la fortuna? l’armonia interiore?“ (FR, II, 25) Bereits hier zeigen sich erste Zweifel an der Wirksamkeit des Krieges als Ausweg aus seiner *inettitudine*. Unwillkürlich denkt er in diesem

¹⁶³ Vgl. FR, II, 24.

Moment an die flüchtigen Abenteuer und Liebschaften, die er hatte. Der Krieg ist das ‘Wundermittel’, das vermeintlich das Ende seiner seelischen Leiden bedeuten könnte: als Soldat wird Rubè aktiv in den Kriegsdienst eintreten.

Nachträglich wird erneut die auslösende Situation, d.h. einige wenige Augenblicke der Stille und Gedanken an Vergangenes, geschildert, die als Anstoß für Rubès Reflexionen und Wahnvorstellungen fungieren – in diesem Fall metaphorisch umschrieben als ‘fantastischer Galopp’. Bezeichnend ist, dass Filippo im Gespräch über die Heirat mit Eugenia die beiden Frauen Ersilia und Mary in den Sinn kommen, die er seinerzeit gern geheiratet hätte und die seinem ‘Anforderungskatalog’ an einen idealen Charakter genügt hätten. Er gerät in einen Zustand massiver Erregung und „[o]ra, come spesso gli accadeva dopo queste razzie devastanti nel suo cuore, aveva l’impressione di avere appiccato il fuoco ad un pagliaio. Tutto gli diveniva nero, consumato e crepitante.” (FR, IV, 56)

Es lässt sich bereits ein strukturelles Schema ausmachen, nach dem sich der Ablauf von Rubès Gedanken richtet und wie die entsprechenden Situationen gestaltet sind, in denen Rubè förmlich zur Selbstanalyse getrieben wird: Es bedarf immer eines auslösenden Moments, das in der Regel ein Ereignis oder ein Gespräch ist. Ferner müssen die äußeren Umstände einen geeigneten Rahmen abgeben, der die Einbildungen, Vorstellungen und Gedanken Philippos fördert, wie z.B. eine ruhige Umgebung, eine angenehme Temperatur und dergleichen. Daraufhin folgt die Wiedergabe der eigentlichen Gedanken, meist das Durchspielen sämtlicher Möglichkeiten, die sich in der Folge auf ein auslösendes Ereignis einstellen. Ein bestimmter seelischer Zustand, meist negativer Art, wird von einer gedanklichen Handlungs lähmung, einem Stillstand oder der Einsicht, etwas nicht tun zu können, begleitet.

Die Darstellung und Beschreibung von ‘äußeren’ Ereignissen wird dabei denkbar kurz gehalten. Dies zeigt sich bspw. in Kapitel neun, in dem die *Casa Monti*, das Anwesen der Familie Monti, genauer beschrieben wird. Während einer politischen Diskussion zwischen Filippo, dem *salesiano dotto e liberale* Padre Mariani und der *vecchia signora* Adriana – einem Gespräch, bei dem auch über Federicos Amputation nachgedacht wird, stehen die inneren Betrachtungen im Zentrum der Darstellung; die ‘äußeren’ Ereignisse sind schnell erzählt: „Filippo venne a Roma in luglio e fu messo in cura al Kinesiterapico. Nel mese successivo il colonnello Berti fu chiamato in servizio al Ministero, e, accompagnato da

Eugenia, riaperse la sua casa borghese di via Merulana, un po' scura anche pei troppi cortinaggi." (FR, IX, 124)

Was die Introspektionen Filippos anbelangt, so findet er stellenweise noch eine 'innere Seelenruhe', solange der Krieg ihm als körperliches und seelisch-moralisches Heilmittel dient:

Da un po' di tempo si sorvegliava meno ed aveva più simpatia per se stesso. [...] La guerra', disse a tavola ai tre compagni abituali, cho lo capirono così e così, '*risanerà il mondo perché cauterizza le coscienze scrupolose e malate*'. Si figurava, sorridendo fra sé, che il proiettile di mitragliatrice, perforandogli il torace, avesse trovato sulla traiettoria quella sua coscienza madida, fiacca, suppurante di rimorsi e di timori, e l'avesse asciugata ed arsa. La *salute fisica* gli diventava tutt'una *con la morale*, e il sangue nuovo gli fluiva, impregnandogli le fibre, come l'acqua di sorgiva fra l'erbe. (FR, IX, 127; Hervhbg. d. Verf.)

Im Gespräch mit Eugenia werden die Gedanken und Gefühle Filippos offenbar. Diese weisen wesentliche Merkmale der *inettitudine* auf: Er unterscheidet sich nicht von vielen Anderen, alles gelingt ihm ohne sein Zutun und er lässt passiv die Ereignisse auf sich zu kommen. Seine Verletzung dient als Ausrede und garantiert für kurze Zeit ein gutes Gewissen, das Gefühl körperlicher 'Robustheit' und die Überzeugung, dass er den Herausforderungen des Lebens mit Leichtigkeit entgentreten kann. An seinem beruflichen und politischen Erfolg vermag er daher nicht mehr zu zweifeln:

[...] gli pareva che *ogni cosa dovesse riuscircgli facile al momento giusto*. [...] In lui, *non diversamente* da ciò che accadeva a *tanti altri* combattenti feriti, s'era andata insinuando una disposizione d'animo per cui pareva che l'ospedale fosse un punto fermo con spazio bianco tra il capitolo del dare e soffrire e quello del ricevere e godere. (FR, IX, 128; Hervhbg. d. Verf.)¹⁶⁴

Diesem 'positiven Seelenbild' diametral gegenübergestellt sind diejenigen Situationen, in denen sich Filippo voller Selbstzweifel als körperliches und geistiges 'Wrack' einer grausamen Realität hilflos ausgesetzt sieht. Sein Selbstvertrauen und sein Vertrauen in die heilende Wirkung des Kriegsdienstes sind nicht mehr vorhanden. Es kommt zu einem ersten Geständnis Filippos, seiner Beichte an Celestina; später werden Pater Mariani und Federico zu seinen

¹⁶⁴ Vgl. dazu auch die Ausführungen in den beiden Aufsätzen Ricœurs, *Narrative Identität* (1987) und *Annäherung an die Person* (1990), in Ricœur 2005; besonders in Letzterem beschreibt er den 'handelnden Menschen' zugleich als 'erleidenden Menschen' (vgl. ebd., 228). Sein Vier-Ebenen-Modell im Rahmen einer 'hermeneutischen Phänomenologie der Person' gibt ferner einige interessante Hinweise für die vorliegende Untersuchung hinsichtlich des Verständnisses eines 'glücklichen Lebens'. Vgl. ebd., 229ff.

Beichtvätern zählen. Bei einem Abendessen mit Celestina gesteht Filippo ihr seine Unglücklichkeit; er beichtet ihr überhaupt alles, was ihn bedrückt und belastet und offenbart schließlich in einem übersteigerten emotionalen Ausbruch seine seelische Zerüttung: „Voleva concludere dicendo che la sua anima era un cencio e degna d’essere buttata al macero. [...] C’era in esso terrore, ma c’era anche voracità d’azione e smania di morte.” (FR, X, 166f.)

Etwas später, nachdem Celestina lautstark über Filippos spontane und impulsive *confessione* gelacht hat, reflektiert er erneut über sich selbst und seine ihm nun auch grotesk erscheinende Offenlegung seiner inneren Konflikte. Aufgeschreckt durch einen Alarm und anrollende Militärwagen erkennt er jetzt mit klarem und nüchternem Blick den ‘Wahnsinn’ und die Lächerlichkeit dessen, was er gegenüber Celestina gesagt und getan hat: „E vide, con occhi quasi fosforescenti, la pazzia e la ridicolezza di ciò che aveva fatto e detto. [...] Voleva scusarsi, dirle che era stanco, malato, vittima di una esaltazione passeggera. Forse voleva domandarle amore e felicità.“ (FR, X, 168)¹⁶⁵

In Kapitel dreizehn des dritten Teils – als Zeitpunkt wird die Mitte des Monats Dezember angegeben – kehrt Filippo nach seinem einjährigen Aufenthalt in Paris nach Mailand zurück. Der Krieg, an dem Filippo aktiv teilnahm, ist für ihn vorbei. In der Nacht der Rückkehr, gegen Mitternacht in Mailand, sucht er eine Unterkunft in der völlig überlaufenen Stadt. Dabei drängen sich ihm Gedanken auf, die seine Planlosigkeit und Passivität aufzeigen: „Non ho prenotato. Non ho prenotato mai niente nella vita.“ (FR, XIII, 184) Er denkt über die lebendig begrabenen Soldaten nach: „Erano milioni e milioni di nani mutoli, mezzo sotterrati, che sgraffiavano la terra con le unghie e vi ficcavano ordigni per far saltare il mondo. E non era saltato!“ (FR, XIII, 185) Man denke hier an den Schluß von *La coscienza di Zeno*, wo für ‘die Lösung aller Probleme’ ein völliger Neuanfang vorgeschlagen wird.

Filippo trifft in besagter Nacht gegen zwei Uhr in Mailand, als er mit einem Kofferträger noch auf der Suche nach einer Unterkunft ist, zufällig auf Garlandi. Dieser erzählt ihm vom Kommerz der Neureichen und berichtet von seinen Erinnerungen an die Hinrichtung Ramettas. Nach einer Übernachtung in einem

¹⁶⁵ Die Unfähigkeit, seiner Liebe gegenüber Celestina Ausdruck zu verleihen, führt ihn kurze Zeit später unvermittelt zu einem Bedürfnis nach Mütterlichkeit: „Sentì ch’essa era una madre.“ (FR, X, 168).

schäbigen Hotel schreibt Filippo Briefe nach Calinni und an Eugenia und beginnt die Suche nach einer neuen Unterkunft. Er findet eine Arbeit bei der Firma Adsum und kommentiert seinen ersten Arbeitstag bei Adsum ironisch: „Aveva quasi trentacinque anni e non aveva imparato nulla.” (FR, XIII, 189) Auffällig zeigt sich diesbezüglich ein Gegensatz zu *La coscienza di Zeno*: Entgegen aller Hoffnungslosigkeit, noch ‘etwas lernen’ zu können, entwickelt Zeno einen regelrechten Ehrgeiz, doch noch ein guter Kaufmann zu werden: „Io non avevo ancora abbandonata la speranza di poter divenire un buon negoziante [...]” (CZ, VII, 257) Rubé dagegen ist verwirrt und durcheinander, unkonzentriert und in Gedanken verloren und erinnert insofern an die *distrazione* Zenos, die in *La coscienza di Zeno* nahezu als Leitmotiv fungiert: „Egli s’industriava d’essere diligente come uno scolareto nell’istruzione al cannone, ma le precisioni matematiche slittavano sulla sua mente distratta.” (FR, II, 29)

In Kapitel vier wohnt Filippo bei Berti und Eugenia, die in eine alleinstehende Villa gezogen sind. Berti und Eugenia nehmen ihn in ihrer neuen Behausung auf, nachdem das Hotel in ein Lazarett umgewandelt worden war und Filippo sich nicht um eine neue Unterkunft bemüht hatte. Seine *cattiva coscienza* gewinnt nach und nach die Oberhand innerhalb seiner seelischen Konflikte und dominiert nun seine gedanklichen Verstrickungen. Es folgt die Wiedergabe selbstanalytischer Gedankengänge Rubès, in denen sich wieder der Wunsch äußert, die Erlebnisse des vorangegangenen Tages ungeschehen machen zu können: „Il domani di quell’impulsiva confessione s’era alzato, sebbene fiacco e rotto in tutte le giunture, tornando all’usato servizio quasi con l’illusione di annullare la realtà del giorno innanzi.” (FR, IV, 50) Die Rahmenbedingungen für seine selbstreflexiven Gedanken sind gegeben. Er selbst erkennt die Illusion, seine gegenüber Eugenia gemachten Äußerungen des vorherigen Tages zu annullieren, sie ungeschehen zu machen. Als Vertrauensperson ist Eugenia jedoch zuverlässig, sein Geheimnis, d.h. sein Eingeständnis der Angst, ist bei ihr gut aufgehoben.¹⁶⁶

Die genannten Szenen sind in Bezug auf die *inettitudine* in vieler Hinsicht von Bedeutung: Zum einen wird hier deutlich, dass Filippo nicht von vornherein als *inetto* bezeichnet werden kann. Vielmehr entwickelt sich seine *inettitudine*, und zwar so, dass je nach Situation unterschiedliche Handlungsmöglichkeiten

¹⁶⁶ Vgl. auch FR, IV, 50f.

gedanklich durchgespielt werden, um ein in der Vergangenheit zurückliegendes Ereignis zu verarbeiten. Das entscheidende Ereignis ist hier immer noch seine Beichte gegenüber Eugenia. Ihr vertraute er an, dass er unter Angstzuständen leidet.

In der Folge drängt sich eine weitere Möglichkeit der ‘psychischen Verarbeitung’ in den Vordergrund: die des Selbstbetruges. Filippo sucht sein seelisches Heil in der Vergangenheit, indem er sich an weit zurückliegende Ereignisse erinnert, die seinen Mut und seine Männlichkeit beweisen sollen. Diese Art des Selbstbetruges gelingt ihm jedoch nicht. Die Modifikation der Wahrnehmung zu seinen Gunsten, die Täuschung, scheitert entweder aufgrund oder trotz seiner ausgeprägten intellektuellen Fähigkeiten. Vernunft und Affekt stehen sich hier gegenüber, wobei die Vernunft im Sinne eines Erkennens des Realen letztlich die ‘geistige Oberhand’ behält. Seine Rückführung des Angsteingeständnisses gegenüber Eugenia auf einen kurzzeitigen *scrupolo introspettivo* schlägt fehl; endlich unterliegt er wieder der schon zwanghaften Einsicht in die reale Lage seiner Gefühle, die er als solche anerkennt. An dieser Stelle geht seine Einbildungskraft ‘mit ihm durch’, und es scheint ihm, als ob ganz Rom von seinem schändlichen Angsteingeständnis unterrichtet sei. Ähnlich absurde und übertriebene Gedanken und Schlußfolgerungen kommen ihm wenig später:

Una volta, vedendo Eugenia piú sbiancata del solito, si domandò se non fosse gravemente malata, e si colse in flagrante mentre pensava, se morisse, sparirebbe la sola persona che conosca la mia vergogna. Corse immediatamente ai ripari in cerca di pensieri piú puri. Ma, come il ladro inseguito che scantonando si veda apparire altri carabinieri in fondo alla stradiciola ove sperava scampo, riconobbe la faccia della sua coscienza nello specchio d’un altro pensiero non meno esoso: oppure, diceva fra sé, ‘per essere sicuro di lei dovrei possedere un suo segreto che valesse il mio, dovrei per esempio farla mia amante’. (FR, IV, 51)

Metaphorisch wird die ‘Idee des Diebes’ hier wieder aufgenommen und beschreibt die gedankliche Sackgasse, in die sich Filippo selbst hineinmanövriert. Flucht und die Suche nach einem Ausweg bestimmen seine inneren Beweggründe; immer wieder verstrickt er sich gedanklich in Aporien. Kontinuierlich wird er von seinem Bewusstsein eingeholt, welches sich wiederum im Spiegel eines anderen Gedanken erst offenbart. Zudem findet sich hier die Motivation für seine Annährungsversuche und letztlich für seine Heirat mit Eugenia: um sein Geheimnis sicher aufgehoben zu wissen, muss sie seine

Geliebte werden. Man kann hier bereits von wahnhaften Vorstellungen sprechen, die sich jeglicher Rationalität entziehen.

Im Kapitel sieben des zweiten Teils kommt es zu einem Briefwechsel zwischen Eugenia und Filippo – er befindet sich *in prima linea* in Cadore. Eugenia, Mary und Federico befinden sich in Udine; Mary und Federico haben zwischenzeitlich geheiratet und Vater Berti hält die militärische Stellung bei Gorizia. Der Briefwechsel beschreibt, kommentiert und analysiert das Verhältnis von Eugenia zu Filippo sowie seine Art der Selbstanalyse. „Anzi aveva tenuto a comportarsi come un innamorato, scrivendo ogni giorno una lettera minuziosa come un diario ed evocando, tutte le volte che erano in pericolo la vita o il coraggio, la immagine dell’amata.” (FR, VII, 91) Dabei hat Filippo Schwierigkeiten, sich an die Gesichtszüge von Eugenia zu erinnern. Noch vor dem Briefwechsel mit Eugenia werden seine Gedanken geschildert; gedanklich verwirrt und gefühlsmäßig betrübt nimmt Filippo in der folgenden Episode seine eigene ‘seelische Diagnose’ im Roman vorweg, nämlich sein Unvermögen, ein glückliches und erfülltes Leben zu führen:

Si angariava frugando nella memoria, finché le linee gli si confondevano tutte e pensava perfino che incontrandola non l’avrebbe forse riconosciuta. Ma non era così di tutte le cose della sua vita? [...] Anche la sagoma della valle di Calinni gli sfumava, ed egli stesso, con tutto il carico dei suoi fatti e dei suoi sentimenti, non era che un’onda fra le onde, già mutata nell’attimo stesso in cui l’illuminava la coscienza. A volte, prima di addormentarsi, lo sforzo vano di ricordare l’opprimeva con un peso insopportabile. Si domandava se quella sua imprecisione di memoria non fosse la causa della sua *inettitudine alla felicità* e del sentirsi sempre distaccato e sazio. Invocava la consolazione dei sogni ove il vero e il falso si sorridono con facce uguali. (FR, VII, 92; Herv. d. Verf.)

Die Wiedergabe und genaue Datierung der Briefe im Roman erinnern einerseits an die Gattung des Briefromans und andererseits an das Verfassen eines Tagebuchs.¹⁶⁷ Für den *romanzo dell’inettitudine*¹⁶⁸ ergibt sich aus gattungstheoretischer Sicht folglich ein Aufeinandertreffen von unterschiedlichen

¹⁶⁷ Zur Datierung im Roman und damit die Einfügung von Elementen aus der Gattung des Tagebuchs vgl. auch das Kapitel VIII in *La coscienza di Zeno*. Ähnlich wie bei Zeno erfolgt auch in *Rubè* im Ansatz eine psychoanalytische Deutung des ‘Seelenlebens’ von Filippo im Briefwechsel zwischen ihm und Eugenia. Diese Beobachtung zeigt eine inhaltliche und formale Parallelführung in den Romanen insofern, als jeweils für die psychoanalytische Deutung des Protagonisten von Seiten Dritter – in *Rubè* von Eugenia bzw. in *La coscienza di Zeno* von Dr. S. – ein Rekurs auf die in Kap. 2.4. beschriebenen Gattungselemente stattfindet.

¹⁶⁸ Von einem *romanzo dell’inettitudine* lässt sich bereits seit Giacomo Debenedettis ‘*Svevo e Schmitz.*’ *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo* (1929), Il Saggiatore: Milano, 1977, sprechen.

Genres, die vornehmlich auf der Darstellung der inneren Befindlichkeit der Schreiber beruhen. So erfolgt zuerst die Wiedergabe eines längeren Briefes von Eugenia aus Udine, verfasst am 15. November:

Però questo credo di capirlo, che tu ti distruggi stando sempre a sorvegliarti l'anima con l'intelligenza. Ci butti dentro giorno e notte grandi fasci di luce, e la spaventi quella povera anima, l'accechi, e non ci vedi più nulla, nemmeno tu. Ho letto anch'io qualche libro e so che questa si chiama introspezione. Ma mi pare un vizio. Se ci mettiamo ad analizzare ogni cosa, perfino la buona acqua di Trevi ci parrà impossibile a bere. Io credo che tu hai forze grandi nell'anima e che ci sarà tanto bisogno di uomini come te, ma le tue forze non dorvresti strapazzarle così. (FR, VII, 95)

Die Metaphorik des Trevi-Brunnens stammt wohl ursprünglich von Federico – wie aus einem späteren Brief ersichtlich wird. Eugenia wird sie übernommen haben, und Filippo selbst hat sie wohl schon von Federico früher gehört. Aus diesem Zitat wird deutlich, wie sich Filippos Selbstanalyse auf sein Handeln auswirkt. Es ist gleichsam eine Beschreibung des *inetto*, der vor lauter Introspektion zu eigentlichem Handeln nicht mehr fähig ist. Unter dem Bescheidenheitstopos der beschränkten Intelligenz – vor allem im Vergleich zu Rubè – erklärt Eugenia auf den Punkt genau – z. T. metaphorisch – den inneren Konflikt, dem Filippo ausgesetzt ist.

In einem weiteren Brief geht Eugenia auf den 'Heroismusgedanken' und Filippos geistig-seelische Veränderung ein, seit er in Novesa den Kriegsdienst angetreten hat.

Dunque dove c'è la sensibilità c'è anche la bravura. [...] Se potessi proprio dirti come la penso, ti direi che mi fai l'effetto di uno che guarda il suo eroismo e se lo gode come un oggetto nuovo, comprato in una bella bottega. Ma no, caro, tu l'hai con te, nel tuo sangue, ed è una cosa che t'appartiene con naturalezza. [...] Ma già i tuoi sentimenti verso le persone del tuo sangue non sono ancora riuscita a intuirli bene. Sono così strani. *Devono averti fatto molto male senza saperlo quand'eri piccolo.* (FR, VII, 95; Hervhb. d. Verf.)

Die Antwort von Filippo folgt prompt am 20. November und bereits im ersten Satz nimmt er die Metaphorik von Eugenia wieder auf: „Cara, la so anch'io quella frase di Federico, che non bisogna guardare col microscopio l'acqua di Trevi. Ma io non guardo nulla, non sento nulla, e puoi stare ben certa che nella mia vita serena di cui ti parlavo non c'è nessuna disperazione.” (FR, VII, 96) Dass sich Filippo hier direkt verteidigt, zeigt, dass die Analyse von Eugenia durchaus zutreffend ist, obwohl Filippo heftig dementiert. Etwas später äußert er in seinem

Brief einige Gedanken, die tatsächlich seinen inneren Konflikt preisgeben. „Ma insomma qui si vive (almeno io) in una sfera anche piú larga della patria. Per esempio, mi accorgo senza dolore di essere un uomo mancato; come se si trattasse di un altro.” (FR, VII, 98) Diese Äußerungen beziehen sich zunächst auf die Veränderung seiner Rolle, seines Charakters und seiner Identität. Er ist nicht mehr der, der er früher war, er hat sich verändert, entwickelt, und könnte nun auch nicht mehr als Rechtsanwalt weiterarbeiten wie früher. Nun erfolgt erzähltechnisch ein Zeitsprung zurück zu Eugenia in der Nacht von Filippos Verschwinden. Eugenia macht keineswegs das, was Filippo will und erkennt gleich, dass die Angaben zu seinem Aufenthalt bzw. seiner Abwesenheit von zu Hause erlogen sind. Im Gegenzug zu Filippo trifft sie in der Konsequenz einige für ihr ‘Seelenheil’ wichtige Entscheidungen, die ihr ein mehr oder weniger ‘gesundes Weiterleben’ garantieren sollen: „Ed essa non aveva il diritto di perdersi. Doveva dunque smettere, subito, di annasparsi dentro di sé [...]” (FR, XVI, 259f.)¹⁶⁹

Etwas später folgt wieder eine Passage, die als eine Art *inetto*-Definition genommen werden kann: „‘Somiglio al mio povero papà per questa inerzia, per questa incapacità d’iniziativa che attira la sventura.’” (FR, XVI, 259) Als Schlagworte sind hier Schuld, Vater, Gott und Vergebung zu nennen; die Zukunft liegt bei der Dreifaltigkeit; bezogen auf Rubè liegt die Zukunft in den Händen seines Sohnes.

Filippo versucht, nach Außen ein intaktes Familien-Bild zu wahren. Eugenia hingegen schreibt an Mary und Federico und bittet um Hilfe und Rat. Federicos Tochter Juja wird krank, und so bleibt die Antwort von Mary an Eugenia etwas ernüchternd. Eugenia zieht nun zu Frau Restori, einer Nachbarin, deren Mann ein guter Freund von Berti ist. Die letzten Mai-Wochen handeln von Filippo und Celestina am Lago Maggiore. Er kauft ihr einen Motor für das Boot und ein Klavier. Die Gespräche Filippos mit Celestina sind vertraulich: „‘Philí, perché non mi dici mai nulla del tuo avvenire, della tua vita, di te stesso? Perché mi tratti come un’amante? Sono tua amica.’ ‘La mia vita’ diss’egli ‘è questa. L’avvenire non sarà che sopravvivenza.’” (FR, XVI, 268) Und weiter heißt es: „La via del ritorno, che gli pareva così piana e diritta quando scriveva ad Eugenia, se ci

¹⁶⁹ Vgl. auch FR, XVI, 258ff.

pensava sul serio gli diveniva immateriale, una figurazione senza realtà.” (FR, XVI, 269)

Dieses selbstanalytische Szenario kann als Kulminationspunkt in der konfliktbehafteten Gedankenwelt Rubès gesehen werden. Fernab jeglicher Realitätswahrnehmung befindet sich Rubè in einer geistigen Sackgasse, in der er weder vor noch zurück kann, in der keine Bewegung oder Veränderung mehr stattfinden kann. Diese Parese im Innersten von Rubè spiegelt sich in der Metapher der stillstehenden Erde: „La terra davvero non girava“. (FR, XVI, 269) Die exzessive Selbstanalyse in der Form der freien Assoziation führt schließlich in der Tat zu einer Handlungsparese, die – nachdem sämtliche Lebensbereiche ein- oder mehrmals ergebnislos durchdacht worden waren – wenigstens mitverantwortlich für die Lebensuntüchtigkeit des Protagonisten zeichnet.

Auch bei Mattia Pascal zeigt sich schließlich der Wunsch nach einer Reduzierung der selbstreflexiven Momente. Hingegen besteht sein Verlangen nach der illusionären Vorstellung eines ‘neuen Lebens’, ohne genau zu wissen, wie sich dieses neue Leben gestaltet könnte:

Sì, forse anch’ella istintivamente obbediva al bisogno mio stesso, al bisogno di farsi l’illusione d’una nuova vita, senza voler sapere né quale né come. Un desiderio vago, come un’aura dell’anima, aveva schiuso pian piano per lei, come per me, una finestra nell’avvenire, donde un raggio dal tepore inebriante veniva a noi, che non sapevamo intanto appressarci a quella finestra né per richiuderla né per vedere che cosa ci fosse di là. (MP, XI, 129)

In einem Gespräch auf der Terasse mit Sig. Caporale und Papiano über Adriano Meis, das er zufällig und unbemerkt mithören kann, wird indirekt der Vergleich zu Kleists *Marionettentheater* und Shakespeares *Hamlet* angesprochen: Durch den negativen Einfluss einer kranken Welt würde selbst Orest in einer Handlungs lähmung ähnlich der des Hamlet erstarren.¹⁷⁰

Es folgen weitere Gedanken über seinen ungünstigen Status quo. Die Selbstanalyse kann bewusst nicht ‘abgestellt’ werden, obwohl dies der Wunsch von Mattia ist. Zudem folgt auch hier als mehr oder weniger indirekte physiologische Folge die Bewegungslosigkeit von Mattia. Es kommt zu einem regelrechten gedanklichen Krieg – man denke an die im Kapitel über das ‘Hamletproblem’ dargelegte Verlegung des ‘kriegerischen Schauplatzes’ in das

¹⁷⁰ Vgl. MP, XII, 136.

Innere der Dramenfiguren – gegen das Bewusstwerden bestimmter Gedanken.¹⁷¹ Vor diesem Hintergrund erscheint die neidvolle Bewunderung Mattias für diejenigen, die das Leben genießen und erfüllt leben können, nurnmehr folgerichtig. Das Gespräch zwischen der Sig. Caporale und Adriano auf der Terasse macht diesen Gedankengang deutlich.¹⁷²

In Kapitel fünfzehn *Io e l'ombra mia* zeigt sich schließlich die letzte Folge der übertriebenen Selbstreflexion in der Metaphorik des Schattens, von dem sich Mattia nie wegbewegen, geschweige denn lösen könnte.¹⁷³ Der Versuch, sich bewusst und willentlich von seinem Leben zu lösen, sich zu ändern und insbesondere die Fähigkeit und den Willen zur Selbstreflexion einzuschränken, bleibt vergebens. Der Mensch wird zum Sklaven seiner selbst, seiner Lügen, seiner Ängste und seiner Illusionen. Die Freiheit von sozialen Zwängen, die Mattia für sich erreichen konnte, führt bei genauer Selbstbeobachtung zum genauen Gegenteil dessen, was sich Mattia von ihr versprochen hatte: zur Versklavung und damit zur totalen 'Unfreiheit'.¹⁷⁴ Das Schattendasein, das Mattia schließlich als einer von seinem gesellschaftlichen Umfeld völlig Getrennter notgedrungen führen muss, bringt die Einsamkeit mit sich, die Mattia so sehr fürchtet.¹⁷⁵ Über die exzessive Selbstanalyse gelangt auch Mattia nahe an den Wahnsinn und den Tod als mögliche 'Endstadien' des *inetta*-Daseins heran, denen er schließlich nicht entkommen kann.¹⁷⁶

Zeno nennt das, was für Mattia und Rubè möglicherweise für ein Leben in der Gegenwart Voraussetzung wäre: „Bisognava cancellare dalla nostra nuova vita ogni traccia dei trascorsi passati.“ (CZ, VI, 241) Erinnerungen auszulöschen ist indes für die *inetti* unmöglich. Neben den genannten Assoziationskomplexen wird in allen drei Romanen die Selbstanalyse zumeist von den gleichen Themen bestimmt. Dazu gehören Gedanken über vergangene und gegenwärtige Liebesabenteuer, über die eigene Stellung in der Gesellschaft, über den eigenen psychischen Zustand sowie über die Familie und Angehörige. Diese Themenbereiche werden in den folgenden Kapiteln jeweils aufgegriffen. Da diese

¹⁷¹ Vgl. ebd., 138.

¹⁷² Vgl. ebd., 142.

¹⁷³ Vgl. *MP*, XV, 174/175.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., 177/178.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., 184/185.

¹⁷⁶ Vgl. dazu auch folgenden Textstellen: *MP*, XV, 185; XI, 129; VIII, 84.

Themen auf unterschiedliche Weise in Zusammenhang mit dem Scheitern des Protagonisten stehen, gilt es, sie gesondert zu betrachten. Vorab soll auf die psychopathologischen Zustände der *inetti* eingegangen werden.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Es sei hier bereits angemerkt, dass nicht eindeutig entschieden werden kann, ob die psychische Verfassung des Protagonisten Auslöser für sein Scheitern ist oder umgekehrt.

3.3. Psychopathologische Zustände

*Ma c'è la scienza per aiutare a studiare se stesso.*¹⁷⁸

3.3.1. Zur Diagnose psychischer Krankheitssymptome

In den vorangehenden Kapiteln wurde gezeigt, dass die Selbstanalyse für das Phänomen der *inettitudine* konstitutiven Charakter hat. Ein gesundes Maß an Selbstreflexion gilt gemeinhin nicht als krankhaft, ja im Gegenteil, sie ist der Vernunft nach sogar geboten und garantiert letztlich das Funktionieren eines gesellschaftlichen Miteinanders. In der übersteigerten Form der ständigen Selbstanalyse nimmt die Selbstreflexion allerdings pathologische Züge an und führt bei der Figur des *inetto* oftmals zu einer Handlungsparsese. Im Anschluss an die exemplarisch untersuchten selbstanalytischen Szenen stellt sich nun die Frage nach der psychischen Entwicklung der Protagonisten und ihren krankhaften Wesenszügen, die sich entweder aus der exzessiven Selbstanalyse ergeben oder zu einer solchen führen können. Es wird zu zeigen sein, dass neben der übersteigerten Selbstanalyse die *inetti* in den vorliegenden Romanen psychische Symptome aufweisen, die wiederum in ihrer übertriebenen Form pathologischen Charakter haben. Bei ihrer Diagnose spielt die Psychoanalyse Freuds eine entscheidende Rolle. Ihre Wirkung als praktische Methode der Therapie psychischer Konflikte, wie sie auch von Italo Svevo in Frage gestellt wurde, bleibt hier unberücksichtigt.¹⁷⁹

Svevo hatte sich intensiv mit der psychoanalytischen Theorie auseinandergesetzt. Aus einigen seiner Essays geht die ambivalente Haltung, die er gegenüber der

¹⁷⁸ Svevo, *Soggiorno Londinese*, 893.

¹⁷⁹ Es soll nicht darum gehen, innerliterarisch enthaltene Therapieversuche aufzudecken oder gar den Schreibprozess als Therapiemöglichkeit in den Vordergrund zu stellen. Vielmehr gilt es aufzuzeigen, dass der Rückgriff auf psychoanalytisches Gedankengut vornehmlich Freudscher Prägung den *inetto* maßgeblich konstituiert.

Psychoanalyse einnahm, deutlich hervor. Im *Soggiorno Londinese* verweist Svevo auf die Psychoanalyse, die in erster Linie als wissenschaftlich fundiertes Hilfsmittel zum Verständnis der eigenen Persönlichkeit dienen kann: „Ma c'è la scienza per aiutare a studiare se stesso. Precisiamo anche subito: La psicanalisi.“ Die Aussagekraft der Psychoanalyse wird direkt im Anschluss eingeschränkt: „Ve ne dico solo per avvertirvi che io con la psicanalisi non c'entro e ve ne darò la prova.“¹⁸⁰ Damit stellt Svevo augenscheinlich heraus, dass die Psychoanalyse – und hier müsste man präzisieren: die praktische Anwendung der Psychoanalyse – aus seiner Sicht nur bedingt als Heilmittel taugt und in diesem Verständnis auch in seiner literarischen Konzeption keine Rolle spielt. Gleichwohl rühmt sich Svevo selbst, die Psychoanalyse in die Literatur eingeführt zu haben:

Invece quando lo rividi il D' Weiss mi disse che non poteva parlare del mio libro [*La coscienza di Zeno*; Anm. d. Verf.] perché con la psicanalisi non aveva nulla a vedere. [...] allora mi dolse perché sarebbe stato un bel successo se il Freud m'avesse telegrafato: 'Grazie di aver introdotta nell'estetica italiana la psicanalisi'. [...] Ora non mi duole più. Noi romanzieri usiamo baloccarci con le grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle. Le falsifichiamo ma le umanizziamo.¹⁸¹

Damit wird zweierlei deutlich: die Psychoanalyse in ihrer praktischen Ausübung wird von Svevo als hinfällig dargestellt. Auf der anderen Seite hat sie für die Literatur eine wesentliche Bedeutung als theoretisches Konstrukt, das sich in den Zuständen der Protagonisten und in der Rahmenhandlung von *La coscienza di Zeno* widerspiegelt.

Zenos 'Widerstand' und seine Vorbehalte gegenüber der Psychoanalyse mögen durchaus einer analogen Oppositionshaltung Svevos entsprochen haben, zumal Zeno zahlreiche autobiographische Elemente erkennen lässt. An vielen Stellen im Roman kommt es zu kritisch-ironischen Äußerungen gegenüber der

¹⁸⁰ Svevo, *Soggiorno Londinese*, 893/894. Svevo stellt den Bezug Freudschen Gedankenguts zu *La coscienza* wenig später explizit dar: „Lessi dei libri di Freud nel 1908 se non sbaglio. Ora si dice che io 'Senilità' e 'La coscienza di Zeno' le abbia scritte sotto la sua influenza. Per 'Senilità' m'è facile di rispondere. Io pubblicai 'Senilità' nel 1898 ed allora Freud non esisteva o in quanto esisteva si chiamava Charcot. In quanto alla 'Coscienza' io per lungo tempo credetti di doverla al Freud ma pare mi sia ingannato. Adagio: Vi sono due o tre idee nel romanzo che sono addirittura prese di peso dal Freud. L'uomo che per non assistere al funerale di colui che diceva suo amico e ch'era in realtà suo nemico si sbaglia di funerale è Freudiano con un coraggio di cui mi vanto. L'altro che sogna di avvenimenti lontani e nel sogno li altera come avrebbe voluto fossero stati, è Freudiano in modo come saprebbe fare chiunque conosca il Freud. È proprio un paragrafo di cui non mi vanterei se non vi fosse dentro un'altra ideuccia di cui mi compiaccio.“ Ebd. 894.

¹⁸¹ Ebd., 895.

Psychoanalyse. Man kann – ohne zu weit zu gehen – Dr. S. auch als die Karikatur eines Psychoanalytikers begreifen.

Es geht also weniger um den Erfolg der Therapie Zenos durch den Arzt Dr. S., sondern vielmehr stehen die psychischen Zustände der Protagonisten im vordergründigen Interesse, die sich mit Hilfe psychoanalytischer Termini beschreiben lassen. Dies ist besonders dann der Fall, wenn es sich – wie bereits erwähnt – um pathologische Zustände handelt, die im Wesentlichen als eine Folge der übertriebenen Selbstanalyse der Protagonisten gedeutet werden können. Sie konstituieren am eindrucksvollsten den *inetto*. Die Symptome, die Diagnosen und auch die Therapien werden dabei selbst zum Gegenstand der Romane. Sie sollen im Folgenden näher analysiert werden.

Die von Zeno selbst 'diagnostizierte' Krankheit äußert sich in psychischen und in somatischen Symptomen sowie auch in eigenartigen, für seine Mitmenschen wahrnehmbaren Verhaltensweisen, die sein Anderssein als *squilibrato* und *bizarro* deutlich werden lassen. Zu den psychischen Symptomen gehört zu allererst das Bewusstsein Zenos, krank zu sein. Dieses Bewusstsein verfolgt ihn wie eine Zwangsvorstellung, so dass er fortwährend neue Gebrechen an seinem Körper bzw. an seiner Psyche entdeckt und in der Folge ständig neue Ärzte aufsucht, um sich andauernd alternativen Therapieversuchen zu unterwerfen. Auf der einen Seite wird Zeno gekennzeichnet durch den wiederholt auftauchenden Satz „correvo dietro alla salute“ (CZ, II, 65); auf der anderen Seite entwickelt er ein geradezu affektives Verhältnis zu seiner Krankheit wie zu seinen Medikamenten: „Io ho dei cassetti interi di medicinali e sono i soli cassetti miei che tengo io stesso in ordine. Io amo le mie medicine e so che quando ne abbandono una, prima o poi vi ritornerò.“ (CZ, V, 132) Typisch für Zeno ist, dass er seine Leidenschaft als Raucher und seine Erotomanie als Laster empfindet und kontinuierlich von der Zwangsvorstellung verfolgt wird, 'eiserne' Besserungsgelöbnisse (*propositi férrei*) abzulegen, um diese dann sofort wieder zu brechen. Mit dem Bruch der Selbstverpflichtung geht eine Steigerung des Genusses einher. Als Beispiel sei Zenos Charakterisierung der „malattia dell'ultima sigaretta“ zitiert, d.h. seines Lasters, das autobiographischen Ursprungs ist, also auch für Svevo Gültigkeit besessen hat: „Quella malattia mi procurò il secondo dei miei disturbi: lo sforzo di liberarmi dal primo. Le mie giornate finirono coll'essere piene di sigarette e di propositi di non fumare più e,

per dire subito tutto, di tempo in tempo sono ancora tali. La ridda delle ultime sigarette, formatasi a vent'anni, si muove tuttavia.“ (CZ, III, 10) Das zwanghafte Rauchen und das zwanghafte Abstinenzgelöbnis erklärt der 57jährige Zeno auf folgende Weise:

Penso che la sigaretta abbia un gusto piú intenso quand'è l'ultima. Anche le altre hanno un loro gusto speciale, ma meno intenso. L'ultima acquista il suo sapore dal sentimento della vittoria su sé stesso e la speranza di un prossimo futuro di forza e di salute. Le altre hanno la loro importanza perché accendendole si protesta la propria libertà e il futuro di forza e di salute permane, ma va un po' piú lontano. (CZ, III, 11)

Zeno überhöht sein Gebrechen 'philosophisch': die „malattia dell'ultima sigaretta“ ermögliche ihm ein verändertes Zeit-Erleben: „Per diminuirne l'apparenza balorda tentai di dare un contenuto filosofico alla malattia dell'ultima sigaretta. Si dice con un bellissimo atteggiamento: 'mai piú!'. Ma dove va l'atteggiamento se si tiene la promessa? L'atteggiamento non è possibile di averlo che quando si deve rinnovare il proposito. Eppoi il tempo, per me, non è quella cosa impensabile che non s'arresta mai. Da me, solo da me, ritorna.“ (CZ, III, 12)

Zenos psychisches Krankheitsbild lässt sich ebenso auf seine erotischen Erfahrungen übertragen. In einem Dreiecksverhältnis zwischen der geliebten Ehefrau Augusta und der begehrten Geliebten Carla Gerco schwankt er hin und her: „Ogni mia visita a Carla significava bensí un tradimento per Augusta, ma tutto era presto dimenticato in un bagno di salute e di buoni propositi.“ (CZ, VI, 224) Und etwas später heißt es: „E ricominciarono i ferrei propositi che m'accompagnavano da Carla, per abbandonarmi quand'ero con lei e per riprendermi quando non l'avevo ancora lasciata.“ (CZ, VI, 235)

Neben der Symptomatik, die die Figur Zeno kennzeichnet, ist *La coscienza di Zeno* zugleich der Roman einer psychoanalytischen Behandlung. Dr. S., dessen Namen eine Anspielung auf den Vornamen von Sigmund Freud darstellt, diagnostiziert als Ursache für Zenos Neurosen einen nicht überwundenen Ödipuskomplex: „La mia cura doveva essere finita perché la mia malattia era stata scoperta. Non era altra che quella diagnosticata a suo tempo dal defunto Sòfocle sul povero Edípo: avevo amata mia madre e avrei voluto ammazzare mio padre.“ (CZ, VIII, 381) In der psychoanalytischen Theorie Freuds bezeichnet der Begriff „Ödipuskomplex“ die „Organisierte Gesamtheit von Liebes- und feindseligen Wünschen, die das Kind seinen Eltern gegenüber empfindet [...]: Todeswunsch

gegenüber dem Rivalen als Person gleichen Geschlechts und sexueller Wunsch gegenüber der Person des entgegengesetzten Geschlechts.“¹⁸² Zeno gibt im ‘Epilog’ die psychoanalytische Deutung seiner *autobiografia* durch Dottor S. wieder. Das Laster des Rauchens wird als Wettstreit mit dem Vater als dem „Rivalen“ gedeutet.¹⁸³ Die aggressive Geste Zenos gegen den sterbenden Vater entsprang einer geheimen Tötungsabsicht Zenos (vgl. Kap. IV, *Morte di mio padre*). Zenos Heirat entsprach seiner Absicht, in dem alten Malfenti einen „Ersatzvater“ als Ziel seines Hasses zu gewinnen (vgl. Kap.V, *Storia del mio matrimonio*). Der Ehebruch sei Ausdruck der Absicht Zenos, den Ersatzvater Malfenti zu beschimpfen (Kap. VI, *La moglie e l'amante*). Zenos Beziehung zu Guido Speier sei von Antipathie geprägt gewesen; Zenos Fehlleistung – er folgte versehentlich dem falschen Beerdigungszug – sei ein letztes Zeichen der Antipathie gegen den einstigen Rivalen. Auf diese Weise gibt der Autor Italo Svevo durch seinen Protagonisten und Erzähler Zeno eine mögliche psychoanalytische Interpretation des Romans im Roman selbst.¹⁸⁴

Empört über die ärztliche Diagnose versucht Zeno, diese mit einer Reihe triftig erscheinender Gründe zu widerlegen. Zenos Proteste gegen die Diagnose sind als Ausdruck des typischen „Widerstands“ zu erklären, mit dem der Analytierte sich gegen die psychoanalytische Deutung wehrt, weil diese seine unbewussten Wünsche aufdeckt und ihm eine ‘psychologische Kränkung’ auferlegt.¹⁸⁵

Das Krankheitsbild Zenos – wie das von Rubè und Mattia – ist das eines Neurotikers. Zu seinen Symptomen gehören Zwangsvorstellungen, sexuelle Phantasien, Träume und Traumdeutungen, Schuld- und Minderwertigkeitsgefühle, Fehlleistungen und hysterische Konversionen.¹⁸⁶ Es lässt sich festhalten, dass der

¹⁸² Laplanche/ Pontalis 2005, 351.

¹⁸³ Vgl. CZ, III, *Il fumo* sowie dazu die Ausführungen in Kapitel 3.4.1. ‘Väter und amici als Rivalen’.

¹⁸⁴ Vgl. Cavaglioni 2000, 134. „Svevo era persuaso di aver fatto opera di psicoanalista non solo nell’ultimo capitolo della *Coscienza*, ma in tutto quanto il libro.“ Ebd., 134. In Borgeses *Rubè* ist eine intratextuelle psychoanalytische Deutung des Protagonisten Filippo nur ansatzweise im zweiten Kapitel gegeben. Vgl. FR, II, 24ff.

¹⁸⁵ Ebenso zeigt sich Filippo Rubè mit den Diagnosen der Ärzte unzufrieden. Vgl. z.B. FR, II, 24.: „A un medico espose il suo proposito: ‘Io darò la direzione al corpo che è sano sull’anima che è malata, e perciò farò la vita militare che è quasi tutta corporale e in cui l’anima si rinnoverà’. L’altro, che giudicava antiquate queste distinzioni d’anima e corpo, scrollò il capo così che Filippo impercettibilmente arrossì ma senza lasciarsi persuadere.“

¹⁸⁶ Vgl. Mario Fusco, „Italo Svevo e la psicanalisi“, in: Giuseppe Petronio (Hrsg.), *Il caso Svevo*, Palermo, 1988; ders., *Italo Svevo. Coscienza et réalité*, Gallimard: Paris, 1973 bzw. ders., *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, Sellerio: Palermo, 1984.

übertriebene Hang zur Selbstanalyse einerseits und die Diskrepanz zwischen Handeln und Denken andererseits maßgeblich für die psychopathologischen Folgeerscheinungen verantwortlich zeichnen. Aus psychoanalytischer Sicht kann dies zu einer gesteigerten und damit krankhaften Introversion und in deren Folge zu psychischen Zuständen wie Vereinsamung, Isolierung, Entfremdung, Narzissmus oder Selbsttäuschung bis hin zur Selbstverleugnung und letztlich zur Handlungsunfähigkeit führen. Die psychischen Zustände bzw. Symptome, die sich bei den Figuren Zeno, Filippo und Mattia diagnostizieren lassen und in ihrer pathologischen Ausformung mithin die *inettitudine* ausmachen, sind zahlreich und von unterschiedlicher Natur. Sie lassen sich in erster Linie aus der handlungslähmenden Selbstanalyse der Protagonisten ableiten. Aufgrund ihres exzessiven Auftretens können diese Symptome als pathologisch eingestuft werden. Dazu zählen neben den o.g. unerklärliche Angstgefühle, der plötzliche Wechsel von Selbstbewusstsein und Minderwertigkeitsgefühl bzw. manisch-depressive Züge, überraschende Aggressionen mit Tötungsabsicht, unbegründete Schuldgefühle sowie eine krankhafte Eifersucht, die sich als *gelosia postuma* bei Zeno sogar auf neue Bindungen seiner Frau Augusta nach seinem von ihm imaginär befürchteten frühen Tod erstreckt.

Neben der Untersuchung der selbstanalytischen Szenen lassen die körperlichen Symptome der *inetti* Rückschlüsse auf ihre pathologischen Affektionen zu. Der Zusammenhang ist durch die von Freud beschriebene Affektumwandlung, die sog. Konversions-Hysterie, gegeben.¹⁸⁷ Dabei handelt es sich um körperliche Behinderungen, die aus der Umsetzung eines psychischen Konflikts in motorische (z.B. Lähmung) oder sensible (z.B. Schmerz) Symptome entstehen. Diese sog. 'Konversionssymptome' haben eine symbolische Bedeutung: Sie verleihen verdrängten psychischen Vorstellungen Ausdruck durch körperliche Erscheinungsformen. Somatische Symptome wie Energielosigkeit, Schlaflosigkeit und Lähmungs- und Schmerzerscheinungen fallen oft unter die Kategorie der Konversionssymptome. Bei Filippo Rubè ist die Schlaflosigkeit am Ende des Romans als ein solches Konversionssymptom festzustellen.

¹⁸⁷ Vgl. Laplanche/ Pontalis 2005, 271.

Zwei solcher Symptome, das Hinken und der stechende Schmerz im Rücken, lassen sich besonders bei Zeno nachweisen.¹⁸⁸ Nachdem die Annährungsversuche Zenos zu Ada Malfenti gescheitert sind, ist Zeno tief verletzt. Er begegnet daraufhin einem Freund, der ihm von seinem Beinleiden berichtet und ihn über die komplizierte Anatomie des Beins aufklärt. Die Vorstellung, dass für die Bewegung des Beins 54 Muskeln aktiviert werden müssen, lässt Zeno erschauern.¹⁸⁹ Hinkend verlässt er den Ort der Zusammenkunft: „Uscii da quel caffè zoppicando e per alcuni giorni zoppicai sempre.“ (CZ, V, 98) Indirekt erkennt Zeno sein Hinken als Konversionssymptom: „Anche questa lesione io la devo ad Ada. Molti animali diventano preda dei cacciatori e di altri animali quando sono in amore.“ (CZ, V, 98)

Als Guido Speier, der glückliche Rivale Zenos, beim Verlobungsfest mit Ada die allen bekannte Zerstretheit Zenos durch zwei Karikaturen dem allgemeinen Gelächter preisgibt, spürt Zeno plötzlich einen stechenden Schmerz im Rücken, der auch als Konversionssymptom gedeutet werden kann.¹⁹⁰ Die erste Karikatur zeigt Zeno mit dem Rücken auf die Krücke seines Regenschirms gestützt; aus der Beschreibung der zweiten Karikatur geht hervor, dass nun der Regenschirm zerbrochen und Zenos Rücken von dem Schirmgriff durchbohrt ist: „Tutti risero molto e anzi troppo. Mi dolse intensamente il tentativo tanto ben riuscito di gettare su me del ridicolo. E fu allora che per la prima volta fui colto dal mio dolore lancinante. Quella sera mi dolsero l'avambraccio destro e l'anca. Un intenso bruciore, un formicolio nei nervi come se avessero minacciato di rattappirsi. Stupito portai la mano destra all'anca e con la mano sinistra afferrai l'avambraccio colpito.“ (CZ, V, 129/130) Die neurotischen Zustände der Protagonisten finden in ihren Verhaltensweisen Ausdruck. So erscheint Zeno als linkisch oder überheblich, unfähig, untätig, zerstreut und willenlos. Seine Passivität zeigt sich darin, dass nicht er sich seine Freunde und Bekannten aufsucht, sondern diese ihn. Zeno hat die Neigung, nichts ernst zu nehmen und über alles zu lachen.

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf die Analyse der Darstellung von Träumen, Wünschen und Phantasien, die in einem noch näher zu erläuternden

¹⁸⁸ Vgl. u.a. CZ, V, 98f, 104f.

¹⁸⁹ Vgl. CZ, V, 98.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd.

Sinne als ‘realitätskorrigierende’ Momente interpretiert werden können und die Konstitution der *inetti* maßgeblich mitbestimmen. In einem weiteren Kapitel ist dann auf einige ausgewählte psychopathologische Affekte näher einzugehen, die im Sinne der Psychoanalyse als Folgeerscheinungen der realitätskorrigierenden Momente verstanden werden können.

3.3.2. ‘Realitätskorrigierende’ Momente

*Lernen wir träumen, meine Herren, dann finden wir
vielleicht die Wahrheit - aber hüten wir uns, unsere
Träume zu veröffentlichen, ehe sie durch den wachen
Verstand geprüft worden sind.*¹⁹¹

In *Der Dichter und das Phantasieren* formuliert Freud treffend die ernüchternde Einsicht über den Heranwachsenden, der mit dem Spielen aufhört und so scheinbar auf den Lustgewinn verzichtet, den er regelmäßig aus dem Spielen bezog: „Aber wer das Seelenleben des Menschen kennt, der weiß, daß ihm kaum etwas anderes so schwer wird wie der Verzicht auf einmal gekannte Lust.“¹⁹² Tatsächlich handelt es sich in der Regel nicht um einen Verzicht, sondern vielmehr um einen Tausch, denn „was ein Verzicht zu sein scheint, ist in Wirklichkeit eine Ersatz- oder Surrogatbildung. So gibt auch der Heranwachsende, wenn er aufhört zu spielen, nichts anderes auf als die Anlehnung an reale Objekte; anstatt zu *spielen*, *phantasiert* er jetzt. Er baut sich Luftschlösser, schafft das, was man Tagträume nennt.“¹⁹³ Nun erwartet man von dem Erwachsenen, nicht mehr zu spielen oder zu phantasieren, sondern in der wirklichen Welt zu handeln. Bezogen auf den *inetto*, der durch sein ‘Scheitern’ in den bereits genannten Bereichen als ein ‘Unglücklicher’ bezeichnet werden kann, tritt diese Erwartung nicht ein. „Man darf sagen, der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte. Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der

¹⁹¹ Rede von August Kekulé 1890 (25 Jahre Benzolfest), gehalten bei der ihm zu Ehren veranstalteten Feier der Deutschen Chemischen Gesellschaft im großen Saal des Rathauses der Stadt Berlin am 11. März 1890. Bericht der deutschen chemischen Gesellschaft 23, 1302 (1890).

¹⁹² Sigmund Freud, „Der Dichter und das Phantasieren (1908 [1907])“, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe*, 10 Bde., hrsg. v. Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/ James Strachey, Bd. X, *Bildende Kunst und Literatur*, Fischer: Frankfurt a.M., 1970 [Conditio humana], 169-180, 172.

¹⁹³ Freud 1908, 172.

Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine *Korrektur* der unbefriedigenden Wirklichkeit.“¹⁹⁴

Die Bedeutung von Träumen und Wünschen, die Beschreibung von Begierde und Lust und den damit einhergehenden Befriedigungserlebnissen zählen neben den selbstreflexiven Passagen zu den wesentlichen Momenten, denen sich die Protagonisten in den Texten unterschiedlich ausgesetzt sehen. Der Wunsch, der Traum und die Begierde können im Sinne Freuds als realitätskorrigierende Momente gedeutet werden. In Bezug auf den *inetto* heißt das, dass sich all diejenigen Zustände, Ziele und Hoffnungen, die sich für ihn in der Realität nicht erfüllen, in seinen Träumen wiederfinden.¹⁹⁵ Besonders der Wunsch nach einem alternativen Lebensverlauf wird hier manifest. Diese Momente sind in den hier behandelten Texten derart ausgeprägt, dass man ihnen beinahe den Status einer Parallelwelt zuschreiben könnte; dies geht soweit, dass es dem *inetto* teilweise unmöglich wird, diese Parallelwelt von der Realität im Roman zu unterscheiden. Aus dieser exzessiven Ausprägung heraus ergibt sich der pathologische Charakter der realitätskorrigierenden Momente.

In der Freudschen Terminologie stellt der Wunsch einen Pol des Abwehrkonfliktes dar. In diesem Verständnis strebt, nach Laplanche und Pontalis, der unbewusste Wunsch danach, „sich zu erfüllen, indem er nach den Gesetzen des Primärvorgangs die an die ersten Befriedigungserlebnisse geknüpften Zeichen wieder herstellen will. Die Psychoanalyse hat am Vorbild des Traumes gezeigt, wie der Wunsch sich in Form eines Kompromisses in den Symptomen

¹⁹⁴ Ebd., 173/174 (Hervhbg. d. Verf.). In diesem Zusammenhang führt Freud weiter aus: „Die Produkte dieser phantasierenden Tätigkeit, die einzelnen Phantasien, Luftschlösser oder Tagträume dürfen wir uns nicht als starr und unveränderlich vorstellen. Sie schmiegen sich vielmehr den wechselnden Lebenseindrücken an, verändern sich mit jeder Schwankung der Lebenslage, empfangen von jedem wirksamen neuen Eindrücke eine sogenannte ‘Zeitmarke’. [...] Man darf sagen: eine Phantasie schwebt gleichsam zwischen drei Zeiten, den drei Zeitmomenten unseres Vorstellens. Die seelische Arbeit knüpft an einen aktuellen Eindruck, einen Anlaß in der Gegenwart an, der imstande war, einen der großen Wünsche der Person zu wecken, greift von da aus auf die Erinnerung eines früheren, meist infantilen, Erlebnisses zurück, in dem jeder Wunsch erfüllt war, und schafft nun eine auf die Zukunft bezogene Situation, welche sich als die Erfüllung jenes Wunsches darstellt, eben den Tagtraum oder die Phantasie, die nun die Spuren ihrer Herkunft vom Anlasse und von der Erinnerung an sich trägt. Also Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges wie an der Schnur des durchlaufenden Wunsches aneinandergereiht.“ Ebd., 174.

¹⁹⁵ „Si sa che l’inetto sogna per risarcire l’inetitudine e sogna in grande, sogna di essere più di quello che egli è nella realtà, sogna rivincite, potere, grandezza, ma anche oblio.“ Sasso 2005, 334. Ob der Traum nach Sasso in der Hauptsache als Kompensation der *inetitudine* des Protagonisten fungiert, kann aus Sicht des Verfassers nicht eindeutig geklärt werden. Die auslösenden Momente für eine ‘Korrektur der Realität’ im Traum variieren in den hier behandelten Texten stark.

wiederfindet.“¹⁹⁶ Der Wunsch kann damit als Verlangen nach einer Sache oder einer Fähigkeit, als ein Streben oder zumindest als Hoffnung auf eine Veränderung der Realität oder das Erreichen eines Zieles für sich selbst definiert werden. Der Wunsch oder auch die Erfüllung des Wunsches steht dabei in engem Zusammenhang zum Traum. Nach Freud lassen sich Träume als verdeckte Wunscherfüllungen deuten, die zu dem inneren Wesen des Traumes gehören und diesen substantziell bestimmen. Insbesondere verdrängte und tabuisierte Wünsche treten im Traum in symbolisch verkleideter Form auf und drängen ins Bewusstsein.¹⁹⁷

Aus einer anderen Perspektive beinhalten Wünsche nach Ludwig Wittgenstein ein charakteristisches Erlebnis, Momente des Wiedererkennens und des Erinnerns. Dabei beinhaltet der Wunsch bereits das Wissen darüber, wie er sich erfüllen könne; mit Blick auf die Zukunft zeigt er somit antizipierenden Charakter. Mit dem Wunsch einher geht immer die Erwartung von etwas. Solange diese nicht erfüllt ist, bleibt der Wunsch und das diesem innewohnende Begehren unbefriedigt. Ein so verstandenes Wunschdenken und der geschilderte Zusammenhang zu Träumen soll im Folgenden anhand exemplarischer Textstellen veranschaulicht werden; es gilt dabei im besonderen die Funktion des Traumes als realitätskorrigierendes Moment für den *innetto* herauszustellen.

Aus Zenos Perspektive findet eine Korrektur der Realität insofern statt, als in seinen Träumen zunächst eine Reihe von Wünschen in Erfüllung gehen, die ihm in der Realität versagt bleiben. Die erste Traumszene in *La Coscienza di Zeno* erfolgt im Rahmen der Schilderung des Sterbens von Zenos Vater. Auf Anraten des Krankenpflegers entfernt sich Zeno vom Krankenbett des Vaters, um sich auszuruhen. In diesem Moment der Kontemplation und des Halbschlafes erinnert sich Zeno an seinen Traum tags zuvor, den er folgendermaßen schildert und kommentiert:

¹⁹⁶ Laplanche/ Pontalis 2005, 634/635.

¹⁹⁷ Vgl. dazu Sigmund Freud, „Bruchstück einer Hysterie-Analyse (1905 [1901])“, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe*, 10 Bde., hrsg. v. Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/ James Strachey, Bd. VI, *Hysterie und Angst*, Fischer: Frankfurt a.M., 1970 [Conditio humana], 83-186, 94: „[...] der Traum stellt einen der Wege dar, wie dasjenige psychische Material zum Bewußtsein gelangen kann, welches kraft des Widerstrebens, das sein Inhalt rege macht, vom Bewußtsein abgesperrt, verdrängt und somit pathogen geworden ist. Der Traum ist, kürzer gesagt, einer der *Umwege zur Umgehung der Verdrängung*, eines der Hauptmittel der sogenannten indirekten Darstellungsweise im Psychischen“.

Invece la notte scorsa, dopo di aver passata parte della giornata di ieri a raccogliere questi miei ricordi, ebbi un sogno vivissimo che mi riportò con un salto enorme, attraverso il tempo, a quei giorni. Mi rivedevo col dottore nella stessa stanza ove avevamo discusso di mignatte e camicie di forza, in quella stanza che ora ha tutt'altro aspetto perché è la stanza da letto mia e di mia moglie. Io insegnavo al dottore il modo di curare e guarire mio padre, mentre lui (non vecchio e cadente com'è ora, ma vigoroso e nervoso com'era allora) con ira, gli occhiali in mano e gli occhi disorientati, urlava che non valeva la pena di fare tante cose. (CZ, IV, 49/50)

In diesem Traum geht es um Zenos Verhältnis zum behandelnden Arzt. Zeno recurriert auf die zeitlich davor liegende Auseinandersetzung mit dem Arzt, bei der es darum ging, dem unruhigen Vater Handschellen und eine Zwangsjacke anzulegen. Im Traum spricht Zeno dem Arzt die Fähigkeit ab, seinen Vater angemessen therapieren zu können; es findet ein Rollentausch derart statt, dass Zeno, nun in Besitz des ärztlichen Fachwissens, die geeignete Behandlungsform vorgibt. Dem Arzt werden im Gegenzug diejenigen neurotischen Symptome zugeschrieben, die Zeno tags zuvor durchlebte: nervöse Züge, Ausbrüche des Zorns und Zustände der Verwirrung, die karikaturesk veranschaulicht werden durch den laut schreienden Zeno, der seine Brille nun sichtlich erregt in der Hand schwenkt und sich somit bildhaft selbst seiner intellektuellen Fähigkeiten beraubt. Zenos Traum kompensiert insofern seine eigene Hilf- und Machtlosigkeit, als das eigene Unvermögen, den Vater zu heilen, auf den Arzt übertragen wird. Die vorangehende Analyse und die Demütigung Zenos von Seiten des Arztes werden in diesem Traum unbewusst verarbeitet.¹⁹⁸

In den Erinnerungen an seinen Vater, der mittlerweile gestorben ist, drückt sich der Wunsch Zenos aus, sich posthum mit ihm zu versöhnen.¹⁹⁹ So denkt Zeno während der Beerdigung an seinen Vater als einen schwachen und gütigen Menschen und wertet die Ohrfeige des Vaters im Moment des Sterbens insofern um, als er dem Vater jegliches Bewusstsein seiner Handlungen in diesem Augenblick abspricht. Die Erinnerungen während der Beerdigungsszenen erscheinen ihm wie ein schöner Traum: sein Vater bleibt als sein Idol erhalten; Zeno hingegen kann seine Charakterschwäche, die nun vom Vater toleriert wird, akzeptieren.

¹⁹⁸ Obgleich sich Sasso nicht unmittelbar auf Zenos Traum bezieht, weist seine Aussage durchaus in die interessante Richtung einer Identitätsproblematik, die in der oben zitierten Textstelle bereits anklingt: „Questo sogno non soddisfa pienamente, non risarcisce un inetto, ma produce ipotesi e moltiplicazioni dell'io, ipotesi e esempi di modelli e di identità possibili, ma alla fine coscientemente inattuabili, coscientemente frutto di un sogno [...]“. Sasso 2005, 334.

¹⁹⁹ Vgl. CZ, IV, 56.

Auch seine Liebesbeziehungen verarbeitet Zeno in seinen Träumen. In einer weiteren Szene erzählt er von seinen gelungenen Liebesabenteuern, die in der Realität kläglich scheiterten: „In realtà io nella mia vita corsi dietro a molte donne e molte di esse si lasciarono anche raggiungere. Nel sogno le raggiunsi tutte.” (CZ, V, 75/76) Während Zeno in der Realität im Umgang mit Frauen wenig Geschick zeigt, erweist er sich nun in seiner Traumwelt als wahrer Casanova, dem alle Frauen zu Füßen liegen. Hier zeigt sich im Ansatz bereits das ständige Abschweifen von Zenos Gedanken: ihm ist es nicht möglich, sich auf eine Frau zu konzentrieren. Dies zeigt das Beispiel des Künstlers, der sich beim Zeichnen eines Aktes zugleich anderen schönen Dingen intensiv zuwendet.

Die folgenden Traum Inhalte konzentrieren sich auf Ada, die Frau, die er über einen langen Zeitraum hinweg erfolglos begehrt. „Nell’ira mi pareva cosa facilissima quella rinunzia ad un sogno che aveva oramai durato tanto a lungo.” (CZ, V, 81) Im Zorne erscheint es ihm leicht, diesem lange gehegten Wunsch zu entsagen, d.h., auf das Objekt der Begierde zu verzichten und Ada nie wieder zu sehen. Tatsächlich zeigt sich hier wieder sein unstetes und wechselhaftes Wesen. „Io ero certo di non averla afferrata per le chiome che in sogno. In realtà non avevo che sfiorata la sua mano con le mie labbra. Non volevo mi si interdicesse l’accesso a quella casa, perché prima di abbandonarla volevo parlare con Ada.” (CZ, V, 85) Im weiteren Handlungsverlauf wird der Gegensatz zwischen unbefriedigender Realität und schillernder Traumwelt immer eklatanter. Im Traum wird er zu ihrem Ehemann und er erlaubt sich, sie nun zu fragen, weshalb sie sich ihm bislang entzogen habe. Seine Frage bleibt unbeantwortet.²⁰⁰

In der Realität bleibt Zenos Begehren in Bezug auf Ada bestehen und um weiterhin mit der Familie Malfenti verkehren und Ada nahe sein zu können, heiratet er ihre Schwester Augusta. Nun beginnt eine Phase des Selbstbetrugs und der Täuschung aller Beteiligten: „E per essere sincero volli proprio essere come avevo asserito ch’io fossi e dissi piú volte a me stesso: ‘Io amo Augusta, io non amo Ada. Amo Augusta e questa sera arrivai alla realizzazione del mio lungo sogno’.” (CZ, V, 138) Sein Verhältnis zu beiden Frauen wird dadurch komplizierter, dass Zeno sich mit Carla einlässt, die später seine Geliebte wird. Auch sein Verhältnis zu Carla verarbeitet Zeno in seinen Träumen:

²⁰⁰ Vgl. CZ, V, 95.

Ebbi un sogno bizzarro: non solo baciavo il collo di Carla, ma lo mangiavo. Era però un collo fatto in modo che le ferite ch'io le infliggevo con rabbiosa voluttà non sanguinavano, e il collo restava perciò sempre coperto dalla sua bianca pelle e inalterato nella sua forma lievemente arcuata. Carla, abbandonata fra le mie braccia, non pareva soffrisse dei miei morsi. Chi invece ne soffriva era Augusta che improvvisamente era accorsa. Per tranquillarla le dicevo: 'Non lo mangerò tutto: ne lascerò un pezzo anche a te'. (CZ, VI, 181)

Unmittelbar im Anschluss an diese Beschreibung seines Traumes gibt Zeno ansatzweise eine eigene Deutung und nennt die Folgen, die sich für ihn aus dieser Deutung für sein Verhältnis zu Augusta und Carla ergeben:

Il sogno ebbe l'aspetto di un incubo soltanto quando in mezzo alla notte mi destai e la mia mente snebbiata poté ricordarlo, ma non prima, perché finché durò, neppure la presenza di Augusta m'aveva levato il sentimento di soddisfazione ch'esso mi procurava. Non appena desto, ebbi la piena coscienza della forza del mio desiderio e del pericolo ch'esso rappresentava per Augusta e anche per me. Forse nel grembo della donna che mi dormiva accanto già s'iniziava un'altra vita di cui sarei stato responsabile. Chissà quello che avrebbe preteso Carla quando fosse stata la mia amante? (CZ, VI, 181)

Innerhalb dieser Figurenkonstellation, d.h. in der Beziehung von Zeno zu Ada, Augusta und Carla, kommt der Gebrauch und das Verständnis des Begriffes der *malattia* zum Tragen. Über das Verhältnis von 'Krankheit' und 'Gesundheit' reflektiert Zeno jetzt nicht mehr nur bewusst in seinen Überlegungen, sondern er verarbeitet diesen Zusammenhang auch unbewusst in seinen Träumen.²⁰¹ An dieser Stelle wandelt sich Zenos Traum in einen Albtraum. Basedow bspw., der hier symbolisch zunächst die individuelle 'Verderbtheit' Adas repräsentiert, wirkt später bedrohlich auf den verängstigten Zeno. Zudem wird Basedow in Zenos Traum von einer Menschenmasse verfolgt, die lautstark den Tod des *untore* fordert.²⁰² In diesem Albtraum spiegelt sich Zenos Zorn und seine Machtlosigkeit gegenüber der Krankheit, die ihm sein Objekt des Begehrens, nämlich Ada, zu

²⁰¹ „Ecco il sogno: eravamo in tre, Augusta, Ada ed io che ci eravamo affacciati ad una finestra e precisamente alla più piccola che ci fosse stata nelle nostre tre abitazioni, cioè la mia, quella di mia suocera e quella di Ada. Eravamo cioè alla finestra della cucina della casa di mia suocera che veramente si apre sopra un piccolo cortile mentre nel sogno dava proprio sul Corso. Al piccolo davanzale c'era tanto poco spazio che Ada, che stava in mezzo a noi tenendosi alle nostre braccia, aderiva proprio a me. Io la guardai e vidi che il suo occhio era ridivenuto freddo e preciso e le linee della sua faccia purissime fino alla nuca ch'io vedevo coperta dei suoi riccioli lievi, quei riccioli ch'io avevo visti tanto spesso quando Ada miolgeva le spalle. Ad onta di tanta freddezza (tale mi pareva la sua salute) essa rimaneva aderente a me come avevo creduto lo fosse quella sera del mio fidanzamento intorno al tavolino parlante. Io, giocondamente, dissi ad Augusta (certo facendo uno sforzo per occuparmi anche di lei): 'Vedi com'è risanata? Ma dov'è Basedow?'. 'Non vedi?', domandò Augusta ch'era la sola fra di noi che arrivasse a guardare sulla via. Con uno sforzo ci sporgemmo anche noi e scorgemmo una grande folla che s'avanzava minacciosa urlando.' (CZ, VII, 302).

²⁰² Vgl. CZ, VII, 302.

entreißen scheint – man erinnere sich an die Macht- und Hilflosigkeit beim Tod seines Vaters, die Zeno ebenfalls im Traum verarbeitet hat.²⁰³ Der Wunsch nach einer ‘Korrektur’ dieser grausamen Realität geht aus der Fortführung des Traumes hervor. Zeno träumt seine ersehnte Vereinigung mit der gesunden Ada. Aber selbst im Traum bleibt für Zeno das Verhältnis zu Ada im Ergebnis gespalten: als er endlich davonläuft, weiß er nicht, ob er vor ihr wegläuft oder ob er ihr vorausgeht, in der Hoffnung, dass sie nachkommt.²⁰⁴

Im Halbschlaf erzählt Zeno daraufhin seinen Traum Augusta. Durch diese ‘Beichte’ sichtlich erleichtert verfällt er nun erst in einen geruhsamen Schlaf: „Ora pare che trafelato io mi sia destato nella notte, e nell’assopimento abbia raccontato tutto o parte del sogno ad Augusta per riprendere poi il sonno piú tranquillo e piú profondo. Credo che nella mezza coscienza io abbia seguito ciecamente l’antico desiderio di confessare i miei trascorsi.” (CZ, VII, 302) Am nächsten Morgen erinnert Zeno sich an seinen Traum, aber nicht mehr genau an die Version, die er Augusta erzählt hat. Entsprechend unsicher und ungläubig reagiert er auf das Mitgefühl Augustas, die ihm mit tröstenden Worten seine Situation begreiflich machen möchte – allerdings ohne Erfolg.²⁰⁵

Gegen Ende des Romans werden ausgiebig zwei Träume Zenos dargestellt, die inhaltlich weit in seine Jugend zurückreichen und von prägenden Erlebnissen aus der Schulzeit Zenos handeln. Das Eingangsszenario des ersten Traumes ergibt sich aus der Vorstellung, dass Zeno im Vergleich zu seinem Bruder dazu ‘verdammte’ war, jeden Tag in die Schule gehen zu müssen, während sein Bruder oftmals die elterliche Erlaubnis hatte der Schule fernzubleiben. Im Traum entwickelt sich diese Ungerechtigkeit für Zeno regelrecht zu einer psychischen Tortur, die in der gemeinen Behandlung durch seine Mitschüler noch eine Steigerung erfährt – für Zeno eine *visione di un’evidenza enorme*. Das Verhältnis von *infanzia* und *vecchiaia* nimmt schließlich einen möglichen Ansatz zur Deutung des Traumes vorweg – im Freudschen Verständnis würde man in diesem Traum die Verarbeitung von traumatischen Erlebnissen aus der Jugendzeit Zenos konstatieren. Für Zeno, der sich ‘glücklicherweise’ an seine Träume erinnern kann, haben seine Visionen unmittelbare und weitreichende Folgen für sein

²⁰³ Vgl. die vorangehenden Ausführungen in diesem Kapitel.

²⁰⁴ Vgl. CZ, VII, 302.

²⁰⁵ Vgl. ebd.

gegenwärtiges Handeln und Denken, die er in selbstreflexiver Manier im Anschluß schildert und kommentiert:

La fede nell'autenticità di quelle immagini perdurò nel mio animo anche quando, presto, stimolata da quel sogno, la mia fredda memoria scoperse altri particolari di quell'epoca. Il principale: anche mio fratello invidiava me perché io andavo a scuola. Ero sicuro d'essermene avvisto, ma non subito ciò bastò ad infirmare la verità del sogno. Più tardi gli tolse ogni aspetto di verità: la gelosia in realtà c'era stata, ma nel sogno era stata spostata. (CZ, VII, 383ff.)

Bezüglich des strukturellen Ablaufs der Traumschilderung gestaltet sich auch der zweite Traum in ähnlicher Weise. Wiederum greift der Traum inhaltlich auf Erlebnisse aus der Jugendzeit Zenos auf und wieder geht es in der Hauptsache um das Verhältnis zu seinem Bruder.²⁰⁶ Die Angst davor, gedemütigt zu werden, Minderwertigkeitskomplexe sowie eine allgemeine Unsicherheit im Handeln und Denken resultieren im Freudschen Kontext aus diesen für Zeno traumatischen Kindheitserlebnissen, die er bislang nicht verarbeitet hat. Dieser Traum zeigt ferner die typischen Merkmale des 'Scham'-Traums. Als realitätskorrigierendes Moment lässt sich diese Episode im Roman insofern deuten, als Zeno angibt, sich eine Aussprache mit seinem Bruder und Catina zu wünschen:

Lo spavento e la vergogna mi fecero ripiombare nel presente. Avrei voluto discutere con Catina, ma lei, mio fratello ed io, come ero fatto allora, piccolo, innocente e strozzino, sparimmo ripiombando nell'abisso. Rimpiansi di aver sentita tanto forte quella vergogna da aver distrutta l'immagine cui ero arrivato con tanta fatica. [...] Avrei potuto intendere subito ch'era un'illusione perché l'immagine di mia madre, come l'avevo evocata, somigliava troppo al suo ritratto che ho sul mio letto. Ma devo confessare che nell'apparizione mia madre si mosse come una persona viva. (CZ, VII, 383ff.)

Traum, Vision und Illusion können nicht mehr auseinandergehalten werden; vielmehr gehen sie, wie aus den Kommentaren Zenos ersichtlich wird, ineinander über. Zudem wird eine Systematik bezüglich des Inhalts der Träume augenscheinlich: die Darstellung der Träume erfolgt immer ausführlicher; inhaltlich gehen sie immer weiter in die Vergangenheit Zenos – bis in seine Kindheit – zurück.

Der folgende Traum²⁰⁷ wird von Zeno als Albtraum bezeichnet und zeigt das typische Muster der Handlungslähmung, der Unbeweglichkeit oder auch der

²⁰⁶ Vgl. CZ, VII, 383ff.

²⁰⁷ Vgl. ebd., 386f.

Handlungsunfähigkeit. Zeno träumt von sich selbst als Kleinkind, das in einem gemauerten Käfig ohne Türen und Fenster eingeschlossen ist. In dem Käfig befindet sich zudem eine Frau, die auf einem schwarzen Ledersofa sitzt. Wie im Falle von Carla überkommt ihn auch hier das Verlangen, sich diese Frau im Traum 'stückchenweise einzuverleiben'. Wiederum wird dieser Albtraum von Zeno selbst direkt im Anschluss kommentiert – und zwar aus der Perspektive des erzählenden Ich heraus:

Adesso, pensandoci, sono stupito che il dottore che ha letto, a quanto ne dice, con tanta attenzione il mio manoscritto non abbia ricordato il sogno ch'io ebbi prima di andar a raggiungere Carla. A me qualche tempo dopo, quando ci ripensai, parve che questo sogno non fosse altro che l'altro un po' variato, reso più infantile. (CZ, VII, 386f.)

Zeno selbst misst diesem Traum wenig Bedeutung bei; sein behandelnder Psychiater hingegen zeigt sich an Zenos Traum sehr interessiert. „Invece il dottore registrò accuratamente tutto eppoi mi domandò con aspetto un po' melenso: - Vostra madre era bionda e formosa? Fui stupito della domanda e risposi che anche mia nonna era stata tale. Ma per lui ero guarito, ben guarito. Spalancai la bocca per gioirne con lui e m'adattai a quanto doveva seguire, cioè non più indagini, ricerche, meditazioni, ma una vera e assidua rieducazione.“ (CZ, VII, 386f.)

In Zenos 'traumatischer Selbstreflexion' erfüllt er sich seinen sehnlichsten Wunsch, das Objekt seiner Begierde konkurrenzlos und abgeschlossen von der Außenwelt vollständig für sich vereinnahmen zu können. Tatsächlich bleibt sein Wunsch unerfüllt; der Annäherung an sein Gegenüber als Gesamtpersonlichkeit kann er nicht gerecht werden. Die Wahrnehmung und sein Zugang zu seinen 'Wunschobjekten' bleiben somit stets fragmentarisch.

Der Zusammenhang von Illusion, Wunsch und Begehren wird im letzten Kapitel von Zeno selbst beschrieben und die Folgen für sein Handeln werden benannt. Zeno erkennt im Rückblick auf sein Leben, dass dieses maßgeblich von Illusionen und Begierden geprägt war. Seine Wunschvorstellungen seien stets unerfüllt geblieben und in seinen Träumen habe er immer diejenige Perfektion gesucht, die er in der Realität nie erreicht habe. Mit dieser Selbsterkenntnis verwirft er zugleich die Diagnose seines behandelnden Psychiaters Doktor S.²⁰⁸ Dessen

²⁰⁸ Das von Zeno konstatierte 'Unverständnis' von Seiten des Psychiaters verbalisiert Sasso in verallgemeinernder Form: „Cambia la percezione dell'esistenza ed è difficile rendere partecipi gli

Urteil über Zenos Seelenleben beruhe auf unwahren Tatsachen, da Zeno ihm gegenüber nur selten sein 'wahres Ich' offengelegt hat.²⁰⁹

So gelangt Zeno abschließend zu einer Selbstdeutung seiner inneren Konflikte und zu einer umfassenden Einschätzung und Bewertung der Illusionen, Vorstellungen, Träume und Wünsche, die ihn über einen langen Zeitraum hinweg heimgesucht haben. Dabei erkennt er seine eigene Unfähigkeit, Wirklichkeit und Vorstellung auseinanderzuhalten. Sein Leben prägte seine Illusionen und diese wiederum sein Leben. Dieser Umstand verbietet es ihm letztlich, 'wahre' Gefühle zu empfinden. Im achten Kapitel des Romans *La coscienza di Zeno* werden Vergangenheit und Gegenwart des erlebenden und des erzählenden Ich Zeno zusammengeführt und es kommt zu einer übergreifenden Deutung des Verhältnisses Zenos zu Doktor S., zu einer abschließenden Selbstinterpretation seiner Kindheitstraumata sowie zur allgemeinen Frage nach 'Wahrheit'. Zenos Misstrauen gegenüber der Medizin bzw. der Psychoanalyse im Besonderen am Ende des Romans korrespondiert mit früheren Aussagen Zenos, in denen sein Verhältnis zur ärztlichen Autorität bereits offensichtlich wird:

Poi v'erano i medici, quelli che avevano fatto tutti gli studii regolari per salvarci quando - Dio non voglia - ci avesse a toccare qualche malattia. Io ne usavo ogni giorno di quell'autorità: lei, invece, mai. Ma perciò io sapevo il mio atroce destino quando la malattia mortale m'avesse raggiunto, mentre lei credeva che anche allora, appoggiata solidamente lassù e quaggiù, per lei vi sarebbe stata la salvezza. Io sto analizzando la sua salute, ma non ci riesco perché m'accorgo che, analizzandola, la converto in malattia. E, scrivendone, comincio a dubitare se quella salute non avesse avuto bisogno di cura o d'istruzione per guarire. Ma vivendole accanto per tanti anni, mai ebbi tale dubbio. (CZ, VI, 148)

Es bleibt für Zeno also schließlich bei dem Eingeständnis, dass auf dem Wege der Selbstreflexion zwar Kenntnisse über den eigenen seelischen Zustand gewonnen werden können; eine übersteigerte Analyse des Selbst mit dem Ziel der Lösung innerer Konflikte führt allerdings nahezu unausweichlich zur praktischen Lebensunfähigkeit.

altri alla propria ridotta visione del possibile [...]“ Sasso stellt seine Ausführungen zur *inettitudine* und bzw. zum Traum explizit in den Zusammenhang zum Thema der *malattia*: „Nella dimensione della malattia l'esistenza è allora più dietro di sé che davanti a sé, è più ricordo che futuro, ed è la nostalgia di pienezza, di innocenza, di senso di eternità nel passato [...]“ Sasso 2005, 335. Vgl. zu dem Gefühl der 'Unschuld' und zur 'Kontingenz' auch die Kap. 3.3.3. und 3.5.3.

²⁰⁹ Vgl. CZ, VIII, 396.

Bei Mattia Pascal zeigen sich Traum und Wunschdenken als realitätskorrigierendes Moment in ähnlicher Form, aber in geringerem Umfang, wobei dem Begriff der Illusion noch stärkere Bedeutung beigemessen wird:

Si, forse anch'ella istintivamente obbediva al bisogno mio stesso, al bisogno di farsi l'illusione d'una nuova vita, senza voler sapere né quale né come. Un desiderio vago, come un'aura dell'anima, aveva schiuso pian piano per lei, come per me, una finestra nell'avvenire, donde un raggio dal tepore inebriante veniva a noi, che non sapevamo intanto appressarci a quella finestra né per richiuderla né per vedere che cosa ci fosse di là. (MP, XI, 129)

Es handelt sich hier nicht um einen geschlossenen Traum, sondern um eine vage Illusion, der natürlicherweise auch ein Wunschdenken zugrunde liegt und deren genaue Zielsetzung nicht zum Ausdruck kommt.

An anderer Stelle gibt Mattia vor, einen Traum gehabt zu haben, der aber jeder Realitätsbezogenheit entbehrte und somit nur eine Vision oder Illusion darstellte. Mattias fragmentarische und schemenhafte Erinnerungen an kontemplative und erhabene Momente aus seiner Vergangenheit mischen sich hier mit seinem gegenwärtigen Gefühlszustand einer beunruhigenden Unlust und mit situationsgebundenen Reflexionen, die sich aus der Wahrnehmung seiner nächsten Umgebung in seinem Zimmer ergeben:

Il rumore di qualche vettura sul prossimo ponte di legno mi scoteva da quelle riflessioni; sbuffavo, mi ritraevo dalla finestra; guardavo il letto, guardavo i libri, restavo un po' perplesso tra questi e quello, scrollavo infine le spalle, davo di piglio al cappellaccio e uscivo, sperando di liberarmi, fuori, da quella noia smaniosa. Andavo, secondo l'ispirazione del momento, o nelle vie più popolate o in luoghi solitarii. Ricordo, una notte, in piazza San Pietro, l'impressione di sogno, d'un sogno quasi lontano, ch'io m'ebbi da quel mondo secolare, racchiuso lì tra le braccia del portico maestoso, nel silenzio che pareva accresciuto dal continuo fragore delle due fontane. M'accostai a una di esse, e allora quell'acqua soltanto mi sembrò viva, lì, e tutto il resto quasi spettrale e profondamente malinconico nella silenziosa, immota solennità. (MP, XI, 118)

In dieser Art Dämmerzustand erlebt Mattia allein die Vorstellung des fließenden Wassers als dynamisch und 'lebendig', während alles andere nebulös vor seinen Augen in einer melancholisch-schweigsamen aber zugleich feierlichen Unbeweglichkeit erstarrt. Die Vermischung von Illusion, Traum und Realität wird Mattia immer dann bewusst, wenn er über seine letztlich selbst verschuldete Stellung im gesellschaftlichen Abseits nachsinnt und sich ihm der Wunsch nach

einem alternativen Lebensverlauf aufdrängt.²¹⁰ Mattia stellt sein Leben als Traum selbst in Frage. Allerdings kommt er nicht umhin, einzusehen, dass er hier einer Selbsttäuschung unterliegt. So ist er sich durchaus der Tatsache bewusst, dass sein Wunsch nach einer ‘Korrektur’ der unbefriedigenden Realität hin zu einem glücklichen Dasein als unerfüllbarer Wunsch bestehen bleiben muss.

Aus diesem Gedankengang heraus resultiert das, was letztlich als Mattias ‘Todesangst’ bezeichnet werden kann: obgleich Mattia als ‘Toderklärer’ erst ‘zum Leben erweckt’ wird, bedrückt ihn der Gedanke an den wirklichen Tod, der ihn im Zuge der pseudophilosophischen Belehrungen von Anselmo Paleari wie ein Schatten verfolgt.²¹¹ Mattias selbstreflexive Gedanken gehen so weit, dass er seine eigene latente Unzufriedenheit auf die bei der *Stia* an seiner statt tatsächlich tot aufgefundenen unbekanntem Person projiziert. Gerade weil Mattia scheinbar von dieser kapitalen Verwechslung profitierte, entwickelt er Schuldgefühle und Angstzustände, die in ihrer extremsten Ausprägung zu Halluzinationen und Verfolgungswahn führen.²¹²

Der unbekanntem Tote in der *Stia*, Mattias selbsterschaffene zweite Identität als Adriano Meis sowie schließlich auch seine *reincarnazione* als *fu Mattia Pascal* sind allesamt als Illusionen alternativer Lebensentwürfe zu deuten, die sich aus der Unzufriedenheit Mattias heraus entwickeln und die als unerfüllte Wunschvorstellungen bestehen bleiben. Sie führen ihm verstärkt seine unglückliche und problematische Lebenslage vor Augen:

Sentii soffocarmi dalla nausea, dall'ira, dall'odio per me stesso. Avessi almeno potuto dirle che non era generosità la mia; che io non potevo, in alcun modo, denunciare il furto... Ma dovevo pur dargliene una ragione... Eran forse denari rubati, i miei? Ella avrebbe potuto supporre anche questo... O dovevo dirle ch'ero un perseguitato, un fuggiasco compromesso, che doveva viver nell'ombra e non poteva legare alla sua sorte quella d'una donna? Altre menzogne alla povera fanciulla... Ma, d'altra parte, la verità ch'ora appariva a me stesso incredibile, una favola assurda, un sogno insensato, la verità potevo io dirgliela? Per non mentire anche adesso, dovevo confessarle d'aver mentito sempre? (*MP*, XVI, 191)

²¹⁰ Vgl. *MP*, XVII, 208.

²¹¹ Vgl. *MP*, X, 111

²¹² „Quasi fino all'alba mi rivoltai sul letto, fantasticando di quell'infelice, sepolto nel cimitero di Miragno, sotto il mio nome. Chi era? Dove veniva? Perché si era ucciso? Forse voleva che quella sua triste fine si sapesse: era stata forse riparazione, espiazione... e io me n'ero approfittato! Più d'una volta, al bujo - lo confesso - gelai di paura. Quel pugno, lì, sul tavolino, in camera mia, non lo avevo udito io solo. Lo aveva scagliato lui? E non era egli ancor lì, nel silenzio, presente e invisibile, accanto a me? Stavo in orecchi, se m'avvenisse di cogliere qualche rumore nella camera. Poi m'addormentai e feci sogni paurosi. Il giorno appresso aprii le finestre alla luce.“ (*MP*, XIV, 172).

Die Bedeutung des Traumes in einem realitätskorrigierenden Sinne²¹³ in Borgeses Roman *Rubè* ist weit weniger ausgeprägt als bei Svevo oder Pirandello. Im folgenden Beispiel kann man lediglich einen indirekten Einfluss des Traumes auf seine Reflexionen über sein Dasein konstatieren. Es handelt sich bei diesem Traum um die Form eines Albtraumes: „Nei turni di riposo dormivano tutti in una baracca. Per un po’ di tempo, nel fitto dell’inverno, Filippo fu tormentato quasi periodicamente da un sogno confuso che lo faceva balzare in mezzo al giaciglio, urlando: ‘Spàragli! Spàragli!’“ (*FR*, VII, 102) Dieser oft wiederkehrende Albtraum über die Erschießung eines Kameraden an der Front durch einen Vorgesetzten aufgrund von Ungehorsam bzw. einer Befehlsverweigerung und Feigheit vor dem Feind offenbart die existenziellen Ängste Rubès, die er hinnehmen muss, um weiterhin durch die Teilnahme am Kriegsdienst seine ‘gesellschaftliche Stellung’ und Anerkennung erhalten zu können. Aber auch im o.g. Freudschen Verständnis der Träume als realitätskorrigierende Momente sind zu Zeno und Mattia vergleichbare Szenen anzuführen. So verweist die folgende Passage auf eine Reihe vorangehender Träume bzw. Wunschvorstellungen Rubès über sein unerfülltes Liebesglück mit Mary, über das Glück im allgemeinen, über die politische Karriere oder seine moralische Integrität: „Un sogno senza peso, come quello di Mary, come quello della felicità, o della fortuna politica, o della salute morale!“ (*FR*, XII, 171) Die hier angesprochenen Träume enthüllen allesamt die unerfüllt gebliebenen Wünsche Rubès, die zudem auf psychische Konflikte während seiner Kinheit rekurren.²¹⁴

Nach seinem Freispruch von der Schuld am Tode Celestinas reflektiert Rubè über den Zusammenhang von Einbildung und Traum. Die Vorstellungen bezüglich seiner Rückkehr in das bekannte soziale Umfeld waren für ihn „immaginazioni che non gli apparivano spaventevoli solo perché gli apparivano nettamente assurde, estratte spassionatamente da un incolore raziocinio, vuote di peso come i sogni che sanno di essere sogni e di cui non proviamo né diletto né timore.“ (*FR*,

²¹³ Zu den Realitätskorrigierenden Momenten zählt ferner der Wunsch Philippos, unerkannt zu bleiben und sich anonym in der Gesellschaft bewegen zu können: „Prese alloggio in un albergo di faccia alla stazione, annunciandosi come Filippo Morello, che era il cognome di sua madre, perché quell’altro, Buré, gli pareva che fosse famigerato in tutto il mondo.“ (*FR*, XIX, 302).

²¹⁴ Vgl. auch *FR*, VIII, 113.

XIX, 291)²¹⁵ Wie in *La coscienza di Zeno* und *Il fu Mattia Pascal* kommt es also auch hier zu einer Art metatextuellen Aussage über den Traum.

Eine weitere Textstelle weist als besondere Form des Traumes den Tagtraum auf. Während der Nacht erwacht Rubè durch den Lärm vorbeifahrender Militärwagen und er durchlebt einen wachtraum-ähnlichen Zustand:

Quasi quasi aveva la forza di balzare dal letto, di vestirsi in gran fretta allacciandosi con la precisa prontezza che invidiava ai colleghi le mollettieri sotto i ginocchi, di spalancar la finestra lasciando un gorgo d'ombra fresca irrorare la camera nera, zeppa del suo caldo respire. Vedevo un altro se stesso schiudere l'uscio, scendere con suon di sporni le scale, affacciarsi sull'orlo del marciapiede gridando, al meccanico del primo furgone che gli rombasse davanti, con un'allegria senza riso: Ohè, c'è posto anche per me? (*FR*, II, 32)

Aber für ihn ist kein Platz mehr, weder auf dem Wagen, noch in dieser Welt des Krieges. In diesem Zustand nimmt er sich selbst als 'deplaziert' wahr und der Wunsch, so zu sein wie seine Kollegen, findet keine Erfüllung. Das Ticken einer kleinen Uhr als Symbol für seine ablaufende Lebenszeit wird den lauten Geräuschen auf der Straße und dem Motorenlärm der Wagen gegenübergestellt. Dies ist bereits eine Anspielung auf das Ende des Romans und auf den Tod Filippos.²¹⁶

Später trifft sich Filippo oft mit Celestina. Sie besuchen eine Messe in San Sulpizio und im Rausche der Orgelmusik drängen sich Filippo unwillkürlich Gedanken der Nutz- und Sinnlosigkeit seines Daseins auf: „Eccolo lí senza compito e senza missione.“ (*FR*, X, 163)²¹⁷ In Kapitel XVII schreibt Filippo ein

²¹⁵ Rubès 'Blick in die Zukunft' besitzt relativierenden Charakter und zeigt eine deutliche Tendenz zur Gleichgültigkeit. Aus dieser Relativierung leitet Sasso in Bezug auf die Lyrik Gozzanos folgendes ab: „E anche il futuro breve, unica dimensione possibile nel perimetro della malattia, è, per questo motivo, costantemente depotenziato, relativizzato e naturalmente devitalizzato. Perciò ogni azione, ogni immagine dell'esistenza mostra subito il suo contrario: ogni gioia, ogni abbandono ha una 'vita breve' e proprio per questa sua brevità mostra subito il contrario fatto di dolore e di percezione della fine.“ Sasso 2005, 335.

²¹⁶ Vgl. *FR*, II, 32ff. Vgl. dazu auch die folgende Textstelle, in der Filippo offensichtlich unter Halluzinationen leidet: „S'alzò respirando con affanno; non osò accendere la luce; giro per la stanza facendosi guida del palmo della mano steso sulla parete quasi a sostenerla contro la scossa che pareva incrinarla; vide, con gli occhi sbarrati nel vuoto, cose orrende: il terremoto, i carri funebri della peste con sopra i monatti, dentiere splendide ridenti un gran riso da facce di morti, migliaia di furgoni automobili salenti verso una cima donde poi precipitavano, col carico umano avvinghiato e le ruote ancora giranti nell'aria, in un abisso incolmabile; tornò a letto con un brivido che fu uguale ad un gemito. Allora invocò a pugni chiusi un sonno abolitore come la morte. [...] Così venne la Guerra.“ (*FR*, II, 33).

²¹⁷ Zur Metaphorik der 'Betrachtung des eigenen Herzens' vgl. auch die folgende Szene, in der sich Filippo gemeinsam mit Celestina ein Hotelzimmer buchen: „Essa lo precedé per le scale. Com'ebbe chiuso l'uscio egli non vide e non udí nulla se non il rombo del suo sangue e una foschia rossa, quasi vedesse innanzi a sé il suo proprio cuore.“²¹⁷ Etwas später sagt Celestina, in

Telegramm mit erfundenen Erklärungen an Eugenia. Er schildert eine erdachte Welt, eine erfundene Welt, so wie Filippo sie braucht, um sich überhaupt alles nach seiner Vorstellung zurecht zu legen: „Non è che godesse d’ingannare quella creatura. Il suo animo, mentre redigeva il componimento, era sgombro d’ironia e di spirito di sopraffazione. Se aveva un sentimento riconoscibile, era una soddisfazione trasparente, simile a quella del matematico che ragionando ragionando sbuca al ‘come si voleva dimostrare’; un intellettuale piacere di abilità.” (*FR*, XVI, 253) Filippo gibt im Telegramm an Eugenia an, dass er spätestens bis zu einem festgelegten Termin, dem 15. Juni, zu Eugenia zurückkehren wird. Nachdem er das Telegramm aufgegeben hat, verspürt er eine angenehme Genugtuung:

Ora era soddisfatto [...]. Due sentimenti di peso uguale lo sorreggevano in un salutare equilibrio di spirito. Da una parte era lieto di aver fatto ‘quanto era in lui’ per rassegnare Eugenia; dall’altra rispondeva a questo compiacimento altruistico la tranquilla coscienza di avere demolito il rimorso che minacciava di ergersi tra lui e la felicità. Aveva conquistato la libertà [...]. Ma quanto diverso dal Filippo Rubè di sabato sera! Come mutato nell’animo ora che la vita gli aveva detto tutti i suoi sí e concesso una sosta felice, un soffio di fortuna, l’amore! (*FR*, XVI, 256)

Celestinas Tod durch Ertrinken führt zur vorläufigen Festnahme Philippos, zu einer ausgiebigen Untersuchung des Falles und schließlich zum Freispruch Philippos. In diesem Zusammenhang bemerkt Filippo schließlich, dass „[f]ino allora aveva fatto tutto macchinalmente. Forse non aveva mai avuto in vita sua una così lunga oscurità di coscienza.” (*FR*, XIX, 287) Dieser Handlungsautomatismus, der für Filippo zwar eine vorübergehende Aufhebung seiner Handlungslähmung gebracht hat, der aber durch den Tod Celestinas tragisch endet, wird jäh durch erneute übersteigerte Selbstanalysen Philippos unterbrochen: „Meglio ancora, somigliava alla torpida, profonda malattia che il disgraziato invoca quando si sente impigliato in una crisi inestricabile, al buon tifo che lo restituisca pari pari in consegna alla natura e alla società, che lo riduca inerte e inetto come quando stava nel ventre materno, e lo assolva dal dovere di vivere senza perciò farlo morire, o quanto meno senza fargli sentire la morte.” (*FR*, XIX, 292)

Form einer Prolepse: „‘Con queste pazzie finiremo per affogare’ diceva Celestina spruzzandolo con una robusta bracciata. ‘Niente paura’, rispondeva lui scostando i capelli lucidi dalla fronte. ‘Ho imparato a nuotare a Long Island.’ ” (*FR*, XVI, 250f.).

Während der Untersuchung wird von Filippo verlangt, dass er seine Schuld am Tod Celestinas eingestehe. Es kommt zu einem ‘Katz und Maus’-Spiel zwischen Filippo und dem Priester: „Parecchie volte si sentí quasi formate dentro il petto le parole: ‚ebbene, ha ragione, ho ucciso, confesso‘ ma non poté pronunciarle. Si riteneva in quei momenti capace di sopportare molte torture, ma non quella dell’intelligenza, e gli pareva uno strazio dell’intelligenza assistere al trionfo del cavalier Sacerdote.” (*FR*, XIX, 296) In der Folge entwickelt sich alles weitere ohne Filippos Zutun zu seinen Gunsten. Es kommt zur abschließenden Veröffentlichung des Untersuchungsberichts des Anwalts Giacone.²¹⁸

Was die Einschätzung der eigenen Person betrifft, so unterliegt Filippo nun nicht mehr nur einer Selbsttäuschung; die heroische Übersteigerung Filippos in Giacones Darstellung des Seeunfalls offenbart plakativ den Gegensatz zwischen dem Selbst- und dem Fremdbild Filippos, welcher in der Unterredung mit Pater Mariani seinen Höhepunkt findet: „Molto meglio di eroe: dicono che io sono innocente. Innocente! che grande parola! e quanti milioni di volte cale piú della parola eroe! Tutti gli eroismi della terra, raccolti, spremuti, distillati in una sola storta: non se ne cava nulla che valga una goccia d’innocenza.” (*FR*, XX, 305)²¹⁹ In einem wütend-erregten und verzweifelten Zustand entsteht – ähnlich wie bei Zeno im Traum – bei Filippo der Wunsch nach kindlicher Geborgenheit:

‘Ma no! ma no!’ ribatté Filippo con veemenza. ‘Il cuore mi doveva dire, mi doveva dare il consiglio giusto; mi doveva dire che cosa fare e che non fare, come lo dice alle mamma quando il figlio è in rischio, in un incendio, e anche una povera donna idiota diventa un genio, mentre io diventai quel giorno un idiota, per farla morire. Se avessi mai avuto cuore, se non fossi un dannato. Non doveva morire.’ (*FR*, XX, 308)

Als Traum im engeren Sinne wurde einleitend das psychische Erleben im Schlaf bezeichnet, das überwiegend von visuellen und akustischen Wahrnehmungen, wie sie in vielen der analysierten Textstellen ausgemacht wurden, geprägt ist. Kognitive Fähigkeiten wie begriffliches Denken und kausal-logisches Erinnern treten dabei in den Hintergrund. Während des Traumgeschehens ist eine Unterscheidung zwischen psychischem Erleben und körperlicher Sinneswahrnehmung aufgehoben, wodurch innere psychische Prozesse als äußere

²¹⁸ Vgl. *FR*, XIX, 300.

²¹⁹ Vgl. dazu *FR*, XX, 307ff. „‘Io’ cominciò Filippo ‚ho ucciso la signora Celestina Lambert in due modi: con l’intenzione e col fatto.‘” (*FR*, XX, 307).

physische Realität erlebt werden. Die meisten Träume sind nach dem Erwachen oft schwer oder überhaupt nicht zu erinnern. Zeno, Filippo und Mattia offenbaren durch die Schilderung ihrer Träume, Wünsche und Illusionen die inneren Beweggründe und die unbewusst ablaufenden psychischen Prozesse, die durch geringfügige äußere Einflüsse in Gang gesetzt werden. Bringt man diese unbewussten Verarbeitungen nun in Zusammenhang mit der bewussten übersteigerten Selbstanalyse, so ergeben sich spezifisch-übersteigerte Affekte und in der Folge neurotische Zustände, die für den *inetto* charakteristisch sind.

3.3.3. Übersteigerte Affekte und Tribschicksale

Bezüglich der *inettitudine* kann den übersteigerten Affekten eine hervorgehobene Bedeutung beigemessen werden. Dazu zählen besonders die Schuld- und Angstgefühle sowie die Minderwertigkeitsgefühle oder allgemein Selbstwertgefühle. Ebenso sind Aggressionen, Depressionen und bis zum Wahn gesteigerte manische Zustände bei den hier betrachteten *inetti* zu beobachten. Diese Gefühlszustände und die damit einhergehenden Triebregungen können insofern als ‘pathologisch’ eingestuft werden, als sie in übersteigerter Form auftreten.²²⁰

Im Allgemeinen werden Affekte als emotionale Reaktionen auf Bedürfniszustände, Motive, Wünsche, Interessen und ihre Beurteilungen verstanden. Ihre Untersuchung im vorliegenden Kapitel baut somit auf der Analyse des vorangehenden Kapitels ‘Realitätskorrigierende Momente’ auf. Anderen psychoanalytischen Erkenntnissen zufolge können Emotionen nicht als bloße Reaktionen verstanden werden. Motivation und Emotion beeinflussen sich vielmehr wechselseitig; die Triebe und Strebungen werden immer von Gefühlsregungen begleitet, so wie Gefühlsregungen immer auch durchwirkt sind von Trieben und Strebungen.²²¹ Bei der folgenden Analyse der *inetti* hinsichtlich ihrer Affekte wird versucht, beide Ansätze zu berücksichtigen.

²²⁰ Die Begriffe ‘Affekt’ und ‘Gefühl’ werden im Folgenden synonym verwendet. Die Begriffe ‘Triebregung’ und ‘Tribschicksal’ werden im Sinne Freuds verwendet (vgl. *Triebe und Tribschicksale* (1915) in Sigmund Freud, *Psychologie des Unbewußten*, a.a.O., 75-103, bes. 102).

²²¹ Vgl. Pontalis/ Laplanche 2005.

Alle drei Protagonisten scheinen ein latentes Schuldgefühl wegen der eigenen Unfähigkeit bzw. des eigenen Unvermögens zu empfinden, dessen Ursprung nicht eindeutig geklärt werden kann. Desweiteren besteht durchweg die Tendenz, die Schuld von sich zu weisen und die eigene Unschuld zu beteuern. So heißt es bei Zeno im Rahmen seiner Selbstanalyse: „Adesso che son qui, ad analizzarmi, sono colto da un dubbio: che io forse abbia amato tanto la sigaretta per poter riversare su di essa la colpa della mia incapacità?“ (CZ, III, 11) Zenos Gedanken kreisen um die Ursache und um die Verantwortlichkeit für seine *inettitudine*. Er versucht, die Schuld für seine eigenes Unvermögen nachträglich auf seine Tabaksucht ‘abzuwälzen’.

Nach Laplanche und Pontalis unterliegt der Terminus ‘Schuldgefühl’ in der Psychoanalyse einer sehr weit gefassten Bedeutung. „Er kann einen affektiven Zustand bezeichnen, der auf einen vom Subjekt als tadelnswert empfundenen Akt folgt und für den der angeführte Grund übrigens mehr oder weniger adäquat sein kann [...] oder auch ein diffuses Gefühl persönlicher Unwürdigkeit ohne Beziehung zu einem bestimmten Akt, dessen das Subjekt sich anklagt.“²²² Für Zenos Beispiel lässt sich sicherlich der zweite Aspekt dieser psychoanalytischen Definition des Schuldgefühls anwenden. Stellt man unbewusste Motivationen in den Mittelpunkt der Betrachtungen über das Schuldgefühl, so können dadurch Verhaltensweisen erklärt werden, die zu Mißerfolg führen oder ein delinquentes Verhalten und auch Leiden hervorrufen, die sich das Subjekt selbst auferlegt. In diesem letzten Sinne darf das Wort ‘Gefühl’ nur mit Vorbehalt verwendet werden, da sich das Subjekt auf der Ebene der bewußten Erfahrung nicht schuldig fühlen kann.²²³

Einen allgemeinen Misserfolg sieht Zeno in seiner gescheiterten persönlichen Entwicklung, in seiner *incapacità* und seiner *debolezza*. Er erkennt, dass die Schuld für dieses Scheitern bei ihm selbst liegt, und zwar in der Weise eines „credersi grande di una grandezza latente“:

Chissà se cessando di fumare io sarei divenuto l'uomo ideale e forte che m'aspettavo? Forse fu tale dubbio che mi legò al mio vizio perché è un modo comodo di vivere quello di credersi grande di una grandezza latente. Io avanzo tale ipotesi per spiegare la mia debolezza giovanile, ma senza una decisa convinzione. Adesso che sono vecchio e che nessuno esige

²²² Laplanche/ Pontalis 2005, 458.

²²³ Vgl. Ebd.

qualche cosa da me, passo tuttavia da sigaretta a proposito, e da proposito a sigaretta. Che cosa significano oggi quei propositi? Come quell'igienista vecchio, descritto dal Goldoni, vorrei morire sano dopo di esser vissuto malato tutta la vita? (CZ, III, 11)

Mattia Pascal hat, ähnlich wie anfangs Zeno, das Gefühl, an seiner miserablen materiellen, geistigen und sozialen Lage selbst schuld zu sein, weist dies aber in selbsttäuschender Absicht weit von sich und versucht, sich so aus der Verantwortung zu ziehen. Dabei leidet auch er, wie Zeno, unter starken Selbstzweifeln:

Che colpa ho io se Pomino esegui con troppa timidezza le mie prescrizioni? che colpa ho io se Romilda, invece d'innamorarsi di Pomino, s'innamorò di me, che pur le parlavo sempre di lui? che colpa, infine, se la perfidia di Marianna Dondi, vedova Pescatore, giunse fino a farmi credere ch'io con la mia arte, in poco tempo, fossi riuscito a vincere la diffidenza di lei e a fare anche un miracolo: quello di farla ridere più d'una volta, con le mie uscite balzane? (MP, IV, 29/30)

Schritt für Schritt gelangt Mattia zu der Einsicht, dass er selbst für sein Handeln verantwortlich ist. Etwas später heißt es in Zusammenhang mit Mattias Gedanken über den finanziellen Ruin seiner Familie und seiner Mutter:

E lei, intanto, ecco: buttata lì su una poltrona, rivoltata da continue nausee; pallida, disfatta, imbruttita, senza più un momento di bene, senza più voglia neanche di parlare o d'aprir gli occhi. Colpa mia anche questa? Pareva di sì. Non mi poteva più né vedere né sentire. E fu peggio, quando per salvare il podere della 'Stia', col molino, si dovettero vendere le case, e la povera mamma fu costretta a entrar nell'inferno di casa mia. (MP, V, 36)

Eng an die Schuldzuweisung sind die Selbstanklage, die Selbstentwertung sowie die Neigung zur Selbstbestrafung geknüpft, die zum Suizid führen kann.²²⁴ Freud zeigt, dass hier eine wirkliche Spaltung zwischen Ankläger (Über-Ich) und Angeklagtem besteht, eine Spaltung, die ihrerseits aus einem Vorgang der Verinnerlichung einer intersubjektiven Beziehung resultiert: so lassen sich die Selbstvorwürfe deuten als Vorwürfe gegen ein Liebesobjekt, die von diesem weg auf das eigene Ich gewälzt sind. Das Schwanken zwischen der Form der Selbstanklage und dem Abweisen jeglicher Schuldgefühle zeigt sich auffällig in der weiteren Entwicklung der Figur Mattia Pascal. Die Anspielung auf sein

²²⁴ Vgl. auch Philippe Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*. Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon, Librairie Droz: Genève, 1982 [Histoire des idées et critique littéraire; 206].

lächerliches Aussehen als Adriano Meis durch sein schielendes Auge begründet er mit seiner früheren Existenz als Mattia Pascal und verschiebt damit diesen unangenehmen Gedanken in seine Vergangenheit, die er schließlich für seinen Zustand verantwortlich macht: „Adriano Meis! Uomo felice! Peccato che debba esser conciato così... Ma, via' che te n'importa? Va benone! Se non fosse per quest'occhio 'di lui' di quell'imbecille, non saresti poi, alla fin fine, tanto brutto, nella stranezza un po' spavalda della tua figura. Fai un po' ridere le donne, ecco. Ma *la colpa, in fondo, non è tua.*” (MP, VIII, 90; Hervhb. d. Verf.)

Nachdem er sich als Adriano Meis gezwungenermaßen immer weiter von seinem sozialen Umfeld abgrenzen muss und seine Einsamkeit und das Lügen hinsichtlich seiner Vergangenheit – um wenigstens in geringem Maße unentdeckt kommunizieren zu können – unerträglich wird, gesteht er sich die Schuld an seiner miserablen Lage in der Form einer Selbstanklage ein. Er sieht die Schuld nicht mehr bei den Anderen, sondern bei sich selbst:

Se non che, volendo esser giusti, questa che pareva a me indiscrezione, non era in fondo naturale curiosità scusabilissima, in quanto che per forza doveva nascere da quella specie di silenzio strano che era attorno alla mia persona? E giacché la solitudine mi riusciva ormai insopportabile e non sapevo resistere alla tentazione d'accostarmi a gli altri, bisognava pure che alle domande di questi altri, i quali avevano bene il diritto di sapere con chi avessero da fare, io soddisfacessi, rassegnato, nel miglior modo possibile, cioè mentendo, inventando: non c'era via di mezzo! *La colpa non era degli altri, era mia*; adesso l'avrei aggravata, è vero, con la menzogna; ma se non volevo, se ci soffrivo, dovevo andar via, riprendere il mio vagabondaggio chiuso e solitario. (MP, XI, 122; Hervhb. d. Verf.)

Zwischen den Gedanken „la colpa, in fondo, non è tua“ und „La colpa non era degli altri, era mia“ versucht Adriano in einer Selbstbeichte vor dem Spiegel die Schuldfrage für seinen *brutto impiccio* zu klären, und zwar diesmal mit der Absicht, sich selbst 'nichts vorzumachen':

Non potendo con altri, mi consigliai di nuovo con lo specchio. In quella lastra l'immagine del fu Mattia Pascal, venendo a galla come dal fondo della gora, con quell'occhio che solamente m'era rimasto di lui, mi parlò così: 'In che brutto impiccio ti sei cacciato, Adriano Meis! Tu hai paura di Papiano, confessalo! e vorresti dar la colpa a me, ancora a me, solo perché io a Nizza mi bisticciai con lo Spagnuolo. Eppure ne avevo ragione, tu lo sai. Ti pare che possa bastare per il momento il cancellarti dalla faccia l'ultima traccia di me? [...]’ (MP, XII, 149; Hervhb. d. Verf.)

Selbstanklagen finden sich bei Zeno Cosini in unterschiedlichen Situationen. Zugleich offenbart sich auch hier das Schwanken zwischen der Schuldzuweisung

zu sich selbst oder zu Anderen. So gibt sich Zeno im Kapitel *La morte di mio padre* trotz der Einwände des behandelnden Arztes zunächst selbst die Schuld am Tod seines Vaters: „Egli voleva sapere se mio padre in quegli ultimi mesi si fosse lagnato delle sue condizioni di salute, del suo appetito e del suo sonno. Non seppi dirgli nulla di preciso[...]. L'evidenza della mia colpa m'atterrò, ma il dottore non insistette affatto nelle domande.” (CZ, IV, 45)

Das Schuldbewusstsein gegenüber dem sterbenden Vater nimmt kurzzeitig exzessive Ausmaße an, wenn Zeno unmittelbar nach dem Tode seines Vaters erkennt, dass er bezüglich der vorher durch Handschellen und Zwangsjacke erzwungenen Ruhigstellung des Vaters nun seine Unschuld nicht mehr erweisen kann: „Piangendo, proprio come un bambino punito, gli gridai nell'orecchio: - Non è colpa mia! Fu quel maledetto dottore che voleva obbligarti di star sdraiato! Era una bugia. [...] Egli era morto ed io non potevo più provargli la mia innocenza!” (CZ, IV, 55)

Das Tragische dieser Schuldfrage liegt für Zeno in ihrer Endgültigkeit: Zeno wird Zeit seines Lebens den Vater nicht mehr von seiner Unschuld überzeugen können. Das Gefühl, den Tod des Vaters mit verursacht zu haben, wird sich wie ein roter Faden durch Zenos weiteres Leben ziehen und ihn in seinen Handlungen und Denkweisen bestimmen: „Immaginavo che mio padre mi sentisse e potessi dirgli che la colpa non era stata mia, ma del dottore. La bugia non aveva importanza perché egli oramai intendeva tutto ed io pure.” (CZ, IV, 56) So wird Zeno nach dem Tode des Vaters ständig von massiven Gewissensbissen heimgesucht. Vergeblich versucht er zwar, die Schuld auf seine 'Krankheit' und 'seine psychischen Schmerzen' zu schieben. Letztlich sieht er sich aber aufgrund seiner unzureichenden medizinischen Kenntnisse als den Hauptschuldigen am Tode seines Vaters: „Mi pareva di gridare ch'io non avevo voluto uccidere e mi pareva anche di gridare che non era colpa mia se non avevo saputo farlo. Tutto era colpa della mia malattia e del mio dolore.” (CZ, VI, 137)

Im Folgenden überträgt sich das Gefühl der Schuld auf andere Zustände und Situationen. Das Schuldgefühl wird nun auf einer abstrakteren Ebene diskutiert – durchaus vergleichbar mit den Schuldgefühlen Rubès nach dem Bootsunfall mit Celestina am Lago Maggiore, bei dem es auch um die Schuldfrage und die Verantwortlichkeit für den Tod eines Menschen geht. Schuld und Begehren bzw. noch nicht realisierte Handlungen werden miteinander in Verbindung gebracht:

Avevo sempre vivo il desiderio dell'avventura; quell'avventura che cominciava dall'ammirazione di uno stivaletto, di un guanto, di una gonna, di tutto quello che copre e altera la forma. Ma questo desiderio non era ancora una colpa. Il Copler però non faceva bene ad analizzarmi. Spiegare a qualcuno come è fatto, è un modo per autorizzarlo ad agire come desidera. (CZ, VI, 162)

Allein der Wunsch oder der Gedanke berechtigt noch nicht zu einer Selbstanklage. Später legt sich Zeno in selbsttäuschender Manier eine Art 'Generalamnestie' zurecht, um sein Schuldbewusstsein gedanklich-theoretisch zu eliminieren. Er täuscht sich damit selbst: „Ella mi ricordò che le avevo promesso di dirle la ragione del mio malessere. Io finì una malattia, quella malattia che doveva darmi la facoltà di fare senza colpa tutto quello che mi piaceva.” (CZ, VI, 196)

In der Folgeentwicklung werden die eindeutigen Schuldbekennnisse immer unklarer. Im Vordergrund steht nun das Verhältnis von Zeno zu Carla und Augusta. Durch seine Liaison mit Carla wird das Schuldbewusstsein Zenos noch über einen längeren Zeitraum aufrechterhalten, da er nach den Besuchen bei Carla immer wieder mit schlechtem Gewissen zu Augusta zurückkehrt. Eine verschleierte Verbindung von Schuld und seiner eingebildeten Krankheit gesteht sich Zeno selbst wieder ein: „Non so in quale connessione con la malattia immaginaria, parlai anche del nostro sangue che girava, girava, ci teneva eretti, capaci al pensiero e all'azione e perciò alla colpa e al rimorso. Essa non capì che si trattava di Carla, ma a me parve di averlo detto.” (CZ, VI, 196) Zeno pendelt zwischen dem Eingeständnis von Schuld bei sich selbst und den Fremdzweisungen. Im Textbeispiel zeigt sich die Tendenz, die Schuld von sich selbst abzuweisen und andere für das eigene Verhalten verantwortlich zu machen: „Correndo verso casa ebbi anche il coraggio di prendermela con l'ordine sociale, come se esso fosse stato la colpa dei miei trascorsi. Di rimorso non v'era traccia in me.“ (CZ, VI, 202)

Während eines 'feuchtfröhlichen' Beisammenseins im Hause Malfenti malt sich Zeno bezüglich einer indirekt geäußerten Tötungsabsicht Giovannis ein 'öffentliches' Schuldeingeständnis aus, das nie in der Realität umgesetzt wird:

Proprio, vorresti uccidermi? - domandò mitemente Giovanni guardandomi con curiosità. - Hai il vino cattivo, tu! - Egli non aveva fatto un solo gesto per approfittare del vino che gli avevo offerto.

Mi sentii veramente avvilito e vinto. Mi sarei quasi gettato ai piedi di mio suocero per chiedergli perdono. Ma anche quello mi parve un suggerimento del vino e lo respinsi.

Domandando perdono avrei confessata la mia colpa, mentre il banchetto continuava e sarebbe durato abbastanza per offrirmi l'opportunità di riparare a quel primo scherzo tanto mal riuscito. C'è tempo a tutto a questo mondo. (CZ, VI, 212/213; Hervhb. d. Verf.)

Es wurde bereits erwähnt, dass die weitere Handlungsentwicklung maßgeblich von dem Verhältnis Zenos zu seiner Frau Augusta bestimmt wird. Es tritt nun die Frage der Unschuld in den Vordergrund von Zenos Gedanken, was ihm ein temporäres Gefühl der Erleichterung verschafft:

S'accorse ch'ero tutto bagnato. Mi fece adagiare in una poltrona e mi coperse con delle coperte. Poi per qualche tempo poté restarmi accanto. Io ero molto stanco e anche nel breve tempo in cui essa poté restare con me, lottai col sonno. *Mi sentivo molto innocente* perché intanto non l'avevo tradita restando lontano dal domicilio coniugale per tutta una notte. *Era tanto bella l'innocenza* che tentai di aumentarla. Incominciai a dire delle *parole che somigliavano ad una confessione*. Le dissi che mi sentivo debole e colpevole e, visto che a questo punto essa mi guardò domandando delle spiegazioni, subito ritirai la testa nel guscio e, gettandomi nella filosofia, le raccontai che il sentimento della colpa io l'avevo ad ogni mio pensiero, ad ogni mio respiro. (CZ, VI, 229/230; Hervhb. d. Verf.)

Die scheinbare Befreiung von jeglicher Schuld und damit die von ihm bereits erwünschte 'Generalamnestie der Schuldfreiheit' empfindet Zeno als vollkommenes Glück. Allein der Vorsatz, Augusta nicht mehr mit Carla betrügen zu 'müssen', verschafft ihm ein omnipräsentes Gefühl der Unschuld.²²⁵

Dass Zeno auch diesen Vorsatz nicht einhält, ist bekannt. Das 'Dreierverhältnis' kann aus psychoanalytischer Sicht auf folgenden inneren Konflikt zurückgeführt werden: „Tatsächlich wird mit der Differenzierung des Über-Ichs als kritische und bestrafende Instanz gegenüber dem Ich die Schuld als intersystemische Beziehung im psychischen Apparat eingeführt.“²²⁶ Freud sieht das Schuldgefühl als die Wahrnehmung der Kritik des Über-Ich im Ich. „Aus dieser Perspektive erhält der Ausdruck 'unbewußtes Schuldgefühl' eine tiefere Bedeutung, als wenn er ein unbewußt motiviertes Gefühl bezeichnete: Jetzt kann die Beziehung des Über-

²²⁵ Vgl. dazu auch die folgende Textstelle: „Le mie lacrime resero Carla piú mite: - Dario caro! Come mi fanno bene le tue lacrime! Dev'esserci stato qualche malinteso fra voi due e importa ora di chiarirlo. Io non voglio giudicarti troppo severamente, ma io non tradirò mai piú quella donna, né voglio essere io la causa delle sue lacrime. L'ho giurato! Ad onta del giuramento essa finì col tradirla per l'ultima volta. Avrebbe voluto dividersi da me per sempre con un ultimo bacio, ma io quel bacio lo accordavo in un'unica forma, altrimenti me ne sarei andato pieno di rancore. Perciò essa si rassegnò. Mormoravamo ambedue: - Per l'ultima volta! Fu un istante delizioso. *Il proposito fatto a due aveva un'efficacia che cancellava qualsiasi colpa. Eravamo innocenti e beati!* Il mio benevolo destino m'aveva riservato un istante di felicità perfetta. Mi sentivo tanto felice che continuai la commedia fino al momento di dividerci. Non ci saremmo visti mai piú.” (CZ, VI, 241; Hervhb. d. Verf.)

²²⁶ Laplanche/ Pontalis 2005, 459.

Ichs zum Ich unbewußt sein und sich in subjektiven Wirkungen äußern, in denen letzten Endes jede empfundene Schuld fehlt.“²²⁷ So „[...] läßt sich bei vielen [...] ein mächtiges Schuldgefühl nachweisen, welches vor der Tat bestand, also nicht deren Folge, sondern deren Motiv ist, als ob es als Erleichterung empfunden würde, dies unbewußte Schuldgefühl an etwas Reales und Aktuelles knüpfen zu können.“²²⁸

Das Gefühl der Schuld bildet auch in Borgeses Roman *Rubè* eine Art Leitmotiv. Im besonderen geht es um die Frage der Schuld am Tod Celestinas, durch die Filippo sich schweren Gewissenskonflikten ausgesetzt sieht. Als ‘letzte Entscheidungsinstanz’ für sein Handeln setzt er dabei seine Mutter respektive sein ‘Herz’ ein. So wünscht sich Filippo im folgenden Textbeispiel weinend in seine Kindheit zurück:

‘Ma no! ma no!’ ribatté Filippo con veemenza. ‘Il cuore mi doveva dire, mi doveva dare il consiglio giusto; mi doveva dire che cosa fare e che non fare, come lo dice alla mamma quando il figlio è in rischio, in un incendio, e anche una povera donna idiota diventa un genio, mentre io diventai quel giorno un idiota, per farla morire. Se avessi mai avuto cuore, se non fossi un dannato. Non doveva morire.’ (FR, XX, 308)

Darauf antwortet Pater Mariani wie folgt: „Non è tanto colpa vostra personale quanto della società, dell’epoca. Siete tutti cercatori di fortuna. Rimpiangete il cuore e la fede perché vi figurate che vi garantirebbero dagli infortuni, che Dio vi farebbe a ogni occorrenza il miracolo. Idolatria!’ (FR, XX, 308)

Hier geht es um Verantwortung und Egoismus, zwei Gefühle, die Filippo heimsuchen und ihn bedrücken. Diese *anima doppia* kann als Schizophrenie gedeutet werden: „‘Si possono avere, sa?, due sentimenti in una volta, come due fiamme nello stesso fuoco. Uno era un desiderio vertiginoso, non un desiderio, una necessità, di possedere quella donna. [...] Ora io, mentre la desideravo, desiderai pure di ucciderla.’ (FR, XX, 309) Bei diesem Diskurs über Glauben und Religion stellt sich die Frage, ob der Glaube an die christlichen Werte die Lösung

²²⁷ Ebd., 459.

²²⁸ Freud zitiert nach Laplanche/ Pontalis 2005: „Das Paradoxon, das darin liegt, von *unbewußtem Schuldgefühl* zu sprechen, ist Freud nicht entgangen. In diesem Sinne schien ihm der Ausdruck ‘Strafbedürfnis’ adäquater. Aber dieser Ausdruck bezeichnet letztlich eine Kraft, die nach der Vernichtung des Subjektes strebt und vielleicht nicht auf eine intersystemische Spannung reduzierbar ist, während das Schuldgefühl, sei es nun bewußt oder unbewußt, immer auf die gleiche topische Beziehung zurückgeführt wird, die zwischen Ich und Über-Ich, die selbst ein Relikt des Ödipuskomplexes ist.“ Laplanche/ Pontalis 2005, 459.

für die psychischen Konflikte Filippos ist: „La famiglia, la casa paterna, è come una chiesa naturale, che raramente nega un conforto, e prepara l’anima a consolazioni maggiori.” (FR, XX, 315) Während der Diskussion um die Unterscheidung zwischen ‘Gut’ und ‘Böse’ drängt sich wieder der Vergleich zu Zeno auf. Die Religion und Pater Mariani als deren ‘Vertreter’ versagen bei dem Versuch, ‘letzte Fragen’ überzeugend für Filippo zu klären und es bleibt Pater Mariani daraufhin nichts anderes übrig, als Filippo an eine ‘weltliche’ Instanz zu verweisen – zunächst an den Professor Bisi, später dann an den Arzt und Freund Federico, der letztlich auch nichts zur Lösung der Gewissenskonflikte Filippos beitragen kann: „Veramente’ disse ,per me, caso mai, ci vorrebbe il professor Antonio Bisi, medico di alienati. Ma poi non ho mai saputo capire come un medico possa aver fiducia in un sacerdote o un sacerdote in un medico. Questa infetta società è fatta di medici e d’avvocati.’ ” (FR, XX, 314)

Daraufhin reflektiert Filippo noch einmal seinen Disput mit Pater Mariani und zieht daraus folgende für ihn entscheidende Schlüsse:

Primo: io non ho mai creduto in altro dio che nella Fortuna, in altro paradiso che nel paradiso terrestre. Verissimo. Secondo: io sono un malato. Verissimo anche questo. Mi è stato detto tante volte, anche da Federico, sí, che ho un fondo ipocondriaco. Un nevrastenico, un fobico. Mia madre m’ha detto che anche quando mi allattava mi torcevo per le cattive digestioni, e poi ero sempre bizzoso, e avevo i vermi e stralunavo gli occhi. Allora che colpa ci ho? Se la cucina è guasta e sudicia, dove lo potevo cucinare un buon *nutrimentum spiritus*? [...] Allora io sono un disgraziato, una vittima, un essere da far pietà. Un martire. (FR, XX, 317; Hervhb. d. Verf.)

Ähnlich wie bei Zeno überträgt sich die Schuldfrage schließlich auch bei Mattia auf das Gefühl, Zeit seines Lebens mit einer Lüge leben zu müssen.²²⁹

Ein weiteres Gefühl, welches in allen drei Romanen thematisiert wird, ist das Gefühl der Angst. Dieser Affekt kann erst dann als Neurose und damit als pathologisch eingestuft werden, wenn eine bestimmte Symptomatik vorliegt. So definieren Pontalis und Laplanche die Angstneurose als Krankheitstypus, der sich

²²⁹ „Sentii soffocarmi dalla nausea, dall’ira, dall’odio per me stesso. Avessi almeno potuto dirle che non era generosità la mia; che io non potevo, in alcun modo, denunciare il furto... Ma dovevo pur dargliene una ragione... Eran forse denari rubati, i miei? Ella avrebbe potuto supporre anche questo... O dovevo dirle ch’ero un perseguitato, un fuggiasco compromesso, che doveva viver nell’ombra e non poteva legare alla sua sorte quella d’una donna? Altre menzogne alla povera fanciulla... Ma, d’altra parte, la verità ch’ora appariva a me stesso incredibile, una favola assurda, un sogno insensato, la verità potevo io dirgliela? Per non mentire anche adesso, dovevo confessarle d’aver mentito sempre?” (MP, XVI, 191).

symptomatisch von der Neurasthenie wegen des Vorherrschens der Angst sowie auch ätiologisch von der Hysterie abgrenzen lässt: „Die Angstneurose ist eine Aktualneurose, speziell charakterisiert durch die Anhäufung einer sexuellen Erregung, die sich ohne psychische Vermittlung direkt in Symptome umwandelt.“²³⁰

Freud sieht die ‘Angstneurose’ als einen von der Neurasthenie abgetrennten Symptomenkomplex.²³¹ Unter die Symptome fallen eine allgemeine Reizbarkeit sowie die ängstliche Erwartung. In der Regel geht eine gesteigerte Reizbarkeit mit der Unfähigkeit einher, eine Anhäufung von Erregung zu ertragen.²³² Eine Gehörshyperästhesie oder das nächtliche Aufschrecken ist beispielsweise dann zu diagnostizieren, wenn Rubè vom entfernten Lärm der vorbeifahrenden Militärwagen aus dem Schlaf geweckt wird. Die Gehörshyperästhesie ist oft auch die Ursache für Schlaflosigkeit.²³³ Eine Form der ängstlichen Erwartung – als zweites Symptom der Angstneurose – ist ihr Bezug auf die eigene Gesundheit. Diese sogenannte Hypochondrie geht mit Parästhesien und peinlichen Körperempfindungen einher und kommt meist bei denjenigen Neurasthenikern vor, die der Angstneurose verfallen. Als Beispiel kann hier Zeno angeführt werden, der sich selbst noch für krank hält, nachdem ihn Dr. S bereits als geheilt aus der psychoanalytischen Behandlung entlässt.²³⁴ Mehr noch als in der Hypochondrie äußert sich die ängstliche Erwartung oft in der Neigung zur Gewissensangst. Sie kann nach Freud vom „Normalen bis zur Steigerung als *Zweifelsucht*“ variieren.²³⁵

In Zusammenhang mit der Angstneurose spricht Freud auch von Phobien oder Zwangsvorstellungen, wobei der Inhalt einer Phobie durch eine andere Vorstellung substituiert werden kann. Dies trifft für die *inetti* Rubè und Zeno in besonderem Maße zu. „So entsteht z.B. die Grübelsucht aus dem Bestreben, sich

²³⁰ Laplanche/ Pontalis 2005, 66.

²³¹ Vgl. Sigmund Freud, „Über die Berechtigung, von der Neurasthenie einen bestimmten Symptomenkomplex als ‘Angstneurose’ abzutrennen (1895 [1894])“, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe*, 10 Bde., hrsg. v. Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/ James Strachey, Bd. VI, *Hysterie und Angst*, Fischer: Frankfurt a.M., 1971 [Conditio humana], 25-50, 47: „Häufiger ist allerdings das gleichzeitige und gemeinsame Vorkommen von Angstsymptomen mit solchen der Neurasthenie, Hysterie, der Zwangsvorstellungen, der Melancholie.“

²³² Freud 1895, 29.

²³³ Filippo verbringt gegen Ende des Romans mehrere schlaflose Nächte. Dies erklärt sich in der Hauptsache durch seinen erregten Zustand, der sich bis zur Unerträglichkeit steigert.

²³⁴ Vgl. CZ, XIII.

²³⁵ Freud, 1895, 30.

den Gegenbeweis zu liefern, daß man nicht verrückt ist [...]: das Zaudern und Zweifeln, noch vielmehr das Repetieren der *folie du doute* entspringt dem berechtigten Zweifel in die Sicherheit des eigenen Gedankenablaufes, da man sich doch so hartnäckiger Störung durch die zwangsartige Vorstellung bewußt ist²³⁶. Dieses Zweifeln und Zaudern kann als wesentliches Merkmal der *inettitudine* gewertet werden. Zugleich findet bei der Angstneurose häufig auch die bereits weiter oben beschriebene Konversion auf körperliche Sensationen statt. Neben dem Humpeln Zenos fällt hierunter auch die Neigung zu Halluzinationen bei Zeno, Filippo und Mattia.²³⁷

Bei Zeno äußert sich eine latente Angst gegenüber einer mangelnden Anerkennung von Seiten Dritter zunächst in einer lächerlichen Form. In der Einsicht, dass er diesen Angstzustand nicht 'abstellen' kann, spielt er ihn bewußt herunter: „Nel lungo cammino traverso l'Italia, ad onta della mia nuova salute, non andai immune da molte sofferenze. Eravamo partiti senza lettere di raccomandazione e, spessissimo, a me parve che molti degl'ignoti fra cui ci movevamo, mi fossero nemici. Era una paura ridicola, ma non sapevo vincerla.“ (CZ, VI, 150) In der Folge steigert sich Zeno in diesen Angstzustand hinein:

Potevo essere assaltato, insultato e sopra tutto calunniato, e chi avrebbe potuto proteggermi? Ci fu anche una vera crisi di questa paura della quale per fortuna nessuno, neppur Augusta, s'accorse. Usavo prendere quasi tutti i giornali che m'erano offerti sulla via. Fermatomi un giorno davanti al banco di un giornalaio, mi venne il dubbio, ch'egli, per odio, avrebbe potuto facilmente farmi arrestare come un ladro avendo io preso da lui un solo giornale e tenendone molti, sotto il braccio, comperati altrove e neppure aperti. Corsi via seguito da Augusta a cui non dissi la ragione della mia fretta. (CZ, VI, 150)

Das latente Angstgefühl fällt unter die 'Krankheit', die Zeno sich selbst gegenüber konstatiert und deren Ursprung er vergeblich nachzuvollziehen sucht.²³⁸ Sein unterschwelliges und diffuses Gefühl der Angst konkretisiert sich im Folgenden immer mehr und nimmt schärfere Konturen an. Er bezieht sein Angstgefühl nun auf das Altern sowie auf den Gedanken, mehrere Bezugsobjekte, nämlich seine

²³⁶ Ebd., 33.

²³⁷ Vgl. dazu die weiter unten zitierten Textstellen aus CZ, FR und MP.

²³⁸ Vgl. CZ, VI, 151.

Frau und seine Geliebte²³⁹, zu verlieren oder die eine für die andere aufgeben zu müssen:

Ma la paura d'invocciare non mi lasciò piú, sempre per la paura di consegnare ad altri mia moglie. Non s'attenuò la paura quando la tradii e non s'accrebbe neppure per il pensiero di perdere nello stesso modo l'amante. Era tutt'altra cosa, che non aveva niente a che fare con l'altra. Quando la paura di morire m'assillava, mi rivolgevo ad Augusta per averne conforto come quei bambini che porgono al bacio della mamma la manina ferita. (CZ, VI, 153)

Daraus resultiert in der Folge Zenos Vorsicht, sein geheimes Liebesverhältnis zu Carla nicht offen legen zu müssen und den Schein der Redlichkeit zu wahren: „Augusta non aveva domandate delle spiegazioni per il mio ritardo ed io non le diedi. Avevo paura di tradirmi, tanto piú che nel breve percorso dal Giardino a casa mi ero baloccatto con l'idea di raccontarle tutto e la storia del mio tradimento poteva perciò essere segnata sulla mia faccia onesta. Questo sarebbe stato l'unico mezzo per salvarmi.” (CZ, VI, 193)

Der Verlust eines geliebten Bezugsobjektes zeigt sich stärker noch in Zenos Verhältnis zu Ada. Gerade weil Ada seine Liebe nie erwidert, bleibt sie für ihn als Objekt des Begehrens immer präsent. Die existenzbedrohende Krankheit Adas bildet gleichsam den Höhepunkt der Angst Zenos vor dem endgültigen Verlust eines Beziehungsobjektes, da ihm durch den 'Untergang' Adas die Grundlage seines Strebens entzogen werden würde.²⁴⁰

Ähnlich zeigt sich auch bei Mattia die Angst vor den möglichen Folgen seines Handelns. Auslöser für sein Angstgefühl ist eine konkrete Begebenheit, seine handgreifliche Auseinandersetzung mit einer Gruppe von Männern, die sich an einer fremden Frau vergreifen wollen:

Passando, poco dopo, per Tordinona quasi al bujo, intesi un forte grido, tra altri soffocati, in uno dei vicoli che sbucano in questa via. Improvvisamente mi vidi precipitare innanzi un groviglio di rissanti. Eran quattro miserabili, armati di nodosi bastoni, addosso a una donna da trivio. Accenno a quest'avventura, non per farmi bello d'un atto di coraggio, ma per dire anzi della paura che provai per le conseguenze di esso. (MP, XI, 120ff.)

²³⁹ In dem Angstzustand Carlas wiederum spiegelt sich die Angst Zenos vor dem Alleinsein: „Del resto Carla non era indifferente all'atroce fine del suo benefattore. Parlandone si scolorì: - Io so come son fatta! - disse. - Per lungo tempo avrò paura di restare sola. Da vivo già mi faceva tanta paura! E per la prima volta, timidamente, mi propose di restare con lei la notte intera.” (CZ, VI, 209).

²⁴⁰ Vgl. CZ, VII, 322.

Diese Begebenheit hat für Mattias Seelenleben folgenschwere Auswirkungen. Er verliert die Kontrolle über 'sich selbst' und verfällt in eine von Mitleid gegenüber Adriana geprägte melancholische Stimmung: „Perdetti, da quella sera in poi, il dominio di me stesso; cominciai a sforzare apertamente la timidezza di Adriana; chiusi gli occhi e m'abbandonai, senza più riflettere, al mio sentimento. [...] e perciò, dando io ora a questa sua speranza alimento co' miei nuovi modi risoluti, non sapeva neanche cedere del tutto alla paura.” (MP, XII, 143) Auch hier scheint sich wie bei Zeno die Angst Mattias in der Beschreibung der Angst Adrianas zu spiegeln. Ebenso zeigt sich hier selbst die Angst davor, sich dem Gefühl der Angst nicht mehr vollständig hingeben zu können und damit gefühlskalt zu werden. Das Gefühl der Hoffnungslosigkeit ist dabei immer präsent und es stellt sich aufgrund einer allgemeinen Ereignislosigkeit und mangelnder Handlungsinitiative von seiten Mattias eine Art Schwebezustand ein. Später zeigt sich deutlich die Angst vor dem Tod, die sich auf den Tod des Unbekannten in der *Stia* bezieht.²⁴¹

Die Angst vor dem Tod entspricht paradoxerweise Mattias Angst vor dem Leben. Da er in seinem 'zweiten' Leben eine Art Schattendasein führt, erlebt Mattia sein Dasein als 'lebendiger Toter' so dass sich in seinen Gedankengängen Tod und Leben vermischen: „La paura di ricader nei lacci della vita, mi avrebbe fatto tenere più lontano che mai dagli uomini, solo, solo' affatto solo, diffidente, ombroso; e il supplizio di Tantalo si sarebbe rinnovato per me. Uscii di casa, come un matto.” (MP, XV, 184)

Auch in Borgeses *Rubè* übernimmt das Gefühl der Angst eine geradezu leitmotivische Funktion. Eines Morgens bekommt Eugenia einen Brief von Federico, in dem er sie darum bittet, auf Filippo besonders acht zu geben: „Negli ultimi mesi che passò a Roma mi parve turbato di spirito e di corpo. Potrebbe avere bisogno di un'amicizia delicata e perspicace come la vostra'.” (FR, III, 46) Eugenia besucht daraufhin den schlafenden Filippo in seinem Zimmer um fünf Uhr nachmittags. Ihr öffnet er sich ehrlich; allerdings bereut er dies später, da er nun Eugenia ein Geheimnis anvertraut hat, obgleich er nichts von gleichem Wert ihrerseits besitzt, was die Einhaltung dieses Geheimnisses garantieren würde. Rubè zeigt hier zum ersten Mal während der Krisenzeit eine seiner

²⁴¹ Vgl. MP, XIV,172.

ausgeprägtesten Schwächen, nämlich seine Angst: „C'è un cielo senza una nuvola dove non s'aspetta che la luna. Sarà una vera serata da incursioni aeree. Tutti hanno paura che questa sera tornino gli austriaci.' 'Paura!' disse troppo forte Filippo, protendendosi quasi a mezzo il letto. 'Ridicola paura.' (FR, III, 47) Etwas später wird er vertraulich und offenbart sich Eugenia, nachdem diese ihre Angst eingestanden hat:

'Non è che un temporale piú variopinto. Sarebbe come aver paura del temporale. Nessuno ha paura del temporale.' 'Io' disse Eugenia scandendo serenamente le sillabe ,ho tanta paura del fulmine.' ,Voi siete donna e potete dirlo.' ,È vero' egli riprese con voce soffocata, sentendosela ormai vicina come una protezione sicura. 'La paura non ha niente da vedere con la logica e coi calcoli. E nemmeno col timore. Uno può magari desiderare la morte e avere paura. Io non ho nulla. Credo che non ho nemmeno la febbre. È stato questo maledetto sole del Veneto che fa friggere il sangue. Uno smarrimento. [...] Ma ieri sera ho sofferto e voi ve ne siete accorta.' Siccome guardava innanzi a sé non vide il moto negativo del capo di lei. 'Ho sofferto tutta la notte. Ho avuto l'incubo di un tale che deve avanzare e gli manchino le forze, e non gli riesci nemmeno d'ammalarsi o di svenire. (FR, III, 48)

In einem Albtraum der Schwäche zeigt sich Filippo 'Unvermögen', krank zu werden oder gar eine Ohnmacht vorzutauschen.²⁴² Er ist unvorbereitet und zugleich ungeeignet für eine bestimmte Handlung. Das führt zur Handlungsunfähigkeit, zur Lähmung und letztlich zur Angst. Diese Elemente gehören zur Definition, die den *inetto* als solchen charakterisiert. Etwas später sagt Filippo: „Io,' disse con una voce che si frantumò in rantoli ,io non sono coraggioso. Sono forse codardo. E non ho pietà nemmeno di me stesso.' Valse il viso dall'altra parte pur trattenendo il polso tepido della donna, e pianse senza rumore.“ (FR, III, 49) Und weiter heißt es: „Non dica nulla a nessuno. A nessuno. La prego.' Con un gesto d'assenso, ch'era insieme saluto, Eugenia uscì. Egli rimase in un'angoscia palpitante donde emergevano a tratti le immagini di Calinni e della madre per tanti giorni dimenticata.“ (FR, III, 49) In Extremsituationen oder bei Gefühlsausbrüchen, bei Gedanken an die Mutter oder an die Kindheit treten die genannten psychopathologischen Zustände, und hier besonders ein übersteigertes Angstgefühl, auf.

Abschließend soll auf zwei weitere Textstellen aus *Rubè* eingegangen werden. In der folgenden 'Erinnerungsszene' verbindet sich mit dem Gefühl der Angst bei Filippo das Gefühl des schlechten Gewissens:

²⁴² Vgl. FR, III, 48f.

Si risovenne di ciò che aveva udito ed egli stesso aveva detto con voce profetica, nei suoi discorsi interventisti, sulla santità della difesa, sulla fine delle tirannidi, sulla giustizia dei limiti, sulla perpetuità delle nazioni. Ricordò gl'inni, i vessilli, le fanfare, i battimani al cambio della guardia davanti al Quirinale. Ma il brivido che lo percorse alle rievocazione di quell'irrimediabile passato fu di vergogna, e subito gli trafissero la faccia i mille spilli della cattiva coscienza di chi sa d'aver mentito. Invece gli si allergavano nell'anima i luoghi comuni contro la guerra e le sue cause e i suoi scopi che altre volte l'avevano indignato. Meglio, sí meglio le primitive leali guerre di preda. Ed anche meglio le guerre di religione, quando si combatteva per il cielo ed occorreva morire e trovare il cielo vuoto e chiuso per avvedersi dell'inganno. Ma ora bastava sopravvivere per conoscere la nullità del massacro sacrificale agl'idoli del diritto e del popolo-re. (FR, V, 75)

Neben der Angst tritt hier die Unsicherheit als Leitmotiv in Zusammenhang mit seiner *cattiva coscienza* in den Vordergrund. Filippo sieht gleichsam seine Seele vor seinen eigenen Augen: „Avanzava solo, a piedi, sulla rotabile verso Monfalcone. Credeva di vedere la sua propria anima, fulva e sterile come le montagnole fra i cui valloni andavano a rotolare i tuoni dell'artiglieria.“ (FR, V, 76) In der direkten Gegenüberstellung von Mut und Angst spitzt sich sein psychopathologischer Zustand zu.²⁴³ Schließlich wird der explizite Bezug seines 'Wechselbades der Gefühle' zwischen überzogenem Mut und tiefer Angst zum Heroismuskurs hergestellt: „Ora era come s'egli fosse colmo d'una felicità non espressa. Qualche cosa era accanto a lui, qualche cosa di vivo e di generato da lui, ed egli poteva chiamarlo per nome, e lo chiamava il suo eroismo. [...] In questa sfrontata e inconcludente sfida vedeva ormai l'essenza dell'eroismo.“ (FR, V, 79)²⁴⁴

Neben den Affekten der Angst und des Schuldgefühls zeigen die *inetti* eine deutliche Tendenz zur Selbstüberschätzung. Die Selbstüberschätzung zeigt sich vor allem bei Rubè. Sie ist ein weiteres Zeichen dafür, dass der *inetto* sich trotz seiner ausgeprägten Selbstanalyse nur schlecht in einen sozialen Zusammenhang einordnen kann. Der *inetto* Rubè schwankt zwischen einer bewussten Hybris und einer Selbsteinschätzung als mediokres Individuum. Zugleich ahnt er, dass sein Hochmut lediglich auf die seelische Leere hinweist, die er verspürt:

²⁴³ „Sí, il suo spirito era devastato e quasi vuoto, non conteneva che coraggio e paura. Amori e odi ne erano radicati come arboscelli da una raffica di fuoco. [...] Era un gioco grandioso. Milioni d'uomini scalavano scelerati calcari per avere finalmente il panorama di se stessi. [...] Lui felice, se poteva uscire dalla partita d'azzardo vincitore, anche con una gamba o un braccio di meno, anche con quel tanto di carne appena che bastasse ad alimentare l'orgoglio dell'anima salva, di un'anima semplificata e costituita di non altro che di freddo coraggio.“ (FR, V, 77).

²⁴⁴ Vgl. auch folgende Textstelle: „E anche, francamente, devo confessare, ora che siamo alle strette, che ho paura, e che ho sempre avuto paura, e che questo Eugenia, la mia buona e brava consorte, lo sa. Ecco la confessione completa. Confessione completa!“ (FR, XX, 319).

‘Perché’, si ripeteva col gusto sottilmente sadico di farsi del male ‘perché credo di essere piú degli altri e d’avere un destino privilegiato? e se fosse una superstizione? e, prima di tutto, che cosa varrebbe l’ingegno o anche il genio, s’io non conosco la mia fede e il mio cuore? Forse, quell’unica certezza superba non è che il miraggio del vuoto. Ed io sono un mediocre con un po’ di facondia, con una logica secca e con troppa immaginazione.’ Così parlava a se stesso, incredulo della sua stessa incredulità [...]. (FR, II, 26)

Die Neigung zur Selbstüberschätzung lässt sich auch bei Zeno feststellen. Allerdings werden seine Aussagen meist ironisch gebrochen, so dass es schwierig bleibt, eine ‘Hybris’ zu konstatieren.

Manisch-depressive Züge, Wahnsinn und Delirium sind weitere Eigenschaften, die die Protagonisten in ihrer *inettitudine* charakterisieren. Unter Paranoia versteht man in der Psychoanalyse eine „Chronische Psychose, die durch einen mehr oder weniger gut systematisierten Wahn, die Prädominanz der Interpretation, das Fehlen von Intelligenzabnahme charakterisiert ist und im allgemeinen nicht zur Vernichtung der Persönlichkeit führt.“²⁴⁵ Nach Freud zählen nicht nur der Verfolgungswahn, sondern auch die Erotomanie, der Eifersuchtwahn und der Größenwahn zur Paranoia. Wie bereits im Kapitel ‘Realitätskorrigierende Momente’ dargelegt, schaffen sich die Protagonisten eine Art Parallelwelt in ihren Träumen und Imaginationen. Diese Vorstellungen können in gesteigerter Form zum Wahnsinn führen.

Gegen Ende des Romans *Rubè* distanziert sich Filippo bewusst von seiner Frau Eugenia – eine weitere Maßnahme oder Folge seiner zwanghaften Vorstellungen: „Filippo, dal canto suo, s’industriava ora a mostrarsi piú familiare col padre che con lei, e si lusingava così a tratti di escluderla dal cerchio della propria vita; o prendeva certe arie che non sapeva chi volessero ingannare.” (FR, IV, 52) In einem Gefühl der Vernachlässigung bezeichnet Eugenia daraufhin Filippo als *pazzo*: „Siete pazzo, avete capito?” gli disse lei con voce arrochita dallo sdegno, arrestandolo netto. [...] ‘Pazzo e cattivo. È un’iniquità perdonabile soltanto a un malato... Sí, siete malato, che colpa ci avete voi? È un’enormità pensare che io abbia raccontato a papà... raccontato poi che? non vivete che di fantasie maniache...’ (FR, IV, 55)

Das Attribut des *pazzo* wird auch Zeno explizit im Text zugeschrieben. Mehrmals wird er von der kleinen Anna, der jüngsten der vier Töchter der Malfentis, als *pazzo* bezeichnet. Sichtlich unangenehm berührt reagiert Zeno wie folgt: „Mi

²⁴⁵ Laplanche/ Pontalis 2005, 365.

sentii tanto sereno che volli far dimenticare il risentimento che poco prima avevo manifestato e fui gentilissimo con Ada ed anche con Anna. Dissi ridendo di cuore: - Mi dà tanto spesso del pazzo che volli farle vedere la vera faccia e l'atteggiamento del pazzo. Voglia scusarmi! Anche tu, povera Annuccia, non aver paura perché io sono un pazzo buono. (CZ, V, 81)²⁴⁶ Mit dieser 'Beschimpfung' kann Zeno nicht umgehen. Er versucht die Situation auf verschiedene Weise vor den anwesenden Erwachsenen herunterzuspielen. Die Bezeichnung *pazzo* gerade aus dem Munde der Jüngsten ist indes ein deutlicher Hinweis darauf, dass Zeno tatsächlich geistesranke Züge trägt: das Gespür des Kindes steht im Gegensatz zum ärztlichen Gutachten, das Zeno sich ausstellen lässt, nachdem er vom Vater als unzurechnungsfähig erklärt wurde.²⁴⁷

Bei dem *inetto* lassen sich ausgeprägte Angstzustände, Schuldgefühle sowie eine allgemeine Fehleinschätzung der eigenen Person feststellen. In ihrem spezifischen Zusammenhang konstituieren die genannten übersteigerten Affekte und Triebzustände die im folgenden zu beschreibenden und für die *inettitudine* charakteristischen Neurosen.

3.3.4. Neurosen

Die übersteigerten Affekte können im Sinne der Psychoanalyse als krankhaft bezeichnet werden und sind entsprechend als Neurosen zu verstehen. Als Neurosen bezeichnet man nach Pontalis und Laplanche eine „Psychogene Affektion, deren Symptome symbolischer Ausdruck eines psychischen Konflikts sind, der seine Wurzeln in der Kindheitsgeschichte des Subjekts hat; die Symptome sind Kompromißbildungen zwischen dem Wunsch und der Abwehr.“²⁴⁸ So lassen sich Affekte wie die Angst, aber auch die genannten

²⁴⁶ Vgl. CZ, V, 72, 79, 80, 81.

²⁴⁷ Vgl. CZ, IV, 33.

²⁴⁸ Laplanche/ Pontalis 2005, 325f. Nach Freud gilt folgende Unterscheidung: Aktualneurosen mit ihrer Ätiologie in einer somatischen Dysfunktion der Sexualität; Psychoneurosen: psychischer Konflikt samt Abwehrneurosen wie Hysterie und Psychosen, die zuweilen wie bei der Paranoia als Abwehrpsychosen bezeichnet werden. Von dieser Definition unterscheidet sich das gegenwärtige Verständnis von Neurosen. Derzeit bezeichnet man mit dem Neurosebegriff diejenigen klinischen Formen, die „mit der Zwangsneurose, der Hysterie und der Phobie in Zusammenhang gebracht werden können. Die Nosographie unterscheidet so Neurosen, Psychosen,

Schuldgefühle der Protagonisten als neurotisch und somit als krankhaft bezeichnen.

Den Anlass der neurotischen Erkrankung sieht Freud in dem äußeren Moment der Versagung: „Das Individuum war gesund, solange seine Liebesbedürftigkeit durch ein reales Objekt der Außenwelt befriedigt wurde; es wird neurotisch, sobald ihm dieses Objekt entzogen wird, ohne daß sich ein Ersatz dafür findet.“²⁴⁹

Erneut verbindet Freud seine Ätiologie mit mythischen Elementen: „Glück fällt hier mit Gesundheit, Unglück mit Neurose zusammen. Die Heilung fällt dem Schicksal, welches für die verlorene Befriedigungsmöglichkeit einen Ersatz schenken kann, leichter als dem Arzte.“²⁵⁰ Aus allen drei Romanen lassen sich eine Reihe an Beispielen anführen, bei denen der Protagonist vom Glück ins Unglück, d.h. von der Gesundheit zur Neurose, übergeht und umgekehrt.²⁵¹

Bezeichnend ist dabei der Wechsel vom einen zum anderen Status, der sich bei *Il fu Mattia Pascal* in extremer Form ausmachen lässt: Mattia erlebt seine beiden Leben abwechselnd als Glück und Unglück; mal äußert er in Gedanken eine tiefe Zufriedenheit mit seinem Dasein, bald ist er wieder todunglücklich. Er fällt immer dann in eine unglückliche Stimmung, wenn er merkt, was ihm durch seinen neuen Status versagt bleibt. „Für diesen Typus [...] beginnt die Erkrankungsmöglichkeit also erst mit der Abstinenz, woraus man ermessen kann, wie bedeutungsvoll die kulturellen Einschränkungen der zugänglichen Befriedigung für die Veranlassung der Neurosen sein mögen. Die Versagung wirkt dadurch pathogen, daß sie die Libido aufstaut und nun das Individuum auf die Probe stellt, wie lange es diese Steigerung der psychischen Spannung ertragen und welche Wege es einschlagen wird, sich ihrer zu entledigen.“²⁵² Nur wenn diese psychische Spannung nicht in tatkräftige Energie umgesetzt oder nicht auf die libidinöse Befriedigung verzichtet

Perversionen, psychosomatische Affektionen, während der nosographische Status dessen, was man ‘Aktualneurosen’, ‘traumatische Neurosen’, ‘Charakterneurosen’ nennt, offen bleibt.“ Die heutige nosographische Aufteilung zwischen Neurosen (z.B. Hysterie), Psychosomatik (Neurasthenie, Verdauungsaffektionen) und Neurologie (Epilepsie) ist für die vorliegende Arbeit nicht von Belang. (Ebd., 325ff.).

²⁴⁹ Freud, Sigmund, „Über die Berechtigung, von der Neurasthenie einen bestimmten Symptomenkomplex als ‘Angstneurose’ abzutrennen“, in: Alexander Mitscherlich u.a. (Hrsg.), *Sigmund Freud. Studienausgabe*, 10 Bde., Bd. VI, *Hysterie und Angst*, Fischer: Frankfurt a.M., 1971 [Conditio humana], 219.

²⁵⁰ Freud, *Über neurotische Erkrankungstypen*, 219.

²⁵¹ Vgl. zu den Beispielen die zitierten Textstellen weiter unten.

²⁵² Freud, „Über neurotische Erkrankungstypen (1912)“, a.a.O., Bd. VI, 219/220.

werden kann, fällt das Unglück mit der Neurose überein. Desweiteren beschreibt Freud die Folgen einer solchen Versagung:

Die Wirkung der Versagung liegt zunächst darin, daß sie die bis dahin unwirksamen dispositionellen Momente zur Geltung bringt. Wo diese in genügend starker Ausbildung vorhanden sind, besteht die Gefahr, daß die Libido *introvertiert* werde. Sie wendet sich von der Realität ab, welche durch die hartnäckige Versagung an Wert für das Individuum verloren hat, wendet sich dem Phantasieleben zu, in welchem sie neue Wunschbildungen schafft und die Spuren früherer, vergessener Wunschbildungen wiederbelebt. [...] Wenn diese Strebungen, die mit dem aktuellen Zustand der Individualität unverträglich sind, genug Intensität erworben haben, muß es zum Konflikt zwischen ihnen und dem andern Anteil der Persönlichkeit kommen, welcher in Relation zur Realität geblieben ist. Dieser Konflikt wird durch Symptombildungen gelöst und geht in manifeste Erkrankung aus.²⁵³

Von dem diagnostizierten allgemeinen Neurosentypus gelangt man schnell zur Charakterneurose, der Schicksals- oder auch der Misserfolgsneurose. Als Charakterneurose – *nevrosi del carattere* bezeichnet man einen Neurosentypus, bei dem „der Abwehrkonflikt sich nicht durch die Bildung eindeutig isolierbarer Symptome äußert, sondern durch Charakterzüge, Verhaltensformen, sogar durch eine pathologische Organisation der ganzen Persönlichkeit.“²⁵⁴ Die Schicksalsneurose bezeichnet eine Existenzform, „die durch die periodische Wiederkehr identischer Verkettungen von im allgemeinen unglücklichen Ereignissen charakterisiert ist; Verkettungen, denen das Subjekt wie einer äußeren Fatalität unterworfen scheint, so daß es sich von der Psychoanalyse her gesehen empfiehlt, die Triebfeder dieser Verkettungen im Unbewußten und speziell im Wiederholungszwang zu suchen.“²⁵⁵ Bei der Mißerfolgsneurose bezeichnet „die psychologische Struktur einer ganzen Skala von Subjekten, angefangen bei solchen, die auf eine allgemeine Weise die Schöpfer ihres eigenen Unglücks zu

²⁵³ Ebd., 220. Freud unterscheidet in der Folge zwei Erkrankungstypen: „Beim ersten Typus drängt sich eine Veränderung in der Außenwelt vor, beim zweiten fällt der Akzent auf eine innere Veränderung. Nach dem ersten Typus erkrankt man an einem Erlebnis, nach dem zweiten an einem Entwicklungsvorgang. Im ersten Falle wird die Aufgabe gestellt, auf Befriedigung zu verzichten, und das Individuum erkrankt an seiner Widerstandsunfähigkeit; im zweiten Falle lautet die Aufgabe, eine Art der Befriedigung gegen eine andere zu vertauschen, und die Person scheitert an ihrer Starrheit. Im zweiten Falle ist der Konflikt zwischen dem Bestreben, so zu verharren, wie man ist, und dem anderen, sich nach neuen Absichten und neuen Realforderungen zu verändern, von vornherein gegeben.“ Ebd., 221; vgl. zur ‘Unfähigkeit der Anpassung an die Realität’ 222ff.

²⁵⁴ Laplanche/ Pontalis 2005, 109.

²⁵⁵ Ebd., 452. „a) Sie werden wiederholt, trotz ihres unlustvollen Charakters. b) Sie laufen ab nach einem unveränderlichen Szenarium, das eine Folge von Ereignissen darstellt, die eine lange zeitliche Entwicklung in Anspruch nehmen können. c) Sie erscheinen als eine äußere Fatalität, als deren Opfer sich das Subjekt fühlt, und wie es scheint mit gutem Recht (Beispiel einer dreimal verheirateten Frau, deren Männer kurze Zeit nach der Hochzeit erkranken und die sie bis zu deren Tode pflegt). Die Wiederholung wird hier in einem isolierbaren Zyklus von Ereignissen spürbar.“

sein scheinen, bis zu solchen, die es nicht ertragen können, genau das zu bekommen, was sie am glühendsten zu wünschen scheinen.“²⁵⁶

Mit dem Blick auf die bislang ‘diagnostizierten’ psychopathologischen Zustände lassen sich in Ansätzen durchaus Züge der hier genannten drei Neurosentypen, d.h. der Charakter-, Schicksals- oder Mißerfolgsneurose, konstatieren bzw. eine Mischung der drei Neurosentypen feststellen. Auffallend ist ferner ein Neurosentypus, der in den Romanen selbst – so in *La coscienza di Zeno* und *Rubè* – explizit genannt wird: die Neurasthenie. Zeno fällt zufällig die berühmte Abhandlung Beards über die Neurasthenie in die Hände: „In quel torno di tempo mi capitò in mano la celebre opera del dottor Beard sulla nevrastenia. Seguii il suo consiglio e cambiai di medicina ogni otto giorni con le sue ricette che copiai con scrittura chiara. Per alcuni mesi la cura mi parve buona.“ (CZ, VIII, 394) Bei Filippo Rubè wird die Neurasthenie als mögliche Krankheit diagnostiziert. Während der Zugfahrt von Rom nach Florenz räsoniert Rubè über den Tod in der Form eines bewussten Rückerinnerns:

No, la morte era ancora irricognoscibile e lontana. Aveva creduto spesso, e con orrore, di vedersela addosso negli ultimi dodici mesi, durante le crisi che gli ottenebravano gli occhi, gli scioglievano le ginocchia, gl’incutevano la sensazione folle di un varco aperto presso le reni e attraverso il quale la materia spinale gli si consumasse disseccandosi. Ma i medici l’avevano,

²⁵⁶ Ebd., 311/312. „Wenn die Psychoanalytiker von Mißerfolgsneurose sprechen, so meinen sie den Misserfolg als Konsequenz des gestörten neurotischen Gleichgewichts und nicht als auslösende Bedingung (reaktive Störung auf realen Mißerfolg). Der Begriff der Mißerfolgsneurose ist mit dem Namen von René Laforgue verbunden, der der Funktion des Über-Ichs, den Selbstbestrafungsmechanismen und der Psychopathologie des Misserfolgs zahlreiche Arbeiten gewidmet hat. Dieser Autor hat alle Formen behebbbarer Mißerfolgssyndrome im affektiven und sozialen Leben, beim Individuum oder in einer sozialen Gruppe (Familie, Klasse, Volksgruppe) zusammengefaßt und deren gemeinsame Triebfeder in der Funktion des Über-Ichs gesucht. In der Psychoanalyse wird der Ausdruck ‘Mißerfolgsneurose’ mehr im deskriptiven als im nosographischen Sinn verwendet. Allgemein gesagt ist der Misserfolg der von jeder Neurose gezahlte Preis, soweit das Symptom eine Begrenzung der Möglichkeiten des Subjekts, eine partielle Blockade seiner Energie impliziert. Man spricht nur von Mißerfolgsneurose in den Fällen, bei denen der Mißerfolg nicht das Produkt einer Symptomvermehrung ist (wie beim Phobiker, dessen Bewegungsmöglichkeiten aufgrund seiner Schutzmaßnahmen vermindert sind), sondern das Symptom selbst darstellt und eine spezifische Erklärung verlangt.“ Den am Erfolg scheiternden Menschentypus beschreibt Freud in seiner Abhandlung *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit* (1915). Er versteht das Problem des Mißerfolgs durch Selbstbestrafung in einem begrenzteren Sinn als René Laforgue: „a) Es handelt sich um Subjekte, die die Befriedigung über einen bestimmten Punkt, der augenscheinlich mit ihrem unbewußten Wunsch zusammenhängt, nicht ertragen. b) Ihr Fall macht folgendes Paradoxon deutlich: Während die äußere Versagung nicht pathogen war, ist es die von der Realität angebotene Möglichkeit, den Wunsch zu befriedigen, die unerträglich ist und die ‘innere Versagung’ auslöst: das Subjekt verweigert sich selbst die Befriedigung. c) Dieser Mechanismus stellt für Freud weder eine Neurose noch ein Syndrom dar, sonder einen Auslösungsmodus der Neurose und das erste Symptom der Krankheit.“

decavano essi, rassicurato. Nominavano l'esaurimento, la nevrasenia, tutt'al più la dispepsia. Incolpavano l'eccesso di lavoro e di ansietà. (FR, II, 24)

Von dem amerikanischen Arzt George Beard (1839-1883) wird die Affektion mit einem klinischen Bild beschrieben, das auf eine physische Müdigkeit 'nervösen' Ursprungs zentriert ist und Symptome der verschiedensten Ebenen einschließt. Freud hat als einer der ersten den zu großen Umfang betont, den dieses Syndrom angenommen hat: es müsse zugunsten anderer klinischer Einheiten zerlegt werden. Nichtsdestoweniger behält er die Neurasthenie als eine autonome Neurose bei; er charakterisiert sie durch den Eindruck physischer Müdigkeit, Kopfschmerzen, Dyspepsie, Verstopfung, spinale Parästhesien, Nachlassen der sexuellen Aktivität. Er ordnet sie zusammen mit der Angstneurose in den Rahmen der Aktualneurosen ein und sucht ihre Ätiologie in einem sexuellen Geschehen, das die libidinöse Spannung nicht auf eine adäquate Weise lösen kann.²⁵⁷

Die Freudsche bzw. psychoanalytische Definition von Neurasthenie benennt nahezu all jene Symptome, die – neben der *nevrasenia* selbst – stichwortartig in Rubès Gedankenrede vorkommen: *dispepsia*, *ottenebrazione degli occhi*, *consumazione della materia spinale*. Selbst die ätiologische Nähe der Neurasthenie zur Angstneurose findet ihren Niederschlag in der Diagnose der Ärzte: „l'eccesso di lavoro e di ansietà“. Die Feststellung der korrespondierenden Begrifflichkeiten reicht allerdings für eine interpretative Beurteilung nicht aus. Ferner wäre nach der Ätiologie in einem sexuellen Geschehen zu fragen und die psychische Situation Rubès unter Rekurs auf die Freudsche Spannungstheorie zu erläutern.

Auch der Begriff der Psychose kann gemäß der o.g. problembehafteten Beziehung der Protagonisten zur Realität auf die *inetti* angewendet werden. Unter dem Begriff der Psychose lassen sich in der Psychoanalyse unterschiedliche Formen subsumieren: die Paranoia und die Schizophrenie sowie die Melancholie und die Manie. Gemeinsam ist allen eine Störung der libidinösen Beziehung zur Realität, so dass die Symptome – vor allem die Wahnkonstruktion – sekundäre Restaurationsversuche der Objektbeziehung darstellen.²⁵⁸

²⁵⁷ Vgl. Laplanche/ Pontalis 2005, 324.

²⁵⁸ Laplanche/ Pontalis 2005, 413.

Schließlich liegt bei Filippo auch die Diagnose von Schizophrenie nahe. In folgender Textstelle zeigt sich, dass Filippo sich seiner 'doppelten Seele' bewusst ist:

Egli sapeva bene che la sua anima era a doppio, a triplo fondo, come il baule di un contrabbandiere, e che, frugando in giù in giù, avrebbe trovato un ultimo ripostiglio e dentro il ripostiglio questo semplice pensiero: che era incomprensibile quella sua fredda frenesia di complicare le cose, e che alla fin delle fini, volesse egli tornare a Milano o restare sul lago, nessun pericolo serio gli vietava di raccontar pari pari ad Eugenia, per lettera o a voce, le cose come stavano realmente. (*FR*, XVI, 240)

3.4. Das ‘Ich’ und die Anderen: Das Verhältnis des *inetto* zu seinen ‘Mitspielern’

3.4.1. Väter und *amici* als Rivalen

Wesentlich für die Konstitution des *inetto* ist sein Verhältnis zu den anderen Figuren im Roman. Dabei geht es insbesondere um die Wahrnehmung des eigenen Ich im Anderen durch Abgrenzung oder Identifikation.²⁵⁹ In diesem Zusammenhang ist das Phänomen des ‚Alter Ego‘ genauer zu betrachten. Hierbei lassen sich mehrere Bereiche unterscheiden: Mit Alter Ego wird oftmals das zweite Ich in einer multiplen Persönlichkeitsstörung – auch dissoziative Identitätsstörung genannt – bezeichnet oder auch allgemeiner der abgespaltene seelische Bereich bei Personen mit Bewusstseinspaltung. In der Tiefenpsychologie von Sigmund Freud ist Alter Ego der Begriff für das Triebhafte, das Es. Carl Gustav Jung bezeichnet mit Alter Ego den Schatten oder die Personifikation von verdrängten Bewusstseinsinhalten. Häufig werden Pseudonyme auch als Alter Ego bezeichnet.²⁶⁰

Im Zentrum der hier behandelten Romane stehen jeweils die Protagonisten, um die sich alle weiteren Figuren in einer bestimmten Konstellation gruppieren. Letztere weisen hinsichtlich ihrer Bedeutung insofern eine Differenzierung auf, als sie durch die Zuweisung einer bestimmten Rolle in Bezug auf den Protagonisten funktionalisiert werden. Im Gegenzug entfaltet sich deren eigene

²⁵⁹ Vgl. u.a. Rosemary Arrojo, „Translation, Transference, and the Attraction to Otherness - Borges, Menard, Whitman“, in: *Diacritics*, 34 (2004) 3/4, 31-52; Matthias Bechem, *Vom ‘anderen’ zum ‘Anderen’. Die Psychoanalyse Jacques Lacans zwischen Phänomenologie und Strukturalismus*, Lang: Frankfurt a.M. u.a., 1988 [Europäische Hochschulschriften VI; 260].

²⁶⁰ Vgl. hierzu die Episode der ‘Namensgebung’ in *Il fu Mattia Pascal* (MP, XII, 83/84) sowie die Ausführungen von Crotti 2002, 86: „Ciondolando di qua e di là come un pendaglio senza forza, Mattia, innanzitutto, in treno, lungo il percorso che va da Alenga a Torino, deve provvedere a costruire il proprio nome; si tratta, in realtà, di una decostruzione che lavora su un *puzzle* composito, se il contesto in cui si situa – una diatriba di iconografia cristiana sorta tra due passeggeri, un giovane barbuto e un anziano cachettico – risulta molto divergente dal ‘testo’ che si intende manipolare [...]: la fattura *in itinere* di nome e cognome viene a corrispondere, insomma, all’etimo di un personaggio ‘da fare’, che ha appena prestato allo specchio un’immagine di sé ‘altra’, irrelata rispetto al proprio presunto sussistere”.

charakterliche Entwicklung. Sie dient den Protagonisten als ‘Projektionsfläche’ zur ‘eigenen Identitätsfindung’. Sowohl bei Zeno als auch bei Mattia und Rubè sind diese Bezugsfiguren entscheidend für die Darstellung der Wesenszüge des *inetto* und des Phänomens der *inettitudine* allgemein.

In den Vordergrund der Betrachtungen tritt die Art und Weise, wie die Protagonisten die ihnen gegenübergestellten Figuren in einem dialektischen Prozess jeweils wahrnehmen. Dabei können die folgenden Rollen unterschieden werden: die Rolle der Vaterfigur, der Figur der Gattin, die der Geliebten und schließlich die Rolle des Rivalen. Die Empfindungen und Eindrücke, die bei den Protagonisten durch die Interaktion mit den ‘Anderen’ jeweils hervorgerufen werden und denen sie in ihren Reflexionen Ausdruck verleihen, zeigen die Hintergründe und Ursachen für das praktische Scheitern des *inetto* auf der Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen.

In erster Linie ergeben sich zwei Leitfragen, die die Wahrnehmung des Protagonisten dabei bestimmen: 1. Inwiefern grenzt er sich gedanklich von den Wesensmerkmalen, Einstellungen und Normen seiner Mitspieler ab bzw. inwiefern erkennt er in ihnen sein Konterfei und identifiziert sich mit ihnen? 2. Entspricht seine Wahrnehmung der Nebenfiguren der Realität? Die erste Frage erfordert die Beschreibung der Nebenfiguren aus der Perspektive der Protagonisten. Die zweite Frage konzentriert sich auf die ‘gedankliche Verarbeitung’ des Beziehungsgeflechtes im Inneren des Protagonisten. Es wird zu zeigen sein, dass das Scheitern der Beziehungen des Protagonisten zu seinem gesellschaftlichen Umfeld durch seine verzerrte Wahrnehmung der Realität bedingt ist.

Zeno Cosini, der positive Held, der als *inetto* am Ende keine ‘vollständige Niederlage’ erleidet, definiert sich in erster Linie anhand seiner antagonistischen Stellung gegenüber einer Reihe von Figuren, die mehr oder weniger deutlich als Widersacher Zenos dargestellt sind. An erster Stelle ist Dottor S. zu nennen, der als Psychoanalytiker gegen den Willen Zenos dessen Manuskripte veröffentlicht. Ferner fallen *il padre* als väterliche Autorität, der Verwalter Olivi als wirtschaftliche Autorität, Giovanni Malfenti als alternative Vaterinstanz sowie Guido Speier im Sinne eines Rivalen in Liebes- und Berufsangelegenheiten in die Kategorie der Antagonisten. Die antagonistische Funktionalisierung basiert auf der Gegenüberstellung von jeweils einer Figur mit dem Protagonisten Zeno. In

einem solchen dialektischen Verhältnis erschließt sich auch der diffizile *inetto*-Charakter Zenos.

Auf der Ebene der Rahmenerzählung tritt Dottor S. als Gegenspieler Zenos in der *prefazione* auf. Zwischen Dottor S. und dem Patienten Zeno besteht ein Verhältnis der Antipathie und der latenten Gegnerschaft, die als ‘Widerstand’ Zenos gegen die psychoanalytische Enthüllung seiner Psyche erklärt werden kann: „Io sono il dottore di cui in questa novella si parla talvolta con parole poco lusinghiere. Chi di psico-analisi s’intende, sa dove piazzare l’antipatia che il paziente mi dedica.” (CZ, I, 1) Später wird deutlich, dass der Arzt seinem Patienten die psychoanalytische *cura* nahezu aufoktroziert hat. Zeno fällt es letztlich schwer, sich von der Figur des Psychoanalytikers, die *per definitionem* eine Vertrauensperson darstellt, zu lösen. Dass das Vertrauen beiderseits missbraucht wurde, wird in der *prefazione* als Prolepse vorweggenommen. Selbstironisch wird dabei der an die Figur des Arztes gebundene ‘innovative’ und fragwürdige Charakter der psychoanalytischen Methode des Dottor S. kritisiert: An die Stelle des Gesprächs zwischen Analytiker und Analysiertem tritt weitgehend die ‘Textanalyse’ der *autobiografia* durch den Arzt. Die heimliche Veröffentlichung der *autobiografia* als Rache des Arztes am Patienten wirkt wie eine Karikatur der Psychoanalyse:

Di psico-analisi non parlerò perché qui entro se ne parla già a sufficienza. Debbo scusarmi di aver indotto il mio paziente a scrivere la sua autobiografia; gli studiosi di psico-analisi arriccerranno il naso a tanta novità. Ma egli era vecchio ed io sperai che in tale rievocazione il suo passato si rinverdisse, che l’autobiografia fosse un buon preludio alla psico-analisi. Oggi ancora la mia idea mi pare buona perché mi ha dato dei risultati insperati, che sarebbero stati maggiori se il malato sul più bello non si fosse sottratto alla cura truffandomi del frutto della mia lunga paziente analisi di queste memorie. Le pubblico per vendetta e spero gli dispiaccia. (CZ, I, 1)

Die *Prefazione* schließt mit dem Hinweis auf den Lügencharakter der *autobiografia* Zenos: „tante verità e bugie ch’egli ha qui accumulate!“ (CZ, I, 1) In der Vorrede zeigt sich Zenos Einstellung gegenüber Dottor S.: „Il dottore mi raccomandò di non ostinarmi a guardare tanto lontano. [...]. [S]olo per facilitargli il compito, comperai e lessi un trattato di psico-analisi. Non è difficile d’intenderlo, ma molto noioso.” (CZ, II, 1/2) Zeno spricht der Psychoanalyse

jegliche Kompetenz ab, er entlarvt sie als Scharlatanerie und Lächerlichkeit²⁶¹ und sieht sich eher selbst als dilettierenden aber erfolgreichen Analytiker und Heiler seiner inneren Konflikte, seiner *malattia*: „Da lungo tempo io sapevo che la mia salute non poteva essere altro che la mia convinzione e ch'era una sciocchezza degna di un sognatore ipnagogico di volerla curare anziché persuadere.“ (CZ, VIII, 420) So grenzt sich Zeno schließlich von dem Psychoanalytiker und von der Psychoanalyse als Therapie gänzlich ab, wenn er am Ende des Romans indirekt für sich reklamiert, ein besserer Therapeut seiner Seele zu sein als Dr. S.

Als weitere Antagonisten sind neben Doktor S. der Vater Zenos, der Verwalter Olivi und Giovanni Malfenti zu betrachten. Alle drei Figuren nehmen in bestimmten Bereichen eine Vorbildfunktion gegenüber Zeno ein, insofern er an ihnen zunächst ideale Eigenschaften entdeckt, die es zu erreichen gilt. Auf der anderen Seite grenzt sich Zeno bewusst von ihnen ab.

Gegenüber seinem Vater nimmt Zeno eine solche ambivalente Haltung ein. Den Tod seines Vaters erlebt er zunächst als eine 'große Katastrophe', da er mit dem Verlust des Vaters auch sein eigenes Ende verbindet:

Invece la morte di mio padre fu una vera, grande catastrofe. Il paradiso non esisteva piú ed io poi, a trent'anni, ero un uomo finito. Anch'io! M'accorsi per la prima volta che la parte piú importante e decisiva della mia vita giaceva dietro di me, irrimediabilmente. Il mio dolore non era solo egoistico come potrebbe sembrare da queste parole. Tutt'altro! Io piangevo lui e me, e me solo perché era morto lui. Fino ad allora io ero passato di sigaretta in sigaretta e da una facoltà universitaria all'altra, con una fiducia indistruttibile nelle mie capacità. Ma io credo che quella fiducia che rendeva tanto dolce la vita, sarebbe continuata magari fino ad oggi, se mio padre non fosse morto. (CZ, IV, 30)

Um sein Verhältnis gegenüber dem Vater für sich selbst begreifen zu können, greift Zeno auf Erlebnisse aus seinen Jugendjahren zurück. Der Tod des Vaters stellt für Zeno in vielerlei Hinsicht einen entscheidenden Einschnitt dar. Während der Vater noch zu Lebzeiten von Zeno gemieden wurde, verspürt Zeno nach seinem Tod den Drang, sich ihm anzunähern: „Sono in complesso cose recenti e per ricordare il mio enorme dolore e ogni particolare della sventura non ho certo bisogno di sognare come vogliono i signori dell'analisi. Ricordo tutto, ma non intendo niente. Fino alla sua morte io non vissi per mio padre. Non feci alcuno

²⁶¹ Vgl. auch die folgende Bemerkung Zenos: „Forse mi rendevo ridicolo raccontando che alla mia età m'ero lasciato prendere ad una ciarlataneria simile.“ (CZ, VIII, 402).

sforzo per avvicinarmi a lui e, quando si poté farlo senz'offenderlo, lo evitai." (CZ, IV, 30)

Zeno erlebte seinen Vater als denjenigen, der als erster besonders seinen kaufmännischen Fähigkeiten misstraute, indem er die Verwaltung seines Vermögens in die Hände eines Verwalters gab:

Egli fu il primo a diffidare della mia energia e, - a me sembra, - troppo presto. Epperò io sospetto, che, pur senza l'appoggio di una convinzione scientifica, egli diffidasse di me anche perché ero stato fatto da lui, ciò che serviva - e qui con fede scientifica sicura - ad aumentare la mia diffidenza per lui. Egli godeva però della fama di commerciante abile, ma io sapevo che i suoi affari da lunghi anni erano diretti dall'Olivi. Nell'incapacità al commercio v'era una somiglianza fra di noi, ma non ve ne erano altre; posso dire che, fra noi due, io rappresentavo la forza e lui la debolezza. (CZ, IV, 30/31)

Das Misstrauen beruht scheinbar auf Gegenseitigkeit. Für Zeno repräsentierte der Vater die Schwäche und Zeno selbst die Stärke. Anhand dieser Textstelle wird die ambivalente Haltung Zenos gegenüber der väterlichen Autorität deutlich herausgestellt: Zeno möchte sich einerseits vom Vater abgrenzen; andererseits entdeckt er eine Reihe von Gemeinsamkeiten, die er sich gerne in Erinnerung ruft. Nach dem Tod des Vaters kehrt sich das Verhältnis der Stärke zur Schwäche um: „Fu come un sogno delizioso: eravamo ormai perfettamente d'accordo, io divenuto il più debole e lui il più forte." (CZ, IV, 56)

Olivi stellt für Zeno eine auf den ersten Blick verhasste Person dar. Ihm wurde anstelle Zenos die 'Ehre' der Verwaltung des väterlichen Vermögens anvertraut. Aus diesem Konkurrenzdenken heraus resultiert der tiefe Groll Zenos gegenüber Olivi: „Quella canaglia dell'Olivi mi diede un giorno un'idea: fortificare il mio proposito con una scommessa. Io credo che l'Olivi abbia avuto sempre lo stesso aspetto che io gli vedo adesso. Lo vidi sempre così, un po' curvo, ma solido e a me parve sempre vecchio, come vecchio lo vedo oggidì che ha ottant'anni. Ha lavorato e lavora per me, ma io non l'amo perché penso che mi ha impedito il lavoro che fa lui." (CZ, III, 16/17) Dies mag schließlich ausschlaggebend dafür sein, dass Zeno dem Verwalter Olivi die Schuld an seiner Untätigkeit zuschreibt:

Poi aggiungi: - Quell'Olivi! Me l'ha fatta grossa condannandomi a tanta inerzia. Augusta, che a quel proposito si sentiva un poco colpevole, ebbe un aspetto di dolore e di rimpianto. Io, allora, mi sentii benissimo. Ma ero realmente purissimo perché passai il pomeriggio intero nel mio studio e potevo veramente credere di essere definitivamente guarito di ogni desiderio perverso. Leggevo oramai l'Apocalisse. (CZ, VI, 172)

Während der Arbeit in Guidos Firma ändert sich das Verhältnis zwischen Olivi und Zeno. Zeno sucht häufig bei dem wirtschaftlich erfahrenen Olivi Rat und es entsteht nahezu ein Vertrauensverhältnis zwischen beiden.

Eine ähnliche ‘Wandlung’, allerdings in umgekehrter Reihenfolge, scheint sich innerhalb der Beziehung zwischen Zeno und Giovanni Malfenti zu ereignen. Giovanni Malfenti verkörpert für Zeno zunächst das Ideal des gesunden, starken und ‘normalen’ Geschäftsmannes. Die Fähigkeiten Malfentis besitzt Zeno nach eigenen Angaben nicht, und so sieht Zeno ihn als Ideal, ja als Idol an, dem es nachzueifern gilt:

Il Malfenti aveva allora circa cinquant’anni, una salute ferrea, un corpo enorme alto e grosso del peso di un quintale e più. Le poche idee che gli si movevano nella grossa testa erano svolte da lui con tanta chiarezza, sviscerate con tale assiduità, applicate evolvendole ai tanti nuovi affari di ogni giorno, da divenire sue parti, sue membra, suo carattere. Di tali idee io ero ben povero e m’attaccai a lui per arricchire. (CZ, V, 58)

Zeno bewundert Malfenti und versucht, ihm ähnlich zu werden und seine wirtschaftlich gewinnbringende Denkweise zu übernehmen. Dies gelingt ihm aber nicht.²⁶² Im Vergleich zu Malfenti fällt das unfähige und gekünstelte Benehmen Zenos deutlich auf. Wenn Zeno versucht, so zu sein wie Malfenti, macht er sich oft lächerlich. Er wird zum Opfer des allgemeinen Gespötts.²⁶³

Erst später dreht sich das Verhältnis der Stärke und Schwäche zwischen Zeno und Malfenti um. Der durch seine Krankheit stark eingeschränkte und geschwächte Malfenti stellt nun für Zeno keine väterliche Ersatzautorität mehr dar. Auch hier zeigt sich deutlich eine Art ‘Spiegeleffekt’, wie er auch bei seinem wirklichen Vater aufgetreten ist. In der für ihn geltenden Lebensordnung erkennt sich Zeno – in positivem oder negativen Sinn – nur noch im Anderen:

Alla sua tomba [Malfenti; Anm. d. Verf.] come a tutte quelle su cui piansi, il mio dolore fu dedicato anche a quella parte di me stesso che vi era sepolta. Quale diminuzione per me venir privato di quel mio secondo padre, ordinario, ignorante, feroce lottatore che dava risalto alla

²⁶² „Quando io ammiro qualcuno, tento immediatamente di somigliargli. Copiai anche il Malfenti. Volli essere e mi sentii molto astuto. Una volta anzi sognai d’essere più furbo di lui. Mi pareva di aver scoperto un errore nella sua organizzazione commerciale: volli dirglielo subito per conquistarmi la sua stima. Un giorno al tavolo del Tergesteo l’arrestai quando, discutendo di un affare, stava dando della bestia ad un suo interlocutore. L’avvertii ch’io trovavo ch’egli sbagliava di proclamare con tutti la sua furberia. Il vero furbo, in commercio, secondo me, doveva fare in modo di apparire melenso. Egli mi derise. La fama di furberia era utilissima.” (CZ, V, 59).

²⁶³ Vgl. z.B. CZ, V, 60.

mia debolezza, la mia cultura, la mia timidezza. Questa è la verità: io sono un timido! Non l'avrei scoperto se non avessi qui studiato Giovanni. Chissà come mi sarei conosciuto meglio se egli avesse continuato a starmi accanto! (CZ, V, 63)²⁶⁴

Zeno fertigt an dieser Stelle sein ‚kontrastives‘ Selbstbildnis an. *Ex negativo* lassen sich daraus die Wesenszüge des *inetto* ableiten: Er ist ein Antiheld, ein Außenseiter, ein Intellektueller, der sich von seiner Umwelt, der bürgerlichen Gesellschaft der Stadt Triest um die Jahrhundertwende, unterscheidet. Seine innere Zerrissenheit versucht er vor sich und der Welt zu verbergen. Als kontemplative Natur mit einer starken Neigung zur Selbstanalyse kompensiert er seine unbedeutende soziale Rolle und seine Mißerfolge durch Selbsttäuschung. Seine mangelnde Bereitschaft zur Anpassung an die Normen und Wertvorstellungen seiner Umwelt sowie zur Übernahme der von Gewinn- und Machtstreben bestimmten Verhaltensweisen derjenigen Personen, die ihm paradoxerweise nahestehen, mündet in ein *ridere di tutto* und schließlich in eine Darstellung seiner vom Zufall diktierten Erlebnisse, wobei man durch die Wirkung komischer Elemente versucht sein könnte, sie in einen neuen Sinnzusammenhang zu stellen. Mit den Worten des Italianisten Walter Pedullà lässt sich aus dem Verhältnis Zenos zu seinen ‚Vätern‘ Folgendes feststellen: „Zeno trionfa sul deserto dei valori cari al padre, ma sa che di quel vuoto morirà anche lui dentro un mondo dominato dal caso. D’ora in poi ogni giorno può portare la felicità o la morte. Dio non c’è ma è come se giocasse a dadi con la vita degli uomini.“²⁶⁵ Bezeichnend für die antagonistischen Figurenkonstellationen ist die Tatsache, dass Zeno aus jedem Antagonismus letztlich als Gewinner und damit – in einem spezifischen Verständnis des Heroismus – als ‚Held‘ hervorgeht. So auch aus seinem Verhältnis zu dem anfänglich als Rivalen in der Liebe und der beruflichen Karriere gestalteten Guido Speier. Besteht ihm gegenüber noch ein starkes Konkurrenzdenken von Seiten Zenos besonders in Bezug auf seine wirtschaftliche Tätigkeit²⁶⁶ und auf Ada Malfenti, so kehrt sich dieses wiederum

²⁶⁴ Vgl. auch folgende Textstelle: „Il desiderio di novità che c’era nel mio animo veniva soddisfatto da Giovanni Malfenti ch’era tanto differente da me e da tutte le persone di cui io fino ad allora avevo ricercato la compagnia e l’amicizia.“ (CZ, V, 58).

²⁶⁵ Walter Pedullà, *Le armi del comico. Narratori italiani del Novecento*, Mondadori: Milano, 2001.

²⁶⁶ Der ‚Superioritätsglaube‘ Zenos zeigt sich z.B. in folgender Textstelle: „Pochi giorni dopo di aver scritta quella lettera, scopersi che Guido s’era messo a giocare in Borsa. Lo appresi per un’indiscrezione del sensale Nilini. Io conoscevo costui da lunghi anni perché eravamo stati

in ein oberflächlich-freundschaftliches Zusammenleben als Arbeitskollegen um, nachdem sich Guido selbst durch seine wirtschaftlichen Niederlagen und seine Affäre mit Carmen ‘ins Abseits’ gerückt sieht und infolge seines misslungenen fingierten Selbstmords das ‘Zeitliche segnet’.

Ebenso wie bei Zeno ist ein dialektisches Verhältnis von Filippo Rubè und Mattia Pascal zu denjenigen Figuren festzustellen, die im o.g. Sinne als Vaterfiguren bezeichnet werden können, von deren Eigenschaften sich die *inetti* einerseits deutlich abgrenzen, mit denen sie sich andererseits aber in gewisser Hinsicht auch identifizieren. Bei Filippo erscheint als väterliche Ersatzfigur der *colonello* Berti, bei Mattia Anselmo Paleari. Das Rivalitätsdenken insbesondere in Bezug auf die Liebe äußert sich bei Mattia gegenüber Terenzio Papiano und bei Filippo gegenüber Federico: Federico heiratet die von Filippo begehrte Mary, Mattia verliert seine Frau an Pomino und kann Adriana als Objekt seiner Begierde aufgrund seines ‘Schattendaseins’ als gesellschaftlicher Aussenseiter nicht erlangen. Jeweils am Ende beider Romane, *Rubè* und *Il fu Mattia Pascal*, deutet sich eine ‘Versöhnung’ und eine Wiederherstellung der ‘Beziehungsordnung’ an: Eugenia steht in versöhnender Absicht dem sterbenden Filippo im Moment des Todes bei; Mattia kehrt geläutert in sein ‘altes’ Leben nach Miragno zurück, ohne seine Ehe mit seiner mittlerweile an Pomino neu verheirateten Frau Romilda wiederaufleben lassen zu müssen.

Ein derartiges ambivalentes und zum Teil verwirrendes Geflecht der Figurenkonstellation ergibt sich vergleichbar auf der Ebene der Beziehungen zu Arbeitskollegen, Arbeitgebern und Ziehvätern. Der ähnlich wie Mattia einen politischen Posten anstrebende Emporkömmling Enrico Stao steht zunächst in einem Konkurrenzverhältnis zu Mattia. Rubès zunächst freundschaftliche Beziehung zum Anwalt Taramanna wandelt sich in ein eher feindseliges Verhältnis um, nachdem Filippo von seinem opportunistischen Verhalten enttäuscht ist. Ebenso wandelt sich das ursprünglich erfolgversprechende Arbeitsverhältnis mit dem Geschäftsführer der Firma De Sonnaz letztlich durch

condiscepoli al liceo ch’egli aveva dovuto abbandonare per entrare subito nell’ufficio di un suo zio. Ci eravamo poi rivisti qualche volta, e ricordo che la differenza del nostro destino aveva costituito nei nostri rapporti una mia superiorità. Mi salutava allora per primo e talvolta cercava di avvicinarsi. Ciò mi sembrava naturale, e invece m’apparve meno spiegabile quando in un’epoca che non so precisare egli si fece con me molto altezzoso.” (CZ, VII, 335).

gegensätzliche Vorstellungen bezüglich gesellschaftlicher Normen und Werte in eine angespannte Feindseligkeit um, woraufhin Filippo entlassen wird.

Das schwierige Verhältnis der Protagonisten gegenüber ihren ‘Mitspielern’ zeigt sich schließlich in ihrer Beziehung mit Figuren, die sich hinsichtlich ihres Alters und ihrer Tätigkeit in einer ähnlichen Situation befinden. Dies soll anhand einiger Textstellen aus *Rubè* aufgezeigt werden.²⁶⁷ Die äußeren Ereignisse, die Filippo betreffen und beschäftigen, ergeben sich in erster Linie durch seinen freiwilligen Eintritt in den Kriegsdienst und seine an der Front gemachten Erlebnisse als Soldat. Gegenüber seinen Mitsoldaten täuscht Filippo immer wieder ein reges Interesse am aktuellen Tagesgeschehen vor; in Wirklichkeit sucht er aber die Einsamkeit, um seinen eigenen Gedanken nachzugehen: „Soprattutto gli era faticoso simulare dimestichezza coi compagni di grado, ai quali dava com’era di regola il tu, coi quali scambiava nelle due lunghe soste quotidiane al caffè di piazza maldicenze superflue e storielle libertine; ma, quando poteva, scantonava per essere solo.” (*FR*, II, 29/30) Umgekehrt wird später auch er von seinen Mitsoldaten gemieden, nachdem sie sein Desinteresse an praktischen Kriegstaten und seine Sensibilität gegenüber kriegerischen Grausamkeiten bemerken. Filippo definiert sich in der Folge durch seine Abgrenzung zu seinen Kameraden, da sie ihm als Nicht-Intellektuelle für politische Auseinandersetzungen und tiefgehende Diskussionen grundsätzlich nicht geeignet erscheinen: „Ed essi pure lo cercavano poco, perché erano molto diversi da lui; alieni da appassionati discorsi di politica, incuriosi, almeno in apparenza, di ciò che stava per accadere, e saltuari lettori di giornali, appagati di quella lungha vigilia senza responsabilità ch’era per essi come una vacanza.” (*FR*, II, 30) Seine Mitsoldaten entbehren eben gerade jene Eigenschaften, die Filippo als *inetto* zugeschrieben werden. So erscheinen aus der Perspektive Philippos alle anderen als ‘vom Schlage Garlandis’: „Gli parevano tutti dello stampo di Garlandi, adatti alla vita, com’egli fra sé li definiva.” (*FR*, II, 30)²⁶⁸ In diesem Zusammenhang kommt es auch hier zu einer den *inetto* charakterisierenden Aussage:

²⁶⁷ Analog lässt sich dieses Verhältnis auch in *La coscienza di Zeno* und m. E. auch in *Il fu Mattia Pascal* nachweisen. Hier sei z.B. auf das Zusammentreffen Zenos mit Tullio verwiesen (vgl. *CZ*, V, 96ff.).

²⁶⁸ Garlandi wird zeitweise zum Ideal für Filippo (vgl. Zeno und Guido!): „Quello sí che era un uomo ‘capace di vivere’. Altro che Federico, che ci aveva rimesso una gamba e si era ridotto a fare l’eremita!” (*FR*, XV, 230).

Salutavano brevemente i superiori quand'era proprio indispensabile, e non frugavano con gli occhi nella folla per scoprire galloni cui rendere omaggio, non s'impigliavano con la sciabola fra le gambe, non si laceravano le scarpe con gli sproni. Imparavano facilmente l'uso del goniometro, o non se ne davano pensiero. Molti avevano trovato fra le donne di Novesa il fatto loro. (*FR*, II, 30)

Die Anderen sind praktisch fähig zum Kriegsdienst und zur Arbeit und finden ihre Erfüllung im Leben. Ohne den Kriegsdienst in irgendeiner Form zu problematisieren und ohne ihr Dasein zu reflektieren, zeichnen sich die 'Anderen' durch ihr 'praktisches Geschick' als Frontsoldaten aus und finden scheinbar vorbehaltlos ihr Glück in der Liebe. Filippo indes zeigt sich denkbar ungeschickt, was sich in seiner Unfähigkeit zu banalen Tätigkeiten und in Missgeschicken äußert: „Egli invece stentava ancora, dopo quindici giorni, a reggersi in bicicletta, e certe volte impegnava la ruota dentro un binario di tram.” (*FR*, II, 30)

In seiner Einsamkeit sucht er einen Vertrauten, mit dem er offen über seine Gefühle sprechen kann, und findet ihn im *attente* Trevisan: „Fra i due si avviò presto un'alleanza con patti così precisi che avrebbero potuto paragrafarsi. Rubè non teneva a Trevisan conferenze patriottiche, e Trevisan sottaceva a Rubè la sua nessunissima ambizione di seguirlo caso mai al signor tenente capitasse l'uzzolo di andare in linea.” (*FR*, II, 30) Letztlich flüchtet Filippo in eine selbstgewählte Einsamkeit, in der er zwanghaft seinen selbstanalytischen Gedanken unterworfen bleibt: „Verso sera, se gli riusciva di eludere le inesorabili compagnie, Filippo passeggiava un po' sugli spalti erbosi del forte, rimemorando il passato silenzioso, fantasticando l'avvenire enigmatico. Allora si sentiva tutto solo e tutto suo, sebbene lo sciabolone e la montura gli pesassero come un basto.” (*FR*, II, 31) In seinen Gedanken beschäftigt er sich in der Hauptsache mit dem Thema der Angst und mit ihrem Umgang in der Öffentlichkeit. Ein Eingeständnis seiner Angst gegenüber Berti scheint ihm unmöglich.²⁶⁹

Es zeigt sich, dass Filippo einen Verbündeten sucht, der ebenso wie er offen über seine Ängste sprechen kann. Darüberhinaus wird hier ein weiterer Gegensatz zu den *molti uomini* deutlich, der für Filippo nur schwer nachzuvollziehen ist: Während er durch den Einfluss der Kriegereignisse einen konstanten ideologischen und geistigen Wandel erlebt, scheint die Masse der Soldaten unsensibel und skrupellos den Kriegsdienst abzuleisten. Durch den Kriegsdienst

²⁶⁹ Vgl. *FR*, III, 42f.

wird Filippus geistige und körperliche Sensibilität spürbar erhöht und er verbindet diese mit bereits bekannten Gefühlen aus der Vergangenheit in der Rustica:

La sera innanzi, al fragore sordo delle esplosioni, egli s'era sentito accelerare un poco il polso, forse né più né meno di com'era accaduto a tanti altri. Ma poi, incamminandosi in silenzio verso l'albergo, quella lieve emozione gli si fuse col ricordo dello sgomento visionario che aveva provato la sera del 31 luglio alla Rustica e di quell'altro, più torbido, che l'aveva sopraffatto la notte del passaggio dei furgoni; e, via via che l'esplorava, l'emozione gli s'ingrandiva a dismisura. Sulle prime disse a se stesso che era pietà della patria in guerra, del sangue che stava per scorrere; e poté assopirsi. Ma verso la metà della notte si destò tutt'a un tratto, con una convinzione feroce di avere avuto paura. Soffocato da una disperazione di vergogna, temette di urlare; si alzò; si rivestì; misurò centinaia di volte lo spazio angusto della vamera, con l'animo di un prigioniero condannato a morte. [...] Sperò che il sole del mattino gli dissipasse l'incubo, ed ecco invece, nel sole del mattino, il maggiore Berti che gli diceva: 'da far trremare!' Dunque era vero. (*FR*, III, 43)

Über die Angst wird nicht geredet, darf nicht geredet werden.²⁷⁰ Die gesellschaftlichen Regeln der Institution Krieg verbieten das Zeigen von Angst. Sich diesen Regulativa im Sinne eines Sprechverbotes oder einer Zensur zu unterwerfen, gelingt Filippo nicht, und er sucht verzweifelt nach Gleichgesinnten, denen er seine Ängste eingestehen kann. Hier betreffen die Gedanken immer stärker den Heroismuskurs, der sich schleichend in die Reflexionen Rubès einmischt: „Che fossero tutti eroi o tutti bruti non poteva credere. Erano commedianti, ecco, commedianti come lui, che sorrideva a questo e a quel tenente e mandava in prigione gridando i soldati che lavoravano con le scarpe di riposo, mentre si sentiva dentro cascar l'anima a pezzi come una cosa putrefatta.” (*FR*, III, 44) Filippo entlarvt das Betragen der Anderen als niederträchtig und moralitätsfern. Desweiteren wird deutlich, dass Rubès Handeln nicht seinem eigentlichen Handlungswunsch entspricht. Sein Inneres steht hier dem Äußeren diametral entgegen. Dadurch enthüllt er zugleich das Handeln der Anderen als Schauspiel und fordert demgegenüber wahrhaftige Anteilnahme: „Uscire di sé! Confondersi con le cose esterne!“ (*FR*, III, 45)

Nun wünscht sich Filippo die Krankheit als Mittel und Vorwand, um der 'Öffentlichkeit' – hier das gemeinsame Frühstück mit Berti und Eugenia – zu

²⁷⁰ „Dunque egli aveva tremato, per pochi colpi lontani e innocui, dispersi fra il cielo e l'acque indifferenti. Lui, Filippo Rubè, coi suoi discorsi interventisti, con la sua partenza da eroe di prima classe, con la scimitarra al fianco. Un miserabile! [...] Se uno qualunque, il più umile, il più tristo, un pelandrone, un renitente, gli fosse venuto incontro dicendogli: 'Rubè, ho avuto paura anch'io', credeva che lui, Rubè, gli si sarebbe buttato ai piedi piangendo come davanti a un salvatore.” (*FR*, III, 43).

entfliehen. „Si [Filippo; Anm. d. Verf.] ripeteva una parola: la febbre, la febbre; e presentiva la febbre, l’invocava, la pregustava, come un’assoluzione e un rimedio. Nel suono della seconda campana gli parve di naufragare scendendo a spirale entro l’oscurità echeggiante del sonno.” (FR, III, 45)

Auch an der moralischen Integrität von Eugénias Bruder Marco misst sich Filippo. Filippo zeigt dabei einige Unsicherheit bezüglich einer allgemein gültigen moralischen Einstellung, die es einzuhalten gilt: „Si ascoltava, pensando queste sonanti parole, e le concluse con una reminiscenza di liceo: ‚Cosí disse l’eroe...‘ ‚L’eroe‘, s’interruppe di botto ‚sarei io.‘ ‚È cosí‘ s’interruppe ancora una volta ‚che si diventa pazzi.‘“ (FR, IV, 54) Der Heroismuskurs wird kurz darauf von Berti wieder aufgenommen. Er schlägt Filippo einen Reconvalenz-Aufenthalt in Calinni vor: „Vada a respirare un po’ d’aria fresca a Calinni. La guerra, dia retta a me, non finisce domani, e c’è tempo a fare gli eroi. La salute prima di tutto, e quando c’è la salute‘ concluse ridendo grosso ‚c’è tutto, eroismo compreso.“ (FR, IV, 54)

Später geht es erneut um die Suche nach der eigenen Identität im Anderen. Von Seiten Filippos kommt es zu einem Eingeständnis der eigenen Handlungsunfähigkeit:

Io poi appartengo a quella infelicissima borghesia intellettuale e provinciale, storta dall’educazione del tutto o nulla, viziata dal gusto delle ascensioni definitive donde si contemplano i panorami. Abbiamo le mani senza calli e coi tendini fiacchi; non sappiamo stringere né una vanga né una spada; e sappiamo stringere solamente il vuoto. [...] Sono troppo intellettuale per imparare la tecnica del ripararsi a scansar le palle, ecco tutto. Forse qualche collega può pensare che io cerchi la buona ferita, che è l’espedito piú ingegnoso per imboscarsi con onore. Ma questi sono termini al lotto. E io appartengo alla categoria dei fortunati in amore che non sono fortunati al gioco. Se la palla per me è stata fusa, mi piglia in pieno. (FR, VII, 99)

Auch aus dem Vergleich zwischen Federico und Filippo²⁷¹ gehen deutliche Züge der *inettitudine* Filippos hervor. Die Eigenschaften Federicos, d.h. seine perfekten

²⁷¹ Vgl. dazu auch die folgende Szene: Als das rechte Bein von Federico erkrankt ist, äußert er seine Obsessionen und Ängste über ein früheres hypochondrisches Verhalten, dass zur *inettitudine* geführt hätte: „Oh basta con questa orribile psicosi dei medici, come quando ero studente e mi pareva d’aver tutte le malattie che studiavo, e sarei diventato un ridicolo e un buono a nulla se mia madre non mi dava sulla voce. [...] Finiamola!“ (FR, VIII, 112) Federico hätte allen Grund, zu *inetto* zu werden; aber er versucht, sich selbst zu finden und die Situation rational zu überdenken, was hingegen Filippo nicht gelingt. Insofern stellt Federico den Gegenpart zu Filippo dar. „Prese allora coscienza del se stesso che vedeva allo specchio, coi capelli radi spettinati, col volto allibito di fatica e di spavento, senza giubba, con una gamba nuda e una vestita e un ginocchio fra le mani. ‚Federico, sei comico‘ disse, E si provò e sorridere.“ (FR, VIII, 113).

Kenntnisse, seine hervorragende Arbeitsmentalität und sein vorbildliches Verhalten zu Vorgesetzten, Patienten und Kollegen, treffen für Filippo keineswegs zu: „L'impeccabilità della sua [di Federico; Anm. d. Verf.] vita temperata da un sorriso indulgente, e le sue opinioni sulla guerra erano avvolte di silenzio. Comunemente si definiva la sua condotta come 'perfetta'.” (FR, VIII, 110) Demgegenüber steht der immer stärker werdende Wunsch Filippos, so zu sein, wie die Anderen:

In genere, s'affaticava in quelle settimane e quei mesi a ridurre se stesso e tutte le cose sue a una diafana e insipida mediocrità, sforzandosi di sentirsi uno dei tanti nella folla (nemmeno l'ultimo dei tanti, il peggiore dei tanti, ch'era pure una maniera d'essere ambizioso), e di primeggiare soltanto nell'ufficio, per zelo burocratico, tanto che ormai era decisamente il prediletto del colonnello De Sonnaz. Solo eccezionalmente si stupiva del contrasto fra la sua vita interna, violenta e frondosa sino alla soffocazione, e quella vita esterna, di tutti i giorni e di tutte l'ore, da umile capitano inabile alle fatiche di guerra, da avvocatuccio fallito, emarginatore di pratiche. (FR, XII, 171)²⁷²

Daraus resultiert auch Filippos Drang, es allen anderen Recht zu machen. Dies ist beispielsweise bei De Sonnaz der Fall: „Ci si mise a tutta forza adoperando quell'una fra le sue virtù che sapeva irresistibile, lo zelo. Con essa aveva conquistato Taramanna e il colonnello di Parigi, con essa poteva conquistare il nuovo capo.” (FR, XIII, 192) Im Gespräch mit Eugenia wird deutlich, dass Filippo nicht mehr er selbst sein kann und sich für die Anderen förmlich 'verbiegt': „Io non ho paura di niente. Io non ho bisogno di nessuno. Io basto a me stesso.’ E uscì sbattendo la porta, e non ebbe più tempo di pentirsi mentre scendeva le scale, perché ora, più che di averle fatto male, temeva di fare la figura del debole.” (FR, XIV, 202)

Zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Die Definition des eigenen Ich im Anderen erfolgt durch die Verfahren der Abgrenzung und der Identifikation. Die Selbstwahrnehmung des *inetto* widerspricht in den meisten Fällen der Fremdwahrnehmung durch die Anderen. Letztlich erscheint der *inetto* als überaus ambivalente Figur im Gegensatz zu den Nebenfiguren.

²⁷² Vgl. auch folgende Textstelle zu Filippos Einschätzung der Familie von Berti: „Bisogna riconoscere' aggiungeva per strada 'che la famiglia della mia futura non è molto attraente. Il padre tre volte buono, la madre lasciamola stare, il fratello mezzo disertore.' Pensava così di Marco per sfogare un'avversione senza perché.” (FR, IX, 132).

3.4.2. Gescheiterte Liebesverhältnisse

Anhand der näheren Betrachtung des Verhältnisses des Protagonisten Zeno zu den unterschiedlichen Frauenfiguren kann in vielerlei Hinsicht seine *inettitudine* in Bezug auf eine funktionierende Ehe konkretisiert werden. Den verschiedenen Frauengestalten werden in den Texten bestimmte Wesensmerkmale zugeschrieben, die zum einen ihre Rolle klar definieren und zum anderen Zenos Handeln maßgeblich bestimmen. Dabei verkörpern sie jeweils idealtypische ‘Wertebündel’, von denen sich Zeno einerseits deutlich abgrenzt oder mit denen er sich andererseits explizit identifiziert. In diesem Verständnis sind sie als Personifikationen gesellschaftlicher-familiärer Normen zu betrachten.

Allen voran stehen die vier Töchter des Familienvaters Giovanni Malfenti: Augusta, Ada, Alberta und Anna. Im Hause Malfenti kommt es zu einem ersten Zusammentreffen zwischen Zeno, Ada und Alberta. Mit einem Seufzer der Bewunderung ob ihrer Schönheit²⁷³ kommentiert Zeno das Eintreten der beiden Töchter in den *salotto* und vermerkt sogleich ihr körperliches Erscheinungsbild – zwar nicht im Detail, aber dennoch so genau, dass er einen Vergleich mit seiner späteren Schwiegermutter zu ziehen vermag:

Entrarono finalmente Ada e Alberta. Respirai: erano belle ambedue e portavano in quel salotto la luce che fino ad allora vi aveva mancato. Ambedue brune e alte e slanciate, ma molto differenti l’una dall’altra. Non era una scelta difficile quella che avevo da fare. Alberta aveva allora non più di diciasett’anni. Come la madre essa aveva - benché bruna - la pelle rosea e trasparente, ciò che aumentava l’infantilità del suo aspetto. Ada, invece, era già una donna con i suoi occhi serii in una faccia che per essere meglio nivea era un poco azzurra e la sua capigliatura ricca, ricciuta, ma accomodata con grazia e severità. (CZ, V, 68)

Der Hinweis Zenos auf das jugendliche Gebaren der brünetten und schlanken Alberta, das durch ihren hell-rosa Teint in Kontrast zu ihren braunen Haaren noch betont wird, erfolgt hier als ‘Vorspiel’ für die Beschreibung der eigentlich für Zeno interessanten Person, nämlich Ada. Obgleich ihr von Zeno auch sofort die

²⁷³ Neben Ada und Alberta legt Zeno auch gegenüber den Töchtern Anna und Augusta eine völlig verklärte Sichtweise offen: „Le quattro fanciulle erano sedute sul piccolo sofà sul quale stavano a stento ad onta che Anna sedesse sulle ginocchia di Augusta. Erano belle così insieme. Lo constatai con un’intima soddisfazione vedendo ch’ero avviato magnificamente all’ammirazione e all’amore. Veramente belle! Il colore sbiadito di Augusta serviva a dare rilievo al color bruno delle capigliature delle altre.” (CZ, V, 70).

Attribute schlank und brünett zugewiesen werden, nimmt er sie als Gegenbild wahr: ihr bleiches Antlitz, ihre ernsten Augen und ihre gekräuselten Haare verbindet Zeno mit den Wesensmerkmalen von Grazie, Anmut und Strenge. Das Erscheinen der beiden Schönheiten – insbesondere Adas – setzt nun bei Zeno einen Gedankenprozess in Gang, der sich leitmotivisch durch das gesamte Kapitel zieht und an späterer Stelle immer wieder aufgenommen wird: seine Liebe zu Ada, oder besser das, was Zeno selbst darunter versteht.

Der *coup de foudre* für Ada bleibt zwar aus, aber er wird alsbald ersetzt durch Zenos Überzeugung, dass Ada für ihn ebenjene idealtypische Frau darstellt, von der er sich moralische Gesundheit verspricht und die ihn zur Monogamie führen wird – Werte, die er später in Augusta in Vollendung verkörpert wiederfinden wird:

È difficile di scoprire le origini miti di un sentimento divenuto poi tanto violento, ma io sono certo che da me mancò il cosiddetto *coup de foudre* per Ada. Quel colpo di fulmine, però, fu sostituito dalla convinzione ch'ebbi immediatamente che quella donna fosse quella di cui abbisognavo e che doveva addurmi alla salute morale e fisica per la santa monogamia. Quando vi ripenso resto sorpreso che sia mancato quel colpo di fulmine e che vi sia stata invece quella convinzione. È noto che noi uomini non cerchiamo nella moglie le qualità che adoriamo e disprezziamo nell'amante. Sembra dunque ch'io non abbia subito vista tutta la grazia e tutta la bellezza di Ada e che mi sia invece incantato ad ammirare altre qualità ch'io le attribuii di serietà e anche di energia, insomma, un po' mitigate, le qualità ch'io amavo nel padre suo. Visto che poi credetti (come credo ancora) di non essermi sbagliato e che tali qualità Ada da fanciulla avesse possedute, posso ritenermi un buon osservatore ma un buon osservatore alquanto cieco. (CZ, V, 68)

Zeno selbst hält sich für einen „buon osservatore“, der paradoxerweise zu einem beträchtlichen Teil 'blind' ist. Mit einer Volksweisheit versucht er, diese Diskrepanz zu erklären: bekanntermaßen betreffe dies die Tatsache, dass Männer genau diejenigen Eigenschaften der Ehefrau schätzen, die sie an ihrer Geliebten verachten und umgekehrt. Entsprechend verkennt Zeno die überragende Schönheit und herausragende Grazie Adas, die ihm sicherlich den vermissten *coup de foudre* beschert hätte, und projiziert stattdessen seine Wunschvorstellung einer tatkräftigen, rechtschaffenen und Verantwortung tragenden Ehefrau auf Ada. Dabei fällt auf, dass hier genau die Eigenschaften genannt werden, die er an Giovanni bewundert.

Zenos Selbstbezeichnung als *Observateur*, als Beobachter und Beurteilender, bleibt nicht ohne wertenden Kommentar. Wahrnehmung, Überzeugung und Beobachtung sind die wesentlichen Fähigkeiten, die Zeno an sich selber feststellt

und die ihn erst in die Lage versetzen, sich in seinem Gegenüber zu erkennen oder sich von diesem abzugrenzen. Diese Fähigkeiten, d.h. Zenos ausgeprägte Beobachtungsgabe, seine differenzierte Wahrnehmungsfähigkeit sowie auch seine auf sich selbst angewendete Überzeugungskraft, erkennt man für gewöhnlich als erstrebenswerte Eigenschaften an. Diese Eigenschaften werden allerdings insofern als verwerflich bloßgestellt, als sie von Zeno in exzessiver Weise praktiziert werden und in der Folge zu einer verzerrten Selbstwahrnehmung Zenos führen. Ferner wird zu zeigen sein, dass Zenos Ansicht derart wechselhaft ist, dass man sein Urteilsvermögen durchaus in Frage stellen kann.²⁷⁴

Jede der vier Töchter, die sich in ihren Wesensmerkmalen deutlich unterscheiden, nimmt nun eine bestimmte Position gegenüber Zeno ein. Anna, die Jüngste, wird diejenige sein, die ungewollt den durchaus eigensinnigen und bizarren Charakter Zenos erkennt und offen anspricht. Alberta verkörpert die bildungshungrige und gesellschaftsfähige angehende Studentin, die durchaus offen für Abenteuer und einen Ausbruch aus bürgerlichen Zwängen ist. Augusta, eine bodenständige, ruhige und aus der Sicht Zenos durchaus leicht naive Natur mit einer *indole dolce*, äußerlich durch einen ausgeprägten Strabismus in einem Auge gekennzeichnet, matt-blondes Haar, eine leicht adipöse Figur und im Vergleich zu den anderen Töchtern von insgesamt eher bescheidener Schönheit, wird später die Frau an Zenos Seite werden, da die von Zeno begehrte und geliebte Ada, aus Zenos Sicht die schönste der vier Töchter, für ihn keine Zuneigung verspürt.²⁷⁵ Zeno, dessen Begehren sich auf Ada richtet, wird von dieser zurückgewiesen und ausgelacht.²⁷⁶

²⁷⁴ Zenos Urteilsvermögen ist hier gefragt, da er sich in der Position desjenigen sieht, der bei der Suche nach seiner zukünftigen Frau die Wahl hat zwischen vier Töchtern: „Si chiamavano (seppi subito a mente quei nomi): Ada, Augusta, Alberta e Anna. A quel tavolo si disse anche che tutt'e quattro erano belle. Quell'iniziale mi colpí molto piú di quanto meritasse. Sognai di quelle quattro fanciulle legate tanto bene insieme dal loro nome. Pareva fossero da consegnarsi in fascio. L'iniziale diceva anche qualche cosa d'altro. Io mi chiamo Zeno ed avevo perciò il sentimento che stessi per prendere moglie lontano dal mio paese.” (CZ, V, 64) Nach dem Ausschlußprinzip sinkt die Zahl der heiratsfähigen und heiratswilligen Töchter auf eine, nämlich Augusta, die für Zeno als letzte in Frage gekommen wäre (vgl. CZ, V, 66).

²⁷⁵ Die unterschiedlichen Wesenszüge, Positionen und Funktionen der drei heiratsfähigen Töchter zeigen sich in den Gesprächen im Hause Malfenti. Hier wird bereits deutlich, dass die 'Wahrung des Scheins' als Bedingung einer funktionierenden bürgerlichen Ordnung gilt: „Molto tempo dopo appresi da Augusta che nessuna delle tre fanciulle aveva creduto che le mie storielle fossero vere. Ad Augusta apparvero perciò piú preziose perché, inventate da me, le sembrava fossero piú mie che se il destino me le avesse inflitte.” (CZ, V, 77).

²⁷⁶ „Io sono un po' bizzarro, ma a lei dovetti apparire veramente squilibrato. Non tutta la colpa è mia e lo si vede dal fatto che Augusta e Alberta, ch'io non avevo prescelte, mi giudicarono altrimenti. Ma Ada, che proprio allora era tanto seria da girare intorno i begli occhi alla ricerca dell'uomo ch'essa avrebbe ammesso nel suo nido, era incapace di amare la persona che la faceva

Stattdessen drängt die Mutter des Hauses, Signora Malfenti, Zeno zur Heirat mit Augusta, ein Vorhaben, das Zeno als Beleidigung auffasst: „A me pareva invece una nuova offesa l’invito della signora Malfenti di non compromettere Augusta e cioè di sposarla. Per la brutta fanciulla che m’amava, avevo tutto il disdegno che non ammettevo avesse per me la sua bella sorella, che io amavo.” (CZ, V, 91)

Während einer spiritistischen Sitzung im Hause Malfenti gesteht Zeno seine Liebe zu Ada nicht ihr, sondern er wendet sich versehentlich Augusta zu, die er im Dunkeln mit Ada verwechselt hat. Dieser herbe *faux pas*, der weiter unten noch im Rahmen der Kontingenz-Betrachtungen als typisch für die Darstellung von *inettitudine* gewertet werden wird, befördert und beschleunigt paradoxerweise die Heirat Zenos mit Augusta: „Guardai la povera Augusta per vedere quale aspetto avesse dopo di aver avuta la mia dichiarazione d’amore per sua sorella. Era molto rossa, ma mi guardava con un sorriso benevolo. Solo allora si decise di confermare d’aver sentita quella dichiarazione: - Non lo dirò a nessuno! - mi disse a bassa voce.” (CZ, V, 113)

Die *dichiarazione d’amore* für Ada bleibt ein Geheimnis, das Zeno und Augusta für sich hüten. Hier drängt sich der Vergleich zu dem Eingeständnis der Angst von Rubè gegenüber Eugenia auf. Hier wie dort baut sich über das Geheimnis eine Intimität zwischen Zeno und Augusta einerseits sowie zwischen Rubè und Eugenia andererseits auf. Das Geheimnis führt zu einer ursprünglich ungewollten Verbundenheit durch die Schaffung eines Abhängigkeitsverhältnisses. Sowohl Zeno als auch Rubè sind auf die Verlässlichkeit der beiden Töchter in Bezug auf die Wahrung des Geheimnisses angewiesen. Diese Verlässlichkeit lässt Augusta in den Augen Zenos als Vertrauensperson erscheinen – eine Tugend, die mit dazu führt, dass Zeno später in Augusta die vollständige *salute* verkörpert sieht. So wandelt sich sein ursprüngliches Begehren gegenüber Ada in interessierte Aufmerksamkeit für Augusta um, die ihm daraufhin gar nicht mehr so hässlich und unförmig erscheint und die er als brave Ehefrau kennen und schätzen lernt:

ridere. Rideva, rideva a lungo, troppo a lungo e il suo riso copriva di un aspetto ridicolo la persona che l’aveva provocato. La sua era una vera inferiorità e doveva finire col danneggiarla, ma danneggiò prima me. Se avessi saputo tacere a tempo forse le cose sarebbero andate altrimenti. Intanto le avrei lasciato il tempo perché parlasse lei, mi si rivelasse e potessi guardarmene.” (CZ, V, 69).

Io ero disposto di diventare un buon amico di Augusta mentre prima di allora ciò non sarebbe stato possibile perché io non so essere l'amico delle persone brutte. Ma sentivo una certa simpatia per la sua taglia che avevo stretta e che avevo trovata più sottile di quanto l'avessi creduta. Anche la sua faccia era discreta, e pareva deforme solo causa quell'occhio che batteva una strada non sua. Avevo certamente esagerata quella deformità ritenendola estesa fino alla coscia. (CZ, V, 113/114)

Der Moment des Heiratsantrages von Zeno an Augusta fasst die Hintergründe und psychischen Entwicklungen Zenos zusammen:

Sentite, Augusta, volete che noi due ci sposiamo? La proposta era veramente rude. Io dovevo sposare lei e lei me, ed io non domandavo quello ch'essa pensasse né pensavo potrebbe toccarmi di essere io costretto di dare delle spiegazioni. Se non facevo altro che quello che tutti volevano! [...] Domandai dapprima la sua mano ad Ada che me la rifiutò con ira, poi domandai ad Alberta di sposarmi ed essa, con belle parole, vi si rifiutò anch'essa. Non serbo rancore né all'una né all'altra. Solo mi sento molto, ma molto infelice. Dinanzi al mio dolore essa si ricompose e si mise a guardarmi commossa, riflettendo intensamente. Il suo sguardo somigliava ad una carezza che non mi faceva piacere. - Io devo dunque sapere e ricordare che voi non mi amate? - domandò. [...] Mi disse: - Voi, Zeno, avete bisogno di una donna che voglia vivere per voi e vi assista. Io voglio essere quella donna. (CZ, V, 126/127)²⁷⁷

Diese Heirat ermöglicht den Erhalt zweier Bezugsebenen durch den ganzen Roman: 1. Objekt des Begehrens, des *desiderio*, bleibt Ada, d.h. die Bedürfnisse Zenos bleiben in dieser Beziehung unbefriedigt. 2. Die Heirat ermöglicht erst den Ehebruch, *il tradimento*, den Zeno wenig später begeht, indem er Carla Gerco als Geliebte nimmt. Zenos Begierde richtet sich nun zeitweise auf Carla. Als Geliebte ermöglicht sie das Ausleben der *passione* Zenos; die *passione* ersetzt wiederum nicht den *affetto*, den Zeno für Augusta hegt; und daneben bleibt als Objekt seiner Begierde, *desiderio*, über längere Zeit Ada bestehen.

Anhand dieses Dreieckverhältnisses, das sich wiederum in den Gedanken Zenos spiegelt, zeigt sich folgendes: Über einen längeren Zeitraum ist Zeno dazu fähig, Ehebruch zu begehen, seine Begierde aufrechtzuerhalten und Zuneigung zu empfinden. Bezeichnend ist, dass er als Gatte weder für seinen wiederholt begangenen Ehebruch noch für das Begehren einer anderen Frau 'bestraft' wird.²⁷⁸ Im Gegenteil: Der Ehebruch ist paradoxerweise notwendig, um das

²⁷⁷ Vgl. auch folgende Textstellen: „Bastava dirgli la mia determinazione di sposare sua figlia. [...] Quell'uomo d'affari avrebbe saputa la risposta da darmi non appena intesa la mia domanda. Mi preoccupava tuttavia la questione se in un'occasione simile avrei dovuto parlare in lingua o in dialetto.” (CZ, V, 91); „Il mio destino volle che mentre tutti ancora si occupavano della bimba, io mi trovassi seduto accanto ad Alberta.” (CZ, V, 100).

²⁷⁸ Vgl. dazu auch folgende Textstelle: „Della prima fase so che Augusta si diceva perfettamente soddisfatta di me. Quando non l'assaltavo, divenivo di una loquacità straordinaria. La loquacità era un mio bisogno. Me ne procurai l'opportunità figgendomi in capo l'idea che giacché dovevo

Funktionieren von Zenos Ehe mit Augusta zu gewährleisten. Die Tugenden der Treue und Ehre, Werte wie Rechtschaffenheit, Erziehung und Bildung, werden hier dekonstruiert, die *donna* ist keine Chiffre mehr für *serietà dell'amore o della passione*, aber eröffnet hingegen einen Raum für kapriziöse, experimentelle und oberflächliche Abenteuer, die eine scheinbare bürgerliche 'Ordnung der Dinge' – die funktionierende Ehe mit Augusta²⁷⁹ – und wahre Liebe²⁸⁰, aber auch die finanzielle Förderung des jungen 'Gesangstalents' Carla²⁸¹, die Rettung der durch Guido ruinierten Firma, äußerlich erst ermöglichen, aus denen der *inetto* schließlich innerlich verstört und verwirrt hervorgeht.

Augusta subiva le mie aggressioni come credeva che una sposa dovesse ed io mi comportai relativamente bene, solo perché la signora Malfenti non ci lasciò soli che per brevi istanti. La mia sposa era molto meno brutta di quanto avessi creduto, e la sua più grande bellezza la scopersi baciandola: il suo rossore! Là dove baciavo sorgeva una fiamma in mio onore ed io baciavo più con la curiosità dello sperimentatore che col fervore dell'amante. (CZ, V, 139)

Die gedankliche Auseinandersetzung mit der Diskrepanz zwischen äußerlichem Schein und der inneren Einsicht²⁸² in die wirkliche Lage der Dinge zeigen zum einen die Untauglichkeit und Überkommenheit traditioneller Werte und zum anderen das mangelnde Vermögen, diese Umwertung innerlich verarbeiten und begreifen zu können. Die *inettitudine* erscheint damit latent auf zwei Ebenen: auf

sposare Augusta, dovessi anche imprendere l'educazione. L'educavo alla dolcezza, all'affetto e sopra tutto alla fedeltà. Non ricordo esattamente la forma che davvo alle mie prediche di cui taluna m'è ricordata da lei che giammai le obliò. M'ascoltava attenta e sommessamente. Io, una volta, nella foga dell'insegnamento, proclamai che se essa avesse scoperto un mio tradimento, ne sarebbe conseguito il suo diritto di ripagarmi della stessa moneta. Essa, indignata, protestò che neppure col mio permesso avrebbe saputo tradirmi e che, da un mio tradimento, a lei non sarebbe risultata che la libertà di piangere." (CZ, V, 140).

²⁷⁹ „Ma anch'io facevo all'amore e portavo a casa fiori e gemme. La mia vita fu del tutto mutata dal mio matrimonio. Rinunziai, dopo un debole tentativo di resistenza, a disporre a mio piacere del mio tempo e m'acconciai al più rigido orario." (CZ, V, 154).

²⁸⁰ „Avevo paura di tradirmi, tanto più che nel breve percorso dal Giardino a casa mi ero baloccato con l'idea di raccontarle tutto e la storia del mio tradimento poteva perciò essere segnata sulla mia faccia onesta. Questo sarebbe stato l'unico mezzo per salvarmi. Raccontandole tutto mi sarei messo sotto la sua protezione e sotto la sua sorveglianza. Sarebbe stato un atto di tale decisione che allora in buona fede avrei potuto segnare la data di quel giorno come un avviamento all'onestà e alla salute." (CZ, VI, 193). Die Absurdität der Heirat zeigt sich kurz vor dem Eheversprechen: „Meditavo di abbandonare Augusta!" (CZ, V, 143).

²⁸¹ Die Unterstützung Carlas bleibt nur Vorwand für eine Gefühlsgesteuerte interne Auseinandersetzung Zenos mit dem Faktum des Ehebruchs. Zeno versucht, seine Verhältnis zu Carla zu beenden. (vgl. CZ, VI, 223).

²⁸² Zur Diskrepanz zwischen Äußerlichem Schein und inneren Gedanken vgl. u.a. folgende Textstelle: „Spari quando non si esigete più da me di dimostrare una passione che non sentivo. Non è permesso di farsi veder freddo con la sposa dai suoi genitori nel momento in cui ci si accinge di andar a letto con essa! Augusta ricorda specialmente le affettuose parole che le mormoravo a quel tavolo." (CZ, V, 142).

einer ersten, an die Figur gebundenen Ebene, zeigen sich die Skrupel, die Gewissensbisse, die Konflikte und gedanklichen Auswegslosigkeiten Zenos. Diese disponieren ihn als *inetto* im Sinne einer mangelnden Fähigkeit, die Umwertung traditioneller Tugenden gedanklich widerspruchsfrei zu durchdringen. Auf einer zweiten Ebene manifestiert sich die Überkommenheit traditioneller Werte. Eine Verletzung dieser Werte wird nicht mehr bestraft; traditionelle Tugenden eignen sich nur noch bedingt für ein 'erfülltes Leben' und können nicht mehr als gegeben und allgemeingültig hingenommen werden.

Der durch das Begehren und den Ehebruch dominierte Figurenbezug ist nicht nur in der Dreieckskonstellation Zeno, Ada und Augusta zu beobachten, sondern manifestiert sich auch zwischen Guido, Ada und Carmen. Ada verkörpert das Streben nach einem gefühlsbetonten und ökonomisch erfüllten Leben, das sie in dem arroganten Guido Speier zu finden hofft. Guido ist letztlich ein Verlierer und Versager: der wirtschaftliche Ruin seiner halbherzig geführten Firma treibt ihn zum fingierten Selbstmord. Ada wird durch ihre Liaison mit Guido das Opfer ihrer eigenen Fehlentscheidung auf der Beziehungsebene. Aus dem Scheitern von Adas Ehe mit Guido, was letztlich auch das Scheitern der Realisation ihrer Lebenseinstellung bedeutet, lassen sich ähnliche Schlüsse ziehen wie aus der oberflächlich funktionierenden Dreierbeziehung zwischen Zeno, Augusta und Carla. Ada lässt sich von der *apparenza* Guidos täuschen. Sie verkennt den eigentlichen Charakter Guidos und lässt sich durch sein Auftreten blenden. Im Unterschied zu Zeno können Guido und Ada den Schein einer funktionierenden Ehe nicht mehr aufrechterhalten, wofür beide letztlich 'bestraft' werden: Ada wird schwerkrank und muss Guido und die Stadt verlassen; Guido stirbt zufällig beim dem Versuch, einen Selbstmord vorzutäuschen.

Ähnliche Konstellationen finden sich auch bei Rubè. Rubè heiratet Eugenia nicht aus Liebe, sondern weil die Umstände es erfordern. Eigentlich liebt er Mary, die aber mit Federico die Ehe eingeht. Celestina Lambert wird die Geliebte Fillippos. Nach ihrem Tod bemerkt Filippo, was er an Eugenia schätzt und möchte zu ihr zurückkehren.

Bei Filippo geht es um Heiratsgedanken, Frauen und Liebschaften. Wenig später ist die Rede von einem *fidanzamento*, zu dem Eugenias Vater Berti gratuliert, obwohl sich die beiden Betroffenen noch im Unklaren sind. Daraufhin gehen Filippo folgende Gedanken durch den Kopf:

Tutte le possibilità, in serie piatte ed equivalenti, si prestarono all'immaginazione di Filippo. Poteva essere che il maggiore pensasse ad accasare la figlia e che d'accordo con lei gli avesse teso la rete di quel discorso, per farlo 'spiegare'. Poteva anch'essere che l'uno e l'altra fossero innocenti. Poteva essere perfino che Eugenia fosse, con simpatia o con pietà, innamorata. Ed era bella. Sfuggirla? [...] Per questo, certo, ad ogni nuovo sole gli era così penoso destarsi. Tutto gli si conturbava come l'incessante crepuscolo fra i salici color nube. (*FR*, IV, 55)

Auch hier zeigt sich wieder Rubès Entscheidungsproblem. Sämtliche Möglichkeiten werden durchdacht, und da er zu keinem definitven Ergebnis kommt, führen seine Gedanken wieder zu einer Art Handlungsparse. Wieder taucht der Begriff der *immaginazione* auf, die ihn daran hindert, eine Entscheidung zu treffen – auch aus Angst, sich vor Federico, der vermeintlichen 'moralischen Stütze' Filippos, lächerlich zu machen.²⁸³

²⁸³ Vgl. *FR*, IV, 56.

3.5. Die Kontingenz und Strategien ihrer Bewältigung

3.5.1. Der Zufall

Die fehlende Eignung, die mangelnde Fähigkeit der Protagonisten, aktiv Entscheidungen zu fällen, zeigt sich in ihrer Haltung gegenüber Ereignissen, die sich für sie als zufällige Begebenheiten darstellen.²⁸⁴ Im Rahmen der autobiographischen Grundstruktur der Romane erkennt man bei allen Protagonisten eine Abhängigkeit des Lebenslaufes von zufälligen Ereignissen. Die wesentlichen Merkmale der Autobiographie, wie sie über einen langen Zeitraum maßgebend waren, besitzen für die Literatur besonders der Postmoderne keine Gültigkeit mehr. Wenn man die Gattung der Autobiographie in Anwendung bringen will, dann stellt sich die Frage, ob sie als eine für die Konstituierung des Selbst hinreichend geeignete Gattung gelten kann. Das moderne Verständnis des Selbst erweist sich nicht mehr als 'Fixum'; vielmehr wird es als komplex, problematisch und fluktuierend empfunden. Im Zusammenhang mit *La coscienza di Zeno* sind 'Fragment' und 'Diversität' als geeignete Begriffe zu nennen. Identität wird nicht mehr charakterisiert durch Vollständigkeit, Kausalität, Linearität und Ordnung; stattdessen basiert Identitätsbildung weitgehend auch auf Zufällen und unvorhergesehenen Möglichkeiten – mit anderen Worten, das Leben regelt sich nach einer 'universellen Kontingenz'.²⁸⁵ Dieses Verständnis von Identitätskonstitution ist in *La coscienza di Zeno* noch komplexer, da hier zusätzlich der Versuch unternommen wird, die Zufallsbedingtheit der Identität aus der Retrospektive zu bewältigen, d.h. Handlungen nachträglich in einen Sinnzusammenhang zu stellen. Das bedeutet im Kern: es geht um Kontingenzbewältigungsstrategien.

²⁸⁴ Vgl. auch Renate Lachmann, „Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der Phantastischen“, in: Graevenitz, Gerhart v./ Marquard, Odo (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 403-432.

²⁸⁵ Vgl. Hampel 2001, 88ff., bes. 89.

Nach Hermann Lübbe, einem bekannten deutschen Sozialphilosophen, sind Zufälle, die uns handlungssinnwidrig betreffen, als Herausforderungen zu verstehen, d.h. man ist stets versucht, sie neu in einen Handlungssinn zu integrieren. Seine Definition von Kontingenz lautet: „In der praktischen Philosophie nennen wir Ereignisse oder Vorgänge ‘kontingent’, sofern sie mit Handlungen handlungssinnunabhängig interferieren.“ Eine Definition der Regelpraxis der Kontingenzbewältigung durch Transformation des Zufalls in Handlungssinn lautet nach Lübbe aus systemtheoretischer Perspektive folgendermaßen:

Funktionsstörungen offener Handlungssysteme, die sich aus der Einwirkung nicht-prognostizierbarer Vorgänge in der Systemumgebung ergeben, werden funktional integriert, und zwar durch Abänderung der die Sinn Grenzen des Systems definierenden Regelgrößen, und näherhin so, daß, was zuvor störte, im transformierten System sich erhaltungsdienlich auswirkt.²⁸⁶

Mit anderen Worten: Es wird stets versucht, die Ergebnisse des Zufalls in ein Sinnsystem für das Handeln einzuordnen.

Der Klagenfurter Komparatist Peter Zima erwähnt den Begriff der Kontingenz in Bezug auf *La coscienza di Zeno* in dem o.g. Sinne, ohne dies genauer zu erörtern. Zwei Szenen mögen hier verdeutlichen, wie sich Kontingenz im Roman darstellt. In der ersten referiert Zeno einen Dialog mit einer nicht näher beschriebenen Freundin, kurz bevor er im Hause Malfenti als Familienfreund ein- und ausgehen wird:

Fu forse *un caso* che prima di presentarmi in *casa* Malfenti io mi fossi liberato da un legame abbastanza antico con una donna [...]. Ma *un caso* che dà da pensare. - Perché mi abbandonaste? Io fui sincero perché non ebbi il tempo necessario per confezionare una bugia: - Non lo so più, ma ignoro anche tante altre *cose* della mia vita. - A me dispiace, - ella disse e già m’inchinavo al complimento che così mi prometteva. - Nella vecchiaia mi sembrate un uomo molto divertente. - Mi rizzai con uno sforzo. Non era *il caso* di ringraziare. (CZ, V, 64; Hervhb. d. Verf.)

Unabhängig von dem Wortspiel mit *caso* in seinen unterschiedlichen Bedeutungen – Fall, Zufall, Vorgang, Vorkommnis – und den Paronomasien – *casa, caso, cose* – gibt es in dieser Szene zwei Überraschungsmomente: einmal

²⁸⁶ Hermann Lübbe, „Kontingenzerfahrung und Kontingenzbewältigung“, in: Gerhart v. Graevenitz/ Odo Marquard (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 35-47, 35; vgl. auch ders., „Das Spiel mit dem Zufall“, a.a.O., 145-150.

die Frage, warum Zeno seine 'jugendliche Begleiterin' verlassen hat, und später dann die für Zeno unerwartete – weil unbeabsichtigte – und möglicherweise von ihm als solche mißverständene Beleidigung durch seine Freundin. Da er selbst mit einem Kompliment rechnete, sieht er sich ausserstande, angemessen zu reagieren. Die Situation kommentiert Zeno mit dem Hinweis darauf, dass ihm die Zeit fehlte, eine Lüge zu erfinden als Antwort auf die Frage, warum er sie damals verlassen habe. Zugleich wird an dieser Stelle auf die psychoanalytische Symptomatik der Verdrängung angespielt – *ignoro tante altre cose della mia vita* – auf die bereits in Kapitel 3.1.1. hingewiesen wurde.

Eine vergleichbare Situation zeigt sich in Zenos Gespräch mit Signora Malfenti. Er hat den festen Vorsatz gefasst, um Adas Hand anzuhalten:

Così mi parve d'essermi preparato a tutto. Invece dovetti accorgermi d'esser arrivato a quella specie d'esame dimenticando di rivedere proprio quelle pagine di testo di cui mi sarebbe stato imposto di parlare.“ Und etwas später heißt es: „Ero perciò alquanto distratto e mi ripetevo la lezione per non dimenticarla al momento buono. Tutt'ad un tratto fui richiamato all'attenzione come da uno squillo di tromba.[...] - A me sembra che voi compromettiate Augusta.- Augusta? - domandai io credendo di aver sentito male. (CZ, V, 84)

Wider Erwarten muss sich Zeno eingestehen, dass er an der Realität vorbeigeplant hat. Als erlebendes Ich zieht Zeno nicht die Möglichkeit in Betracht, dass seine Bemühungen Ada zu gefallen, auf Augusta bezogen werden könnten. Dieses 'Missverständnis' lässt Zeno abrupt aus seinen Tagträumen erwachen (*squillo di tromba*), es versetzt ihn plötzlich in einen Zustand völliger Rat- und Planlosigkeit, obwohl er vorher *preparato a tutto* war.

Daran schließt sich unmittelbar der Gedanke der Kontingenzbewältigung an. Die 'Tragik' des Überraschungsmoments scheint hier durch die Art und Weise der Erzählung relativiert zu werden: Durch eine unerwartete Analogie der gescheiterten Bemühungen mit der verpatzten Prüfungssituation (*quella specie di esame*) wird Komik hervorgerufen. Aus der Retrospektive löst sich die tragische Folge eines plötzlichen und unerwarteten und in diesem Sinne zufälligen Missverständnisses zwar nicht in Wohlgefallen, aber doch in einen bereits verarbeiteten und daher leichter 'verdaulichen' Zwischenfall auf. Damit wird klar, dass der *inetto* denkt, er hätte alles gut vorbereitet geplant; er muss sich jedoch eingestehen, dass er in der zufällig eintretenden Situation keine adäquate Lösung parat hat, sondern dem Zufall ausgeliefert ist.

Zenos Verhältnis zu den Malfenti-Töchtern scheint vom Zufall bzw. Schicksal gesteuert zu sein²⁸⁷: „Il mio destino volle che mentre tutti ancora si occupavano della bimba, io mi trovassi seduto accanto ad Alberta.“ (CZ, V, 100) Ähnlich erkennt auch Mattia sich als ‘fremdgesteuert’ in einer Welt, deren ‘kontinuierliches Drehen’ einen Sinn vermissen lässt:

Siamo o non siamo su un’invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po’ più di caldo, ora un po’ più di freddo, e per farci morire - spesso con la coscienza d’aver commesso una sequela di piccole sciocchezze - dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l’umanità, irrimediabilmente. (MP, II, 7)

Zwar denkt Mattia theoretisch über den Versuch nach, sein eigenes Schicksal ‘in die Hand zu nehmen’; allein es wird ihm nicht gelingen:

Stava a me: potevo e dovevo esser l’artefice del mio nuovo destino, nella misura che la Fortuna aveva voluto concedermi. ‘E innanzi tutto,’ dicevo a me stesso, ‘avrò cura di questa mia libertà: me la condurrò a spasso per vie piane e sempre nuove, né le farò mai portare alcuna veste gravosa. Chiuderò gli occhi e passerò oltre appena lo spettacolo della vita in qualche punto mi si presenterà sgradevole.’ (MP, VIII, 80/81)

In Borgeses *Rubè* bilden zufällige Ereignisse gleichsam einen roten Faden durch den gesamten Roman. Nachdem Filippo auf der Isola Bella sich erfolglos nach dem Verbleib von Celestina erkundigt hat, findet er sie kurz darauf zufällig in einer Villa am Ufer des Sees. Selbst Celestina kann nicht an diese ‘Fügung des Schicksals’ glauben: „‘Ah! Ah! Ah!’ e rise troppo forte. ‘La castellana rossa! la dama delle camelie! La Traviata!’” (FR, XVI, 246)

Die Kontingenz bezeichnet etwas, das möglich ist. Sie bezeichnet den Status von Tatsachen, die logisch nicht notwendigerweise wahr oder falsch sein müssen; also etwas, das nicht notwendig aber auch nicht unmöglich ist. Anders ausgedrückt deutet Kontingenz die Endlichkeit einer Existenz an, die sich insofern äußert, als eben diese Existenz auch anders oder überhaupt nicht sein könnte. Aus diesem Verständnis heraus scheint der Begriff der Kontingenz auch auf die realitätskorrigierenden Momente zuzutreffen. In einem abstrakteren Verständnis

²⁸⁷ Aleida Assmann, „Kontingenz und Ordnung in Schicksalsvorstellungen“, in: Gerhart v. Graevenitz/ Odo Marquard (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 225-244.

lässt sich die Kontingenz auch auf das Phänomen der *inettitudine* anwenden. Damit schließt sich die Möglichkeit, innerhalb von Begriffssystemen Wahrheit abzubilden, nicht prinzipiell aus. Aber jede Reflexion darüber, wie sich ein solcher Wahrheitsstatus generieren ließe, wird müßig. Damit wird in polemischer Weise insbesondere gegen den klassischen Idealismus behauptet, dass Wahrheit letztlich nicht nur ein zufälliger, sondern zudem auch ein willkürlicher Modus der Rede sei. In diesem Verständnis macht der Begriff der Kontingenz auf das besonders in *La coscienza di Zeno* angesprochene Problem der Lüge und der Wahrheit aufmerksam. An entsprechender Stelle erkennt Zeno, dass „con ogni nostra parola toscana noi mentiamo!“ (CZ, VIII, 382) Damit unterminiert Zeno selbst seine Darstellung als Autobiographie und verweist auf die *inettitudine* als Unfähigkeit, sein Leben in Worte fassen zu können und in letzter Konsequenz das Dasein überhaupt zu rechtfertigen.

Zwischen den Begriffen Zufall und freier Wille existiert ein enger Zusammenhang. Man kann argumentieren, dass eine freie Entscheidung eine Entscheidung ist, die zumindest teilweise nicht von anderen Einflüssen innerer oder äußerer Art bestimmt wird. Sie ist also nicht determiniert. Dies kann aber gerade auch als Definition von Zufall angesehen werden. Nach dieser Auffassung kann es in einem Universum ohne Zufall keinen freien Willen geben, da jede Entscheidung bei Kenntnis aller Einflussgrößen vorhergesagt werden könnte.

3.5.2. Das Glücksspiel

*Ma la fortuna, non so per quali suoi fini segreti, volle
darmi una solenne e memorabile smentita.*²⁸⁸

Im Folgenden sollen diejenigen Szenen betrachtet werden, in denen sich der *inetto* dem Glücksspiel hingibt. Sowohl in *Mattia Pascal* als auch in *Rubè* wird jeweils ein ‘Spielabend’ des Protagonisten in mehr oder weniger ausführlicher Form geschildert. Pirandello widmet der Glücksspielepisode sogar ein ganzes Kapitel. *Mattia Pascal* verfällt in fatalistischer Manier dem Roulette-Spiel im Fürstentum

²⁸⁸ *MP*, VI, 53.

Monaco. Als Kuriosität liegt der Hinweis auf die Namensgleichheit mit Blaise Pascal nahe, der irrtümlicherweise oft für den Erfinder des Roulettes gehalten wurde. Aufschlussreicher ist aber die nähere Betrachtung der Eigenarten des Roulettes und seine Zurechnung zum Glücksspiel.

Das Glücksspiel beinhaltet *per definitionem* das Attribut der Zufälligkeit, die durch den Lauf der Kugel beim Roulette-Spiel anschaulich wird. Glücksspiele werden häufig auch als ‘Hazardspiele’ bezeichnet – aus dem Französischen *hasard*, dt. Zufall, abgeleitet. Es handelt sich dabei um Spiele, bei denen Gewinn und Verlust ausschließlich oder vorwiegend vom Zufall abhängen und nicht allein vom Geschick oder den Entscheidungen der Spieler beeinflussbar sind. Roulette gilt als sogenanntes ‘Bankhalterspiel’²⁸⁹ und zählt damit zu den reinen Glücksspielen, bei denen der *Pointeur* auf lange Sicht verlieren muss. Bereits Tacitus berichtet in der *Germania* über die Würfelleidenschaft der Germanen. In nüchternem Zustand und mit äußerstem Leichtsinn verspielten sie Haus und Hof und häufig auch die eigene Freiheit. Diese ‘Verderblichkeit’ der Hazardspiele führte in vielen Ländern zum öffentlichen Verbot von Glücksspielen, u.a. auch in Frankreich und Deutschland.

Das Glücksspiel lässt sich nach sozialpsychologischen Kriterien typologisieren. Das Roulette zählt dabei zu denjenigen Spielen, die sich durch ihren hohen Einsatz und die physische Anwesenheit der Spieler auszeichnen. Dabei gilt es, den eigenen hohen sozialökonomischen und beruflichen Status gegenüber den etwa gleichgestellten Mitspielern zu präsentieren, um so Prestige und Anerkennung zu mehren und sich von den unteren Schichten abzugrenzen.

Delassalle analysiert das Glücksspiel bei Zeno und Mattia unter dem Aspekt der Absurdität.²⁹⁰ Das Glücksspiel und das damit gewonnene Geld, das Glück verheißt, aber Unglück bringt, sei ein Symbol für das Groteske: „Ist das beim Spiel erworbene Geld auch nicht die Ursache jeden Übels, so führt es doch unausweichlich auf den Weg des Unglücks, hauptsächlich aufgrund der fast sakralen und magischen Natur, die ihm der Mensch zugesprochen hat.“²⁹¹ Zu Recht betont Delassalle die Funktion des Glücksspiels als eine Art ‘Wegweiser in

²⁸⁹ Bei den Bankhalterspielen wird eine Partei (beim Roulette der *Croupier*) durch die Spielregeln bevorzugt (sog. Bankvorteil), so dass auf lange Sicht die (Gegen)Spieler (sog. *Pointeure*) mit Sicherheit verlieren.

²⁹⁰ Vgl. Delassalle 1996, 37.

²⁹¹ Ebd., S. 37/38.

den Abgrund' für die Protagonisten; zugleich erkennt sie die „Sakralität“ und „Magie“ des Glücksspiels und seine damit einhergehende Attraktivität an: „Mit seiner gleichsam magnetischen Anziehungskraft verzaubert es, höhlt Abgründe des Egoismus aus und zerstört früher oder später unvermeidlich.“²⁹² Für Mattia bedeutet der Gewinn beim Glücksspiel in Montecarlo die vermeintliche Befreiung von seinen Schulden, von seiner ungeliebten Ehefrau und seiner verhassten Schwiegermutter.

Delassalle sieht die Problematik des Glücksspiels darin, dass „das Glück am Spieltisch zwar die Loslösung von der Gesellschaft ermöglicht, daß aber, wenn es keine Beziehung mehr zum Gegenüber, zur Gesellschaft gibt, das Geld seine totale Zwecklosigkeit enthüllt.“²⁹³ Durch den Gewinn – nicht durch das Spiel an sich – wird Mattias Unabhängigkeit und Befreiung suggeriert. Profitierte der gerissene Verwalter Batta Malagna noch von dem Vermögen der Pascals, nachdem er dieses veruntreut und die Familie so in den Ruin gestürzt hatte, hat Mattia keinerlei Rechenschaft über die Herkunft des Geldes abzugeben, da er es nach seiner Auffassung 'sauber' gewonnen hatte. Ähnlich schätzt Delassalle die Szenerie bei Zeno ein: Mit seinem durch Börsenspekulationen 'gewonnenen' Geld kann er die Firma Guidos sanieren, was ihm wiederum ein gutes Gewissen verschafft. „Spielen heißt, den Teufel versuchen. Es heißt aber auch, Gott versuchen, einen 'lieben Gott', der all die Wunder ermöglicht, die man von ihm erwartet.“²⁹⁴ Mattia Pascal, der zweimal sein Leben verleugnet hat, „hofft aber dennoch, auf irgendeine wundersame Weise wieder anstandslos in seinen ersten Lebenskreis integriert zu werden, eine Hoffnung, die scheitern muß“.²⁹⁵

Was bei Delassalle unberücksichtigt bleibt, ist der Aspekt des Zufalls, der dem Spielcharakter und dem Begriff des 'Glücks' inhärent ist. In den Romanen *FR* und *MP* befinden sich beide Protagonisten am Roulette-Tisch in Montecarlo. Bei *CZ* können die Börsenspekulationen durchaus mit dem Roulettespiel verglichen

²⁹² Ebd., S. 38.

²⁹³ Ebd. Als Beispiel nennt sie die Szene in *Il fu Mattia Pascal*, in der Adriano von Papiano bestohlen wird und dabei folgende Erkenntnis gewinnt: „E io? che potevo far io? Denunziarlo? E come? Ma niente, niente, niente! io non potevo far niente! ancora una volta, niente! Mi sentii atterrato, annichilito. Era la seconda scoperta, in quel giorno! Conoscevo il ladro, e non potevo denunziarlo. Che diritto avevo io alla protezione della legge? Io ero fuori d'ogni legge. Chi ero io? Nessuno! Non esisteva io, per la legge. E chiunque, ormai, poteva rubarmi; e io, zitto!“ (*MP*, XV, 175).

²⁹⁴ Delassalle 1996, 40.

²⁹⁵ Ebd.

werden. Inwiefern diese Spielepisoden in den Romanen als Ausprägung der *inettitudine* gelten, soll im Einzelnen untersucht werden. Bei *Mattia Pascal* findet sich in dem entsprechenden Kapitel eine Reihe interessanter Aspekte, die im Folgenden Beachtung finden sollen.

Das lautmalerisch betitelte Roulette-Kapitel ‘Tac tac tac...’ in *Il fu Mattia Pascal* beginnt mit einer detaillierten Beschreibung einer Spielszene mit besonderer Fokussierung der Roulette-Kugel, die zugleich symbolisch die Orientierungslosigkeit und Verwirrung Mattias widerspiegelt²⁹⁶:

Lei sola, là dentro, quella pallottola d’avorio, correndo graziosa nella ‘roulette’, in senso inverso al quadrante, pareva giocasse: ‘Tac tac tac’ Lei sola: - non certo quelli che la guardavano, sospesi nel supplizio che cagionava loro il capriccio di essa, a cui - ecco - sotto, su i quadrati gialli del tavoliere, tante mani avevano recato, come in offerta votiva, oro, oro e oro, tante mani che tremavano adesso nell’attesa angosciata, palpando inconsciamente altro oro, quello della prossima posta, mentre gli occhi supplici pareva dicessero: ‘Dove a te piaccia, dove a te piaccia di cadere, graziosa pallottola d’avorio, nostra dea crudele!’ (MP, VI, 51)

Nach eigener Aussage gelangte Mattia rein zufällig mit den letzten 500 Lire seines Bruders Berto in der Tasche nach Montecarlo: „Ero capitato là, a Montecarlo, per caso.” (MP, VI, 51) Wohin sich Mattia letztlich begeben wird, überlässt er dem Zufall; schlechter als bislang kann es ihm nicht ergehen:

Avevo pensato, via facendo, di recarmi a Marsiglia, dalla stazione ferroviaria del paese vicino, a cui m’ero diretto: giunto a Marsiglia, mi sarei imbarcato, magari con un biglietto di terza classe, per l’America, così alla ventura. Che avrebbe potuto capitarmi di peggio, alla fin fine, di ciò che avevo sofferto e soffrivo a casa mia? Sarei andato incontro, sì, ad altre catene, ma più gravi di quella che già stavo per strapparmi dal piede non mi sarebbero certo sembrate. E poi avrei veduto altri paesi, altre genti, altra vita, e mi sarei sottratto almeno all’oppressione che mi soffocava e mi schiacciava. (MP, VI, 51/52)

Seine unglückliche Situation sowie die Verzweiflung über seine disaströse finanzielle Situation prädestinieren ihn zu metaphysischen ‘Glaubensbekenntnissen’, die seine Bereitschaft begründen, sein Glück im Spiel zu versuchen: „Si sa che gl’infelici facilmente diventano superstiziosi, per quanto

²⁹⁶ Vgl. dazu auch Crotti 2002, 77/78: „Nulla meglio della ‘perfida pallottola’, nella sua danza comica e grottesca di *boule* sul quadrante della *roulette*, a Montecarlo, designa proprio tramite un oggetto, non già un simbolo, il duplice e, insieme, incompatibile disporsi paratattico e, nello stesso tempo, disorganizzarsi caotico delle mappe consultate da Mattia lungo il suo *iter*, dove la ricorrenza di alcuni numeri – ad esempio, il malefico 12, [...] follemente amato dal signore di Lugano, ma anche la sequenza consecutiva dei giorni che Mattia passa nel suo secondo soggiorno a Montecarlo – si giustappone al disordine scompaginato che insegue la comparsa di tutti gli altri”.

poi deridano l'altrui credulità e le speranze che a loro stessi la superstizione certe volte fa d'improvviso concepire e che non vengono mai a effetto, s'intende." (MP, VI, 52) Dass er keinerlei Kenntnisse über das Roulette-Spiel besitzt, tut seinem Vorhaben keinen Abbruch: „Non sapevo affatto di che si trattasse, in che consistesse il giuoco e come fosse congegnato. Mi misi a leggere; ma ne compresi ben poco." (MP, VI, 52) In diesem Zusammenhang sieht er sich selbst in einer auswegslosen Lage, die auch für den Typus des *disgraziato*²⁹⁷ kennzeichnend ist:

Vi seggono, di solito, certi disgraziati, cui la passione del giuoco ha sconvolto il cervello nel modo più singolare: stanno li a studiare il così detto equilibrio delle probabilità, e meditano seriamente i colpi da tentare, tutta un'architettura di giuoco, consultando appunti su le vicende de' numeri: vogliono insomma estrarre la logica dal caso, come dire il sangue dalle pietre; e son sicurissimi che, oggi o domani, vi riusciranno. Ma non bisogna meravigliarsi di nulla. (MP, VI, 54)

In der Folge kommt es zu einer ausgiebigen Beschreibung des Roulette-Spiels aus der Perspektive Mattia Pascals heraus.²⁹⁸ Als sich Mattia dann selbst am Spiel beteiligt, wird das Glück ihn nicht mehr verlassen: „Ma la fortuna, non so per quali suoi fini segreti, volle darmi una solenne e memorabile smentita.“ (MP, VI, 56) Die Beobachtung der anderen Spieler facht zusätzlich die sich nun entwickelnde Spielleidenschaft an, und zwar soweit, dass er sogar bereit ist, alles zu riskieren.²⁹⁹

Völlig perplex und erstaunt sucht Mattia Erklärungen für seine unfehlbare Sicherheit bei der Wahl der zu setzenden Zahlen und fühlt eine geradezu diabolische Kraft bei der Herausforderung des Schicksals:

Per qual misterioso suggerimento seguivo così infallibilmente la variabilità imprevedibile nei numeri e nei colori? Era solo prodigiosa divinazione nell'incoscienza, la mia? E come si spiegano allora certe ostinazioni pazze, addirittura pazze, il cui ricordo mi desta i brividi ancora, considerando ch'io cimentavo tutto, tutto, la vita fors'anche, in quei colpi ch'eran vere e proprie sfide alla sorte? No, no: io ebbi proprio il sentimento di una forza quasi diabolica in me, in quei momenti, per cui domavo, affascinavo la fortuna, legavo al mio il suo capriccio. (MP, VI, 60/61)

Ungläubig verlässt Mattia nach zahlreichen Spieltiraden mit ca. 82.000 Lire das Kasino: „Avevo con me circa ottantaduemila lire. Tutto potevo immaginare,

²⁹⁷ Vgl. zum *inetto* als *disgraziato* Kap. 3.6.1., 177ff.

²⁹⁸ Vgl. MP, VI, 55/56.

²⁹⁹ Vgl. ebd.

tranne che, nella sera di quello stesso giorno, dovesse accadere anche a me qualcosa di simile.” (MP, VI, 67)

In *La coscienza di Zeno* geht es nicht um die Gewinne am Spieltisch, sondern um den Erfolg bei Börsenspekulationen. In beiden Fällen spielt die Jagd oder der Hunger nach Glück und nach Erfolg die entscheidende Rolle:³⁰⁰ „- Chi credi istruisca meglio: l’Università o la Borsa? La sua mandibola calò ancora un poco e il buco dell’ironia s’ingrandí. - Evidentemente la Borsa! - dissi io con convinzione. Ciò mi valse da lui una stretta di mano affettuosa quando mi lasciò. Dunque Guido giocava in Borsa!“ (CZ, VII, 337/338) Dass Guido sein gesamtes Vermögen an der Börse verspielt hat, kommentiert Zeno wie folgt: „Guido, poi! Egli mancava di tutte le qualità per conquistare od anche solo per tenere la ricchezza.” (CZ, VII, 348) In einer Auseinandersetzung zwischen Zeno und Guido über den Verlust prangert Zeno die übermäßige Risikobereitschaft Guidos an: „Protestai che fra gioco e gioco c’era una differenza. Egli aveva rischiato alla Borsa tutto il suo patrimonio, io le rendite di un mese.” (CZ, VII, 351) Um die Firma finanziell vor dem totalen Ruin zu retten, greift Zeno auf das Erbe seiner Mutter zurück:

Andai subito in cerca dell’Olivi e mi preparai ad una nuova lotta. Avevo escogitato un sistema di rifondere alla mia firma il grosso importo in vari anni, versando però di lí ad alcuni mesi tutto quello che ancora restava dell’eredità di mia madre. Speravo che l’Olivi non avrebbe fatte delle difficoltà, perché io fino ad allora non gli avevo mai domandato piú di quanto mi fosse spettato per utili ed interessi e potevo anche promettere di non inquietarlo mai piú con domande simili. Era evidente che pur potevo sperare di recuperare da Guido almeno parte di quell’importo. (CZ, VII, 361)

Mit der Hilfe des Freundes Nilini und einem hohen finanziellen Einsatz gelingt es Zeno, den Verlust an der Börse mehr als wett zu machen.³⁰¹ Anders als bei Filippo motiviert sich die Börsenspekulation bei Zeno vornehmlich aus seiner Liebe zu Ada heraus und er hofft zugleich auf ein erhöhtes Ansehen bei der Familie Malfenti.³⁰²

In *Rubè* wird der Gewinn in der Spielbank nur einige Male kurz erwähnt. Es zeigen sich dabei auffällige Parallelen zu Mattia. So ist auch Filippo bereits vor dem Spiel ‘fanatisch von seinem Glück’ überzeugt: „Era fanaticamente sicuro

³⁰⁰ Vgl. CZ, VI, 216/217, 335/ 336, 338, 341, 347.

³⁰¹ Vgl. CZ, VII, 367, 377.

³⁰² Vgl. ebd.

della fortuna, e l'agguantò dalla prima puntata. Fu quasi infallibile nel seguire le serie, nel sospendere quando mutava vento, nel riprendere, dopo un bicchierino di cognac, al momento giusto." (FR, XV, 231)

Zusammenfassend lässt sich das Glücksspiel als Chiffre für Hoffnung, Wunder und Magie sowie als Zeichen der Passivität des *inetto* betrachten. Alle drei Protagonisten haben letztlich keinerlei Kenntnis oder Erfahrung vom Spiel, dem sie sich hingeben, bzw. von spekulativen Geschäften an der Börse. Sie überlassen damit in doppelter Hinsicht das Geschehen dem Zufall: einmal aus purer Unkenntnis, dann aus der dem Spiel inhärenten Zufälligkeit. In seiner Unfähigkeit überlässt der *inetto* sein Schicksal dem glücklichen Zufall. Als intrinsische Motivation für das Spiel ist im Kern die finanzielle Unabhängigkeit zu sehen, die von den Protagonisten als Voraussetzung für die gewollte Loslösung von gesellschaftlichen Zwängen erstrebt wird. Der Drang nach 'Versuchung', der ebenso in den Liebesbeziehungen der *inetti* sinnfällig wird, und die regelrechte Herausforderung des Glücks zeigen den *inetto* durchaus als risikobereit und fatalistisch.

Abschließend soll in diesem Kapitel auf die Rolle der *felicità*, des Glücklichseins, eingegangen werden, welches bei *Rubè* eine bedeutend größere Rolle einnimmt als das Glücksspiel, aber letztlich eng mit diesem zusammenhängt. Das 'Konzept des Glücklichseins' von Filippo zeigt eine materialistisch-ökonomische Tendenz. Sie steht in engem Zusammenhang mit seinem Wunsch nach innerer Ausgeglichenheit und äußerer Sicherheit im Leben:

Per la prima volta ebbe il sospetto di avere consumato tutta la felicità della convalescenza. Nei giorni successivi fece sforzi sempre più accaniti e sempre più inefficaci per riaggrapparsi alla sicurezza di sé e della vita. Soprattutto lo disgustava l'immagine della signora Giselda che si frapponessa irrimediabilmente fra lui e Eugenia. 'Quel suo abbandono di Novesa, quel sacrificio, com'essa, senza dirlo, vorrebbe farlo valere, non era piuttosto una facilità ereditaria?' Perciò diveniva più esigente, per mancanza di rispetto, ora che la situazione di Eugenia era tanto più difficile, malgrado la partenza di Marco, perché la menzogna del servizio d'infermiera non si reggeva più e la signora Giselda d'accordo col marito sosteneva che 'le ragazze devono stare a casa'. (FR, IX, 132f.)

Der Diskurs über die *felicità* geschieht häufig in Zusammenhang mit Celestina. In ihr sieht Filippo gleichsam den Weg in ein glückliches Dasein. Symbolisch steht das Land Frankreich für Filippo als Ideal von Glück; Celestina hingegen zieht Italien vor. In diesem Widerspruch deutet sich bereits an, dass Philippos Wunsch

nach einem glücklichen Dasein mit Celestina aufgrund unüberwindbarer Differenzen unerfüllt bleiben wird:

Il vero parigino, la vera parigina vivevano in una beata rispondenza del fatto alla volontà, e dopo un lungo cammino avevano ritrovato una specie di felicità naturale. [...] Essa credeva invece che la felicità e la naturalezza stessero di casa nel sud, ed anche su questo argomento Filippo aveva opinioni eccezionali. 'Noi italiani simuliamo per convenienza la felicità, come l'inglese simula il gentilismo anche quand'è un furfante.' Parlava della tristezza del Mezzogiorno e dello strazio della guerra, con eloquenza. 'Dunque siete tutti infelici? Anche voi?' 'Anch'io' assentì lui con convinzione. 'Come gli altri.' (FR, X, 150)

Im Gegensatz zum reflektierenden Filippo 'lebt' Celestina und repräsentiert somit das praktische Leben; sie ist passioniert in den Dingen, die sie tut.³⁰³

3.5.3. Exkurs: Von der Kontingenz zur Komik

Zum Verständnis des Begriffes der Komik³⁰⁴ dient zunächst die folgende Textstelle aus Svevos *Soggiorno londinese*: „[...] *il riso è un'espressione che cela invece che rivelare il pensiero. Quando si studia non bisogna ridere perché il riso cela troppe cose.*“³⁰⁵ Svevos alter ego Zeno Cosini ist die „*abitudine di ridere di tutto*“ auch am Ende des Romans nicht abhandeln gekommen. Svevos Ansicht nach verbirgt das Lachen die eigentlichen Gedanken; das Lächerliche will nicht aufdecken, ans Licht bringen oder gar entlarven.³⁰⁶ Entgegen der Einsicht Svevos wird das Komische bei Jean Paul als Erlebnis eines Widerspruchs aufgefaßt. Seine gesellschaftliche Wirkung liegt in seiner entlarvenden Kraft. Jean Paul erkennt,

³⁰³ Vgl. dazu auch den letzten Abend im *salotto* von Celestina. Hier beobachtet Filippo die Passanten in Paris und er räsoniert über die *felicità*. (vgl. FR, XII, 178/179).

³⁰⁴ Den Zusammenhang von Komik und dem unzeitgemäßen Interesse am Heroischen, der im weitesten Sinne auch auf die folgenden Überlegungen angewendet werden kann, benennt Gerhard R. Kaiser unter Rückgriff auf Hegel und Nietzsche: „Im Gedanken eines anachronistisch fortdauernden Interesses am Heroischen ist der Doppelaspekt bewundernder Anteilnahme und komisch berührter Distanzierung angelegt [...]“. Kaiser 1985, 10. Einige interessante Anregungen in Bezug auf den Aspekt des Komischen beim Antihelden sind auch in Anlehnung an folgende Monographie entstanden: William Walker, *Dialectics and passive resistance: the comic antihero in modern fiction*, P. Lang: Berne u.a., 1985 [European University Studies Ser.18, Comparative literature; 38].

³⁰⁵ Svevo, *Soggiorno Londinese*, 893.

³⁰⁶ Vgl. Cavaglion 2000, 149/150: „Proprio Saba insegna che l'umorismo, il ridere delle cose serie come ama fare Zeno, il saper ridere anche di se stessi è un lato decisivo della bontà umana; i personaggi positivi di Svevo hanno tutti questa predisposizione a ridere forte [...]. Il riso [...] è anche il gesto schopenhaueriano di chi guarda senza illusioni la vuota commedia della vita.“ Ebd., 150.

was – von aller Psychologie abgesehen – die komische Wahrnehmung an sich ausmacht: Es ist der Kontrast zwischen dem, was einer sein möchte, und dem, was er tatsächlich ist.³⁰⁷

Umberto Eco hat auf die grundsätzlichen Probleme von Komikanalysen hingewiesen. Nach ihm stößt jede philosophische Definition des Humors oder des Komischen auf die folgenden beiden Hindernisse: Erstens betrifft sie ein sehr unklares Phänomen, was man schon daran erkennt, dass es unter so verschiedenen Bezeichnungen wie Komik, Humor oder Ironie umschrieben wird. Man weiß nicht, ob es sich um verschiedene Erfahrungen handelt oder um eine Reihe von Variationen derselben Grunderfahrung. Man glaubt zunächst, daß diese Erfahrung zumindest eine psychologisch motivierte Entsprechung habe, nämlich das Lachen, aber dann stellt man fest, daß es zahllose Beispiele für komische Situationen gibt, die nicht von Lachen begleitet werden. Zweitens ist die Unklarheit so groß, daß man am Ende jeder Studie über das Komische und den Humor dazu gelangt, auch solche Erfahrungen in die Definition mit einzubeziehen, die der Gemeinverstand nicht komisch, sondern tragisch nennen würde.³⁰⁸

Ein erweiterter Bedeutungsrahmen ergibt sich aus den beiden nachstehenden Beiträgen zur Komik: Bei Kant handelt es sich um „eine groteske Unangemessenheit oder Widersprüchlichkeit, die man plötzlich auf dem Hintergrund einer ganz anderen Erwartung wahrnimmt“³⁰⁹. Die Pointe ist der Punkt, an dem, nach Kants Auffassung, die Erwartung in ‘nichts’ zusammenfällt.

³⁰⁷ Vgl. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*, Reclam: Stuttgart, 1813, VI. Progr., §26ff.

³⁰⁸ Vgl. Umberto Eco, *Die Geschichte der Häßlichkeit*, Hanser: München, 2007. Vgl. desweiteren auch Peter L. Berger, *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, de Gruyter: Berlin/ New York, 1998; Henri Bergson, *Das Lachen*, Westkulturverlag Anton Hain: Meisenheim am Glan, 1948; Wilhelm Fraenger, *Formen des Komischen. Vorträge 1920-1921*, Verl. der Kunst: Dresden/ Basel, 1995 [Fundus-Bücher; 136]; Renate Jurzik, *Der Stoff des Lachens. Studien über Komik*, Campus: Frankfurt a.M./ New York, 1985; Helmuth Plessner, *Philosophische Anthropologie: Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*, Fischer: Frankfurt a.M., 1970 [Conditio humana. Ergebnisse aus den Wissenschaften vom Menschen]; Wolfgang Preisendanz, „Komik als Komplement der Erfassung von Kontingenzen“, in: Gerhart v. Graevenitz/ Odo Marquard (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 383-401; Wolfgang Preisendanz/ Rainer Warning, Rainer (Hrsg.), *Das Komische*, Fink: München, 1976 [Poetik und Hermeneutik]; Walter Haug, „Kontingenz als Spiel und das Spiel mit der Kontingenz. Zufall, Literarisch, im Mittelalter und in der frühen Neuzeit.“ in: Gerhart v. Graevenitz/ Odo Marquard (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 151-172; Michael Makropoulos, „Modernität als Kontingenzkultur“, a.a.O., 53-79; Susanne Schäfer *Komik in Kultur und Kontext*, Iudicium: München, 1996 [Studien Deutsch; 22].

³⁰⁹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1977, 124.

Diese Definition kann sowohl zur Analyse von Zenos Lachen im Text als auch auf dessen komische Wirkung beim Leser herangezogen werden.

Zum anderen erweist sich Hegels Verständnis von Komik ebenfalls als grundlegend: Das Komische entspringt Widersprüchen, die verschiedener Art sein können. Hegel betont den Kontrast zwischen Anstrengung und Ergebnis, zwischen Befähigung und Ehrgeiz, zwischen Absichten und äußeren Zufällen. Sie alle werden als lächerlich wahrgenommen und können zu einer komischen Auflösung führen. Generell besteht Konsens darüber, dass das Komische immer im Subjekt zu suchen ist (vgl. u.a. auch Jean Paul, Bergson u.a.).

Das folgende Beispiel aus *La coscienza* sei wegen seiner Originalität ausführlich zitiert. Aufgrund seines sich selbst zugeschriebenen wirtschaftlichen Sachverstandes geht der Unternehmer Malfenti davon aus, dass der Preis der in seinem Besitz befindlichen Aktien eines Zuckerunternehmens weiter fallen wird. Er rät daraufhin Zeno, der auch im Besitz von 'Zuckeraktien' ist, seine Anteile zu verkaufen, so wie er es auch getan hat. Es kommt zu folgender Schilderung des weiteren Handlungsverlaufs:

Perfettamente d'accordo, mi proposi di dare quell'ordine di vendita al mio agente e intanto ne presi nota in un libretto che in quel torno di tempo avevo di nuovo istituito. Ma si sa che la tasca non si vede durante il giorno e così per varie sere ebbi la sorpresa di ritrovare nella mia quell'annotazione al momento di coricarmi e troppo tardi perché mi servisse. Una volta gridai dal dispiacere e, per non dover dare troppe spiegazioni a mia moglie le dissi che m'ero morsa la lingua. Un'altra volta, stupito di tanta sbadataggine, mi morsi le mani. - Occhio ai piedi, ora! - disse mia moglie ridendo. Poi non vi furono altri malanni perché vi ero abituato. Guardavo istupidito quel maledetto libretto troppo sottile per farsi percepire durante il giorno con la sua pressione e non ci pensavo più sino alla sera appresso. Un giorno un improvviso acquazzone mi costrinse di rifugiarmi al Tergesteo. Colà trovai per caso il mio agente il quale mi raccontò che negli ultimi otto giorni il prezzo di quelle azioni s'era quasi raddoppiato. (CZ, V, 61)

Die Zufälligkeit wird ausdrücklich genannt (*fortuna, m'avvenne, per caso trovai il mio agente*). Hier vereitelt 'blinder Zufall' die Möglichkeit sinn- und planvollen Handelns. Das Ereignis, d.h. hier der Gewinn an der Börse, dem jede Form von Rationalität fehlt, zeigt hier, dass menschliche Handlungen nicht direkt zu ihrem Ziel gelangen, sondern durch Imponderabilien und Zufälle unterbrochen und vereitelt werden können – in diesem Fall mit positiver Wendung.

Die in diesem Zusammenhang besondere 'Szene' mit seiner Frau Augusta reizt offenkundig zum Lachen: Zeno strengt sich an, langwierige Erklärungen für seine lautstarken Wutausbrüche über das vergessene *libretto* zu vermeiden und

verstrickt sich in absurde Ausreden. Die ausgeweitete Schilderung von Zenos 'Ausweichmanövern' bilden einen parallelen Erzählstrang, dessen Ende sich paradoxerweise in einer positiven Wendung einfach auflöst.

Die zuvor zitierte Passage steht in einem übergeordneten Zusammenhang, nämlich der latenten Intention Zenos, wenigstens einmal von Malfenti bewundert zu werden: „Una volta però m'avvenne di conquistare la sua ammirazione e proprio per me, come sono e giaccio, e anzi proprio per le mie qualità peggiori.“ (CZ, V, 59) Entsprechend fällt Zenos Reaktion aus, nachdem Malfenti seine Fehleinschätzung und seinen falschen Rat Zeno gegenüber zugegeben hat – noch in dem Glauben, dass Zeno seine Aktien tatsächlich verkauft hat: „Io mi misi a ridere di gusto. 'Ma io non ho mica seguito quel consiglio!' Non mi bastava la fortuna e tentai di farmene un merito. [...] volli fargli credere che io avessi avute delle notizie che avevo dimenticato di dargli e che m'avevano indotto a non tener conto del suo consiglio. Torvo e offeso mi parlò senza guardarmi in faccia.“ (CZ, V, 61) Etwas später sagt Zeno ihm die Wahrheit über das in seiner Tasche vergessene *libretto*: Er hat die Aktien nur aus eigener Vergesslichkeit nicht verkauft.

Svevo respektive Zeno, der die Erfahrung gemacht hat, dass der eigene Wille nicht durchzusetzen ist und gefasste Vorsätze entsprechend dem Charakter des *inetto* gebrochen werden bzw. sich nicht verwirklichen lassen, weil jede Handlung von ungewollten, vielleicht katastrophalen Nebenfolgen begleitet ist, paart den Zufall, von dem er heimgesucht wird, mit Komik. Damit entlarvt der Roman den Zufall als Ausschnitt einer Ordnung, die – tautologisch formuliert – dem Menschen aufgrund seiner beschränkten Einsicht niemals voll einsichtig ist. In diesem Sinne ist bei Svevo der Zufall Teilelement einer 'Lebensordnung'. Der Zufall wird aus der Retrospektive lächerlich dargestellt. Komik hat dabei eine entlarvende Funktion: Alte Werte, verkörpert von Ada und Zenos Vater, werden als unsinnig erkannt; sinnstiftend wirkt der Einbezug des Zufalls in das Leben; dadurch erfährt der Zufall seine Daseinsberechtigung.

In Anlehnung an Peter Zima lassen sich die oben gemachten Überlegungen zu Kontingenz und Komik im Roman wie folgt zusammenfassen: Das kontingente Ereignis, das bei Autoren wie Svevo, aber auch Moravia und Pirandello, zum Thema wird, erscheint hier als ein ambivalentes Phänomen: Es kann einerseits das handelnde Subjekt, dessen narratives Programm es scheitern läßt, in Frage stellen;

es kann andererseits als glückbringendes Ereignis die Kreativität des Subjekts ansprechen und neue literarische Konstruktionen ermöglichen. Wie gezeigt wurde, hängen Kontingenz und Komik mit der Selbstkonstruktion des Subjekts zusammen. In *La coscienza* wird die Ambivalenz dieser Auffassung erkennbar: Bei Svevo erscheint die Kontingenz als eine Bedrohung individueller Subjektivität, die er durch den Einsatz von Komik abzuwenden sucht.³¹⁰

Abschließend sei auf einige weitere Beispiele im Roman verwiesen, die hinsichtlich einer solchen Ambivalenz Aufschluss geben können: Hat der sterbende Vater in *La coscienza* seinem Sohn Zeno absichtlich oder schon jenseits von Absicht und Bewußtsein eine Ohrfeige gegeben? War es überhaupt eine Ohrfeige oder nur eine letzte Geste des Sich-Aufbäumens gegen den Tod?

Bewußtsein und Handeln Zeno Cosinis werden auch immer wieder von einer ambivalenten Einstellung zu seinem Freund Guido oder zu seiner Frau Augusta in Frage gestellt. Die Triebhaftigkeit bestimmt weitgehend Zenos Handeln, das in entscheidenden Augenblicken vom Zufall beherrscht wird. Zeno läßt die Gelegenheit, den geliebt-gehaßten Freund Guido von einer zehn Meter hohen Mauer stürzen zu lassen, ungenutzt, weil ihm zufällig der Gedanke kommt, er würde nach einer solchen Missetat nicht schlafen können.

Aufgrund eines tragikomischen Zufalls scheitert auch Zenos Liebesglück. Während seines Besuchs bei der Familie Malfenti versucht er, unter dem Tisch mit der schönen Ada zu flirten, berührt jedoch irrtümlich den Fuß ihrer Schwester Augusta. Zufallsbedingt ist auch das Leben seines Freundes Guido, der Ada heiratet: Um von seiner Frau mehr Geld zu bekommen, täuscht der unablässig von Geldnöten Geplagte einen Selbstmord vor, welcher zufällig tatsächlich gelingt. In Guidos Tod verschmelzen Ambivalenz und Zufall zu einer unauflösbaren Einheit: Der tragische Charakter des Todes wird durch die Komik des Zufalls 'relativiert'. Der Zufall spielt bei Svevo eine ähnlich - komisch-absurde - Rolle wie in den Romanen Pirandellos und Moravias: In Moravias *Gli indifferenti* vergisst der Held, zufällig, seinen Revolver, mit dem er seinen Widersacher Leo Merumeci erschießen will, zu laden. Auch hier verwandelt der Zufall Tragik in Komik. Bei Svevo bleibt unklar, ob die Möglichkeit besteht, im Erinnerungsprozeß Kontingenz 'aufzulösen' bzw. zu bewältigen. Bei einer Verneinung dieser

³¹⁰ Vgl. Kap. 5.4., 242ff.

Möglichkeit würde sich durch das Erinnern das Erlebte und Erfahrene zu keinem Sinnzusammenhang, zu keiner eigentlichen Geschichte, zusammenfügen.

3.6. Der *inetto* als ‘hybrides’ Wesen

3.6.1. Der *inetto* als *disgraziato*

Im Folgenden soll es darum gehen, den *inetto* als einen Typus zu klassifizieren, dessen herausragendes Merkmal gerade darin besteht, diejenigen spezifischen Wesenszüge in einer Person zu vereinigen, die wiederum für die eindeutige Abgrenzung von anderen typischen Figuren kennzeichnend sind. Insofern soll gezeigt werden, dass für den *inetto* die Bezeichnung ‘hybrides Wesen’³¹¹, das die Eigenschaften des *disgraziato*, des *dilettante*, des *intellettuale* und schließlich des *genio* einschließt, seine Konstitution im Kern beschreibt.³¹²

Der Typus des *disgraziato* ist in der Regel dadurch gekennzeichnet, dass ihm bei all seinen misslungenen Handlungen jegliche ‘Gnade’ versagt bleibt. In diesem Sinne liegt die Betrachtung des *inetto* im Hinblick auf ein ‘gnadenloses Scheitern’ nahe. Andererseits scheint es in Anbetracht des obigen Kapitels, in dem wir das ‘Glück im Spiel’ von Rubè, von Mattia und auch von Zeno konstatiert haben, auf den ersten Blick abwegig, die Wesenszüge des *inetto* mit den Eigenschaften eines *disgraziato* zu verknüpfen – definiert sich letzterer doch gerade durch den Mangel an *fortuna*. So findet sich unter dem Stichwort *disgraziato* der folgende Eintrag: „Che non ha fortuna, che è oppresso e perseguitato da malanni, miseria,

³¹¹ Die Attribution ‘hybrid’ ist an dieser Stelle nicht im Sinne von ‘hochmütig’, ‘überheblich’, ‘übersteigert’ oder auch ‘vermessen’ gemeint, obwohl dies durchaus zutreffen würde – vgl. bspw. die bereits konstatierte Selbstüberschätzung sowie die übersteigerten Emotionen bei allen drei hier untersuchten Protagonisten! ‘Hybrid’ wird hier in seiner zweiten Bedeutung im Sinne von ‘Mischung’ bzw. ‘aus verschiedenem Zusammengesetzt’ verwendet. Vgl. dazu auch die Verwendung bei Siegfried Jüttner, „Wiederbegegnung mit dem Vertriebenen. Hybride Identitätskonstitution als kommunikativer Prozess: die ‘Ricote’-Episode im *Quijote* von Miguel de Cervantes“, in: Frank Leinen (Hrsg.), *Literarische Begegnungen. Romanische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität. Festschrift für Karl Hölz zum 60. Geburtstag*, Schmidt: Berlin, 2002, 31-63.

³¹² Diese Bezeichnung trägt der in der Einleitung geforderten Erweiterung der Bezugsgrößen Rechnung, indem sie die unterschiedlichen Diskurse (Dilettantismus, Intellektualismus, Genialität, Anti-Heroismus) zu vereinen sucht.

insuccesso o altre disgrazie.”³¹³ Der *disgraziato* wird stets von Pech und Unglück verfolgt, und zwar auf deutlich intensivere Weise, als dies alleine durch die Bezeichnung *sfortunato* ausgedrückt werden könnte. Dem *disgraziato* bleibt die Gnade im Sinne eines ‘Gelingens’ versagt, sein Misserfolg in der Liebe, im Beruf oder im Spiel muss unweigerlich eintreten: so kann der *disgraziato* seine harte Unbill nicht durch eigenen Antrieb abwenden. Als deutsche Übersetzung lässt sich die ‘Härte’ des Begriffes nur mit entsprechenden adjektivischen Zusätzen adäquat wiedergeben: man spricht von einem erbarmungslosen, unerbittlichen und schonungslosen Scheitern oder Misserfolg.

Svevo bezieht die Bezeichnung *disgraziato* in seinem Essay *Del sentimento in arte* auf den *ignorante*:

Fin qui si trattava di giudicare di arte non mica di sentirla perché in questo rapporto non si potrebbe parlare in nessun modo d’ignoranti. Se a quest’atto vi sono degl’incapaci bisogna denominarli disgraziati per nascita non ignoranti. Sembra superfluo di fare una distinzione fra godere di un’arte passivamente e avvicinarla con intenzioni da critici. In teoria tutti sanno che l’arte è fatta per goderne ma in pratica è esiguo il numero di coloro che sappiano conformarsi a questa massima.³¹⁴

Als Beispiel führt Svevo die ‘künstlerische Überzeugung’ Richard Wagners an, dessen Traum von einem künstlerischen Schaffen, das trotz seines höchsten künstlerischen Anspruchs einer breiten Masse zugänglich sein sollte, letztlich unerfüllt blieb: „Si senti disgraziato perché non vide realizzato questo sogno; ebbe ricchezze e fu ammirato ma nulla valse a compensarlo dell’insuccesso all’*Opéra*.“³¹⁵

Es wurde bereits weiter oben ausgeführt, dass das Scheitern des *inetto* in erster Linie in seiner Person selbst begründet ist. Damit bestünde theoretisch die Möglichkeit, dass der *inetto* sein Scheitern aus eigener Kraft abwenden könnte. Da der *disgraziato* vom Schicksal ereilt wird, ist ihm diese Alternative von vornherein nicht gegeben. Aus dieser Unterscheidung ergeben sich einige wesentliche Aspekte, die die besonderen Eigenschaften des *inetto* und damit auch der *inettitudine* deutlich werden lassen.

³¹³ Vocabolario della lingua italiana 1994, a.a.O., 559.

³¹⁴ Svevo, *Del sentimento in arte*, 831.

³¹⁵ Ebd., 832.

Das Scheitern des *inetto* kann nicht von vornherein als gegeben hingenommen werden. In der Tat bleibt über weite Strecken aller drei Romane die Hoffnung darauf bestehen, dass der *inetto* aus eigenem Antrieb ein komplettes Scheitern abwenden kann. Bei Rubè wird immer wieder auf die Möglichkeit eines glücklichen Zusammenlebens mit der schwangeren Eugenia verwiesen; selbst sein berufliches Fortkommen wird mehrere Male in Aussicht gestellt. Desweiteren erlebt er oft genug den Zustand eines inneren Seelenfriedens, so dass die Möglichkeit einer psychischen Genesung gegeben ist. So ergibt sich eine Art Schwebestand, der bis zuletzt, d.h. bis zu dem Augenblick, in dem Rubè im Krankenbett in den Armen Eugenias stirbt, anhält, so dass die Option auf einen glücklichen Ausgang bis dahin offengelassen wird.

Der Begriff der *disgrazia* fällt bei *Rubè* oft im Zusammenhang mit dem Bootsunfall am Lago Maggiore, „Al ‚disgraziato incidente del Lago Maggiore“ (FR, XXIV, 389). Damit wird die Unabwendbarkeit des tragischen Unfalls betont; d.h. es wird hier suggeriert, dass Rubè, selbst wenn er anders und richtig gehandelt hätte, das Unglück nicht hätte abwenden können. Es lag ‚nicht in seiner Macht‘, das Kentern des Bootes zu verhindern; so wird ihm hier indirekt eben jene Verantwortung für sein Handeln entzogen, die er sich so sehnlich wünscht.

Der bei *Rubè* festgestellte ‚Schwebestand‘ findet sich vergleichbar auch in *Mattia Pascal* wieder. Auch hier zeigen sich mögliche Auswege aus Mattias beruflicher und zwischenmenschlicher Misere, die er gleich zu Beginn des Romans folgendermaßen beschreibt:

Qualcuno vorrà bene compiangermi (costa così poco), immaginando l'atroce cordoglio d'un disgraziato, al quale avvenga di scoprire tutt'a un tratto che... sì, niente, insomma: né padre, né madre, né come fu o come non fu; e vorrà pur bene indignarsi (costa anche meno) della corruzione dei costumi, e de' vizii, e della tristezza dei tempi, che di tanto male possono esser cagione a un povero innocente. (MP, I, 3)

Bereits hier deutet *Mattia* an, dass man ihn nur als vermeintlichen *disgraziato* bezeichnen kann. Was ihm als *disgraziato* bewusst wird, bleibt an dieser Stelle unbeantwortet. Mit Blick auf die Gesamtheit des Romans könnte man hier die Lücke folgendermaßen füllen: der vermeintliche *disgraziato* *Mattia* wird entdecken, dass er eigentlich gar kein *disgraziato* ist. Eine solche Deutung scheint durchaus berechtigt, wenn man sich erinnert, dass sich *Mattia/Adriano* selbst nicht

mehr in der Reihe der *sciagurati* sieht, als er in einem Moment der Ruhe über die Liebesnacht mit Adriana nachdenkt:

Che avevo fatto? Niente, siamo giusti! Avevo fatto all'amore. Al bujo - era colpa mia? - non avevo veduto più ostacoli, e avevo perduto il ritegno che m'ero imposto. Papiano voleva togliermi Adriana; la signorina Caporale me l'aveva data, me l'aveva fatta sedere accanto, e s'era buscato un pugno sulla bocca, poverina; io soffrivo, e - naturalmente - per quelle sofferenze credevo com'ogni altro sciagurato (leggi uomo) d'aver diritto a un compenso, e - poiché l'avevo allato - me l'ero preso; lì si facevano gli esperimenti della morte, e Adriana, accanto a me, era la vita, la vita che aspetta un bacio per schiudersi alla gioja; ora Manuel Bernaldez aveva baciato al bujo la sua Pepita, e allora anch'io... (MP, XV, 174)

Im letzten Kapitel des Romans trifft der innerlich aufgewühlte Mattia auf Romilda und Pomino, denen er wütend vorhält, dass er nun nicht mehr der *disgraziato* sei, der er war, bevor er fälschlicherweise für tot erklärt wurde: „- Dal molino, strega! - le urlai. - Tieni qua il lume, guardami bene! Sono io? mi riconosci? o ti sembro ancora quel disgraziato che s'affogò alla 'Stia'?" (MP, VIII, 222) Bis zu dem Zeitpunkt, an dem Mattia durch seinen Bruder Roberto erfährt, dass er aus juristischen Gründen nicht mehr zu seiner mittlerweile glücklich mit Pomino verheirateten Noch-Ehefrau Romilda zurückkehren kann, – „Disgraziato! Che hai fatto... che hai fatto...? Ma non sai che tua moglie...?“ (MP, XVII, 215) – bleibt die Hoffnung auf eine *riconciliazione* bestehen. Wenn Mattia am Schluß des Romans eine innere Zufriedenheit mit der Situation andeutet, kann berechtigterweise die Frage gestellt werden, inwiefern bzw. ob überhaupt Mattia als gänzlich Gescheiterter bezeichnet werden kann.

Das Schicksal des *inetto* Zeno weist hingegen in eine andere Richtung. Die Literaturkritik bescheinigt ihm oft den Status des 'Nicht-Gescheiterten'. Tatsächlich lässt sich am Schluss des Romans sogar von einer 'erfolgreichen' Figur sprechen: Er hat es geschafft, eine Familie zu gründen, seine Ehe fortbestehen zu lassen und eine innere Zufriedenheit zu erreichen. Allerdings war dies mit viel Aufwand verbunden, und mitnichten bestand bei Zeno soviel Hoffnung auf ein erfolgsversprechendes und glückliches Leben wie bei Rubè oder Mattia.

Aus dieser Perspektive scheint der *inetto* Zeno weiter vom Typus des *disgraziato* entfernt zu sein als die entsprechenden Romanfiguren Rubè und Mattia. Von seinem Rivalen Guido Speier, dessen Schicksal sich als das eines *disgraziato* erweist, ist Zeno deutlich abzugrenzen. Guido selbst bekennt sich letztlich zu

dem, was er ist: nämlich ein gnadenlos Gescheiterter: „Nel pomeriggio trovai Guido in ufficio. Era sdraiato sul nostro sofà in un curioso stato intermedio fra la disperazione e il sonno. Gli domandai: - Tu sei ora in perdita fino agli occhi? Non mi rispose subito. Levò il braccio col quale si copriva il volto sfatto e disse: - Hai mai visto un uomo piú disgraziato di me?“ (CZ, VII, 356) Über diese ‘Selbsterniedrigung’ können sogar Zenos Tröstungsversuche nicht hinwegtäuschen:

Io non seppi offrirgli alcun conforto. Davvero mi offendeva ch’egli credesse di essere l’uomo piú disgraziato del mondo. Non era un’esagerazione la sua; era una vera e propria menzogna. L’avrei soccorso se avessi potuto, ma mi era impossibile di confortarlo. Secondo me neanche chi è piú innocente e piú disgraziato di Guido merita compassione, perché altrimenti nella nostra vita non ci sarebbe posto che per quel sentimento, ciò che sarebbe un grande tedio. (CZ, VII, 348)

Am Ende bleibt Zeno nichts anderes übrig, als sich den offensichtlichen Tatsachen, nämlich dem Misserfolg Guidos, zu stellen und Mitleid mit ihm zu empfinden. Ein Lächeln Guidos, das verzweifeltes Lächeln eines erbarmungslos Gescheiterten, kommentiert Zeno wie folgt: „Qui Guido sorrise, proprio sorrise, il disgraziato!“ (CZ, VII, 350)

Auch der Vater Zenos wird als *disgraziato* bezeichnet und reiht sich damit neben Guido in die Gruppe der *disgraziati* ein, die im Roman nicht überleben werden: „Poco dopo ero a letto, ma non seppi chiuder occhio. Guardavo nell’avvenire indagando per trovare perché e per chi avrei potuto continuare i miei sforzi di migliorarmi. Piansi molto, ma piuttosto su me stesso che sul disgraziato che correva senza pace per la sua camera.“ (CZ, IV, 54)

Bei *Rubè* ist innerhalb der Familie von Berti die Rede von einer *disgrazia*. Nach langem Schweigen diskutiert Eugenia über ihre *disgrazia* mit Federico Monti: „Io non la posso accusare e non la posso difendere. Ma voi, tacendo come tutti gli altri, l’accusate molto duramente, e fate ricadere anche su me la sua disgrazia.“ (FR, III, 39) Die Art und Weise, wie Eugenia Erlebtes und Vergangenes verarbeitet, wird aus folgender Textstelle deutlich: Eugenia ist im Haushalt sehr aktiv und kümmert sich um ihren Vater. Gewiss geschieht dies nicht aus authentischer Liebe zum Vater, sondern vielmehr aus Nächstenliebe. Zugleich versucht sie dadurch, von ihrem Drang zur Selbstreflexion abzulenken: „Ma faceva così anche per stordirsi un poco e non sentire il suo cuore. Temeva d’interrogarsi e di scoprire

che amava il padre piuttosto per carità e devozione che per simpatia.” (FR, III, 40)
Die Verdrängung der Selbstanalyse oder Selbstbefragung ist im Grunde das, was Filippo zulässt, ja geradezu sucht.

Die *disgrazia*, die den Vater Berti und seine Tochter Eugenia betrifft, steigert sich durch die Problematik des ‘noch nicht ganz verlorenen’ Sohnes und Bruders Marco: „Ora che c’era la guerra, alle vecchie spine se n’era aggiunta una nuova. Da quanto tempo Marco non rispondeva alle lettere! C’era pericolo che il ragazzo, figlio di un ufficiale in servizio attivo, rimanese renitente in America e che quest’altra vergogna umiliasse la familia? Anche di questa, come di tutte le cose serie e dolenti, non si discorreva tra padre e figlia.” (FR, III, 40) Bestimmte Bereiche sind als Gesprächsthemen zwischen Tochter und Vater tabu. Dazu gehört auch all das, was in den Augen der Gesellschaft eine Schmach bedeuten könnte. Eine solche wäre gegeben, wenn sich nach der Mutter auch der Sohn – aus welchen Gründen auch immer – von der Familie gänzlich lossagen würde.

3.6.2. Der *inetto* als *dilettante*

*Der Dilettant scheut allemal das Gründliche,
überspringt die Erlernung notwendiger Kenntnisse, um
zur Ausübung zu gelangen, verwechselt die Kunst mit
dem Stoff.*³¹⁶

Die Annäherung des Protagonisten Zeno an den Typus des Dilettanten beschreibt Rudolf Behrens in seinem eingangs bereits erwähnten Aufsatz *Svevos ‘inetti’ als Dilettanten. Eine Umwertung im Horizont von Dilettantismusthematik und Modernitätskritik*.³¹⁷ Im Rahmen der epochenspezifischen Dilettantismusproblematik sieht Behrens den *inetto* als „spezifische Variante des *Fin de siècle*-Dilettanten“.³¹⁸ Eine an die Dilettantismusthematik angelehnte Deutung des Typus des svevoschen *inetto* lässt sich nach Behrens mit sozialen

³¹⁶ J. W. v. Goethe, *Schriften zur Literatur - Über den Dilettantismus*.

³¹⁷ Vgl. Behrens 1990.

³¹⁸ Behrens 1990, 111. Nach Behrens reicht der Hinweis auf Svevos „prekäre Doppelexistenz als Fabrikant und – erfolgloser – Literat [...] als Erklärungsgrundlage für die auffällige, wenn auch zunächst zweitrangig scheinende Präsenz der Thematik [i.e. des Dilettantismus; Anm. d. Verf.] im Werk jedenfalls nicht aus.“ Ebd., 111.

und psychologischen Erklärungsansätzen kombinieren. In den folgenden Ausführungen werden wesentliche Aspekte aus seiner Arbeit aufgegriffen und auch auf die Analyse der Romane *Rubè* und *Il fu Mattia Pascal* angewendet werden. Dafür sind zunächst einige grundlegende Überlegungen zum Begriff des Dilettanten notwendig. Desweiteren sollen einige Ausführungen Italo Svevos zur Klärung der Verwendungsweise des Begriffes herangezogen werden.

Als Dilettant (ital. *dilettare* aus lat. *delectare* „sich ergötzen“) bezeichnet man allgemein einen Liebhaber oder einen Kenner oder beides zugleich; auch die Begriffe des Nichtfachmanns oder Laien finden sich als Synonyma zu dem des Dilettanten.³¹⁹ Der Dilettant nimmt eine Zwischenstellung zwischen der „oft verklärten und mystifizierten Gestalt des großen Künstlers“ und dem „verspotteten Nichtskönner“ ein.³²⁰ Diese Zwischenstellung macht es schwierig, ihn nach ästhetischen, psychologischen und moralischen Kriterien eindeutig zu beschreiben.³²¹ So problematisieren u.a. bereits Goethe und Schiller um 1800 das Phänomen des Dilettantismus in ihren nicht beendeten Schemata *Über den Dilettantismus*. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts nimmt dann die Auseinandersetzung mit der Dilettantismusthematik wieder zu, die jetzt von psychologischen Erklärungsansätzen dominiert wird.³²²

Eine Definition der Bezeichnung ‘Dilettant’ für die Epoche des Klassizismus findet sich in dem grundlegenden Aufsatz Vagets zur Bedeutungs- und Wortgeschichte des Begriffes: So ist der Dilettant

zur Symbolfigur eines tief problematischen Verhältnisses zur Kunst geworden. Als solche bildet er den negativen Gegenpol zu dem nun für vorbildlich gehaltenen Typ des großen Künstlers, dem Meister. Von überdurchschnittlicher Sensibilität künstlerischen Wirkungen gegenüber, jedoch ohne die geforderte stufenweise Ausbildung und Arbeitsdisziplin, fühlt sich der Dilettant zu eigener künstlerischer Hervorbringung angeregt, wobei er aber einer Selbsttäuschung unterliegt und Sensibilität mit wirklichem Können, das ihm letztlich abgeht, verwechselt. Seine Hervorbringungen verraten die Abhängigkeit von anderen Kunstwerken und genügen dem höchsten Kunstanspruch nicht.³²³

³¹⁹ Vgl. Zur Wort- Bedeutungsgeschichte den grundlegenden Aufsatz von Vaget 1970. Vgl. zum Phänomen des Dilettantismus auch Wieler 1996, bes. 15ff. und Stefan Blechschmidt/ Andrea Heinz (Hrsg.), *Dilettantismus um 1800*, Universitätsverlag Winter: Heidelberg, 2007 [Ästhetische Forschungen; 16].

³²⁰ Vaget 1970, 131.

³²¹ Zu den unterschiedlichen Begriffsverwendungen sowie den negativen oder positiven Konnotaten vgl. Vaget 1970.

³²² Vgl. Blechschmidt 2007, 11 u. 369ff. sowie Vaget 1970, 152ff.

³²³ Vaget 1970, 147/148.

Eine geistige Neigung für die Kunst auf der einen Seite sowie die mangelnde Fähigkeit zu anspruchsvollem künstlerischen Schaffen auf der anderen Seite sind beim Dilettanten in einer Person vereint. Der Dilettant täuscht sich dabei insofern selbst, als er sich irrtümlicherweise für einen großen Künstler hält. Stattdessen ist er abhängig von den künstlerischen Produkten anderer, an denen er erst seine künstlerische Sensibilität demonstrieren kann.³²⁴ Auf diese Spaltung zwischen praktisch-künstlerischem Tun und theoretisch-sinnlicher Kunsterfahrung weisen auch einige Aussagen aus Svevos kritischen Essays hin.

Svevo, der sich in seinem Essay *Del sentimento in arte* auf Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804) zu beziehen scheint³²⁵, verfolgt eine deutliche Trennung von Kunst und Wissenschaft sowie von Praxis und Theorie, oder – mit den Worten Jean Pauls – zwischen *genio poetico* und *genio scientifico*: „Tutte le teoriche di questo mondo non condurranno a fare un buon poema!“³²⁶ Innerhalb dieser Dichotomie gilt es nach Svevo, den wirklichen Kunstkenner vom lediglich dilettierenden *dotto* zu unterscheiden.³²⁷

Letzterer wiederum steht hierarchisch über dem *ignorante assoluto* und dem *dotto in un'arte, ignorante in altra*.³²⁸ Der Dilettant „[r]appresenta una scienza minore, superficiale; una riflessione non matura.“³²⁹ Svevo definiert den Dilettanten daraufhin folgendermaßen:

Dilettante vorrebbe significare che fa le cose per diletto. Anche in questa forma esiste ma non se ne può parlare come d'ignorante. Autore di giudizi errati è il dilettante che avvicina l'arte con scopi d'ambizione più o meno confessi. [...] Dilettante è veramente la persona colta che per sua condizione più spesso avvicina l'arte e che non aspira neppure al titolo di amatore e che manca completamente di scopi egoistici. Non dà giudizi e questo non è soltanto una superiorità apparente su chi ne dà, non è superiore soltanto perché non parlando non dice

³²⁴ In diesem Sinne bezieht Zeno bspw. seine detaillierten Kenntnisse über das Geigenspiel auf die vorbildlichen violinistischen Darbietungen seines 'Konkurrenten' Guidos. Vgl. dazu die zitierten Textstellen weiter unten.

³²⁵ Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 43ff und Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 11.

³²⁶ Svevo, *Del sentimento in arte*, 826.

³²⁷ Vgl. Svevo, *Del sentimento in arte*, 826. Neben der genannten Dreiteilung grenzt Svevo den Dilettanten gegenüber dem Typus des Gleichgültigen, des Träumers und des Manischen ab. „Esclusi sono gl'indifferenti, una ragione ancora che esclude le persone non colte perché l'interesse dev'essere pieno e spontaneo [...]. I sognatori hanno più facilmente questo interesse spontaneo per cose che per la prima volta percepiscono [...]. Ed esclusi sono coloro in cui il ragionamento è mania; le loro conclusioni cervelotiche impediscono un qualunque libero motto del sentimento.“ Ebd., 838.

³²⁸ Vgl. Ebd., 827ff. „I. L'ignorante assoluto. Rappresenta l'ignoranza della tecnica e della storia. II. Il dotto in un'arte, ignorante in altra. Rappresenta talvolta soltanto l'ignoranza della tecnica artistica.“ Ebd., 827.

³²⁹ Svevo, *Del sentimento in arte*, 827.

sciocchezze. La persona che si agita che cerca le ragioni delle cose gli è spesso inferiore perché un errore detto è sempre maggiore che un errore pensato.³³⁰

Nimmt man Svevos Urteil über den Dilettanten wörtlich, so grenzen sich die hier analysierten Protagonisten deutlich vom *dilettante* in Svevos Sinne ab. Insbesondere Zeno zeigt sich als Person, die aus purem Eigennutz oft vorschnell unqualifizierte Urteile und Ansichten offen ausspricht.³³¹

Am 11. November 1884 war bereits Svevos Abhandlung *Il dilettantismo* in der Zeitung *Indipendente* erschienen, in der er eine diskrete und leicht ironisch gebrochene Verteidigung des Typus des Dilettanten vornahm. Ihm solle man *compassione mai odio* zollen, da ihm die gesellschaftlich wertvolle Funktion zugesprochen wurde, durch die Verbreitung von künstlerischen Ideen zum kulturellen Leben beizutragen. Den spezifischen Zugang des Dilettanten zur Kunst kommentiert Svevo in *Il dilettantismo* wie folgt: „Il puro godimento dell’arte non lo ha che quell’intelligente che giammai le si avvicinò con pensieri d’ambizione.“³³² Svevos im Grunde positivistische Auffassung des Dilettanten verdeutlicht den Anspruch, dass sich der Dilettant nur frei von Ambitionen und egoistischen Zielen in angemessener Weise der Kunst nähern kann.

Aus einem Querschnitt durch die Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts sammelt Wieler in einer provisorischen Bestandsaufnahme Synonyma zum Begriff des Dilettanten. U.a. finden sich hier alternative Bezeichnungen wie die des „passiven Genies“, des „versificanten Pfuschers“, des „hysterischen Sonderlings“, des „unbegründet Zwecklosen“, des „kosmopolitischen Abenteurers“ oder des „Gefühlstouristen“, um nur einige zu nennen. Man spricht vom Dilettantismus als der „gefährlichen Lust an geistigem Anschmecken“, als einem „verfeinerten Skeptizismus“ oder auch als einer „Wissenschaft der intellektuellen und sentimental Metamorphose“.³³³ Angesichts dieser begrifflichen Vielfalt zeigt sich bereits die Schwierigkeit einer eindeutigen Beschreibung des Dilettanten in Bezug auf eine Charakterisierung des *inetto*. Allgemein lassen sich folgende Merkmale feststellen: Der Dilettant übt eine Sache meist nur um ihrer selbst

³³⁰ Ebd., 830.

³³¹ In etwas anderer Form spielt die Problematik von Gedanken und unausgesprochenen Handlungswünschen am Schluß von *Rubè* eine hervorgehobene Rolle, wenn Filippo gegenüber Pater Mariani eine Beichte über den Hergang von Celestinas Tod ablegt (s.o.).

³³² Svevo, *Il dilettantismo*, 1019.

³³³ Wieler 1996, 15.

Willen aus, also aus privatem Interesse oder zum Vergnügen. Dies schließt nicht aus, dass er durchaus vollendete Kenntnisse und Fähigkeiten zur Ausübung dieser Tätigkeit erlangt hat. Er gilt als Dilettant, solange er die Tätigkeit nicht professionell ausübt, d.h. um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten oder solange er keine entsprechende Ausbildung absolviert hat. Meist geht mit dem Begriff eine negative Konnotation einher: die Tätigkeit wird entsprechend unsachgemäß, fehlerhaft, stümperhaft oder oberflächlich durchgeführt.³³⁴

Die Auswahl der genannten Begrifflichkeiten zum Dilettanten erinnert an die o.g. Zusammenstellung alternativer Bezeichnungen für den Begriff des Antihelden.³³⁵

Allerdings trägt der Dilettant – ungeachtet der Beschreibungsschwierigkeiten, die aus seiner ‚Zwischenstellung‘ resultieren – bereits viel konkretere Züge als der Antiheld, dessen Beschreibung im allgemeinen ungenauer ist. Dass Zeno, Rubè und Mattia durchaus Eigenschaften des Dilettanten aufweisen, soll anhand einiger Textbeispiele nachgewiesen werden. Dabei wird zu zeigen sein, dass die Darstellung dilettantischen Handelns des *inetto* im Roman weniger einem Selbstzweck gehorcht, sondern vielmehr als ein weiteres Mittel zur Konstitution seiner *inettitudine* zu betrachten ist.

In seinem Essay *Soggiorno Londinese* beschreibt Svevo sein dilettantisches Geigenspiel: „L'altra mia attività era evidentemente ancora meno letteraria e avrebbe dovuto salvarmi dalla letteratura anche per la soddisfazione che mi dava. Viaggiavo sempre col mio violino e quando sbarcavo a Londra mi guardavano con rispetto alla stazione: Albert-Hall, Whigmore-Hall o Queens-Hall? Invece l'automobile mi portava nel più lontano e fosco dei sobborghi ove andavo a deliziare i vicini coi miei colpi d'arco.“³³⁶ Svevo, der die Kunst des Geigenspiels

³³⁴ Vgl. Vaget 1970, 135ff.

³³⁵ Vgl. Kap. 2.3.1. der vorliegenden Arbeit, 43ff.

³³⁶ Svevo, *Soggiorno Londinese*, 906. Weiter heißt es dort: „Molti sanno che cosa sia lo studio del violino sotto la direzione del mago Ševčick. Delle melodiette di poche battute sono trasformate in colpi d'arco e devono venir eseguite al tallone alla metà e alla punta dell'arco i tre punti ove l'arco cambia natura perché al tallone si gratta per la facilità d'impiegare troppa forza, al centro dell'arco per mancanza d'equilibrio e alla punta perché si scivola sulle corde per mancanza d'equilibrio e di forza. Io ancora non so in quale parte il suono sia più facile eppure 20 anni di studio avrebbero dovuto insegnarmelo. Dalle persone che iniziano lo studio del violino prima dei 40 anni l'arco diventa una prolungazione del braccio, da me restò una cosa malamente appiccicata. E per spiegare il risultato misero ch'io ottenni dai miei sforzi non basta pensare alla tarda età. Quegli esercizi se hanno da dare un risultato devono essere fatti sotto una sorveglianza sempre attenta di chi li fa o del maestro che li dirige. Ma da me la mente era altrove. Percorrevo ogni giorno dei chilometri di strada col mio arco ma l'arco non è come l'automobile che quando c'è un disastro tutti se ne accorgono. Io procedevo oltre come se nulla fosse avvenuto e ogni qualvolta passavo

trotz kontinuierlicher Übung („Percorrevo ogni giorno dei chilometri di strada col mio arco“) nur rudimentär beherrscht, kann bestenfalls einige Freunde und Nachbarn mit seinen Tönen ergötzen. In leicht ironischer Form verteidigte Svevo in seinem Artikel vom 11. November 1884, der im *Indipendente* veröffentlicht wurde, den in Verruf gekommenen Dilettanten.

In *La coscienza di Zeno* beschreibt Svevo das laienhafte Praktizieren seines Protagonisten auf der Violine in Kapitel fünf im Rahmen seiner Erinnerungen an die ersten Besuche im Hause Malfenti: „Portai talvolta con me il mio violino e passai qualche poco di musica con Augusta, la sola che in quella casa sonasse il piano.“ (CZ, V, 75) Der auf der Geige dilettierende Zeno ist für eine einigermaßen erträgliche Hausmusik gemeinsam mit Augusta, die ihn am Klavier begleitet, gerade gut genug:

Era male che Ada non sonasse, poi era male che io sonassi tanto male il violino e malissimo che Augusta non fosse una grande musicista. Di ogni sonata io ero obbligato di eliminare qualche periodo perché troppo difficile, col pretesto non vero di non aver toccato il violino da troppo tempo. Il pianista è quasi sempre superiore al dilettante violinista e Augusta aveva una tecnica discreta, ma io, che sonavo tanto peggio di lei, non sapevo dirmene contento e pensavo: ‘Se sapessi sonare come lei, come sonerei meglio!’ Intanto ch’io giudicavo Augusta, gli altri giudicavano me e, come appresi più tardi, non favorevolmente. Poi Augusta avrebbe volentieri ripetute le nostre sonate, ma io m’accorsi che Ada vi si annoiava e perciò finì più volte di aver dimenticato il violino a casa. Augusta allora non ne parlò più. (CZ, V, 75)

Zeno als „violinista dilettante“ und Augusta mit einer „tecnica discreta“ am Klavier, können beide als Dilettanten in der Kunst der Musik bezeichnet werden. Bezogen auf Zenos *inettitudine* wird sein Dilettantismus besonders interessant, wenn Guido Speier – von Malfenti als wahrer Könnler auf der Geige angekündigt – als ‚musikalischer Gegenspieler‘ Zenos auftritt: „Sentirà un violinista quale non ha sentito mai. Si presenta quale un dilettante del violino solo perché ha tanti di quei denari che non si degna di farne la sua professione.“ (CZ, V, 107) Damit fällt auch Guido offiziell unter die Kategorie des Dilettanten: eine professionelle Tätigkeit als Violinist zum Bestreiten seines Lebensunterhalts hat Guido laut

per la stessa via allo stesso punto mi ribaltavo per procedere oltre apparentemente incolume. Grattavo, stonavo ma la salute restava intera.“ Ebd. 906/907. Liest man diese Schilderung von Svevos Dilettieren und Delektieren auf der Geige leicht ironisch und ‚stark‘ metaphorisch, erkennt man in der fehlerhaften Bogenführung Svevos die mangelnde Ausgewogenheit Zenos und seine Auswegslosigkeit als *inetto*: Weder am Frosch, noch an der Spitze – also an den äußeren Extremen – und noch nicht einmal in der Mitte des Bogens ist Svevo alias Zeno fähig zu spielen und zu leben.

Aussage von Giovanni Malfenti nicht nötig, obwohl er die Fähigkeit dazu durchaus besäße: „Intende di dedicarsi al commercio. - Si strinse nelle spalle in atto di dispregio. - Io, che pur amo il commercio, al posto suo non venderei che delle note.” (CZ, V, 107)

In seinem stümperhaften aber geliebten Geigenspiel erkennt Zeno ein Äquivalent zu seiner Krankheit, an der er ebenso ‘herumkuriert’, wie er sich mit dem Hervorbringen einer Melodie auf der Violine ‘quält’. Behrens bezieht das Geigenspiel auf die vermeintliche Niederlage, die Zeno hinnimmt, wenn er statt Ada ihre Schwester Augusta heiratet. Später kehrt sich das Verhältnis bekanntlich um und Augusta verkörpert in ihrer bürgerlichen Lebenshaltung für Zeno den Zugang zu einem ‘normalen’ Leben, was von ihm mit dem Attribut *salute* versehen wird. Damit wählte Zeno – gegen seine Absicht – mit der Heirat Augustas den Weg zu einem ‘glücklichen Dasein’. Im dilettantischen Geigenspiel erkennt Behrens eine bedeutsame Metapher für die Ambivalenz dieser ‘Niederlage’. So wie Zeno zunächst im Werben um Ada seinem Rivalen Guido Speier unterliegt, erfährt er auch beim Musizieren gegen seinen Konkurrenten Guido eine vorläufige Niederlage. Als Guido die Chaconne von Bach intoniert, kommt es Zeno so vor, als habe sich nicht nur Guido, sondern Bach selbst gegen ihn verschworen:

Poi, contro di me, si mise il grande Bach in persona. Giammai, né prima né poi, arrivai a sentire a quel modo la bellezza di quella musica nata su quelle quattro corde come un angelo di Michelangelo in un blocco di marmo. Mi parve dicesse la mia malattia e i miei dolori con indulgenza e mitigandoli con sorrisi e carezze. Ma era Guido che parlava! Ed io cercavo di sottrarmi alla musica dicendomi: ‘Per saper fare ciò, basta disporre di un organismo ritmico, una mano sicura e una capacità d’imitazione; tutte cose che io non ho, ciò che non è un’inferiorità, ma una sventura’. (CZ, V,120)

Gegen diese erbärmliche Niederlage, die Zeno nicht mehr nur als Mangel, sondern als Katastrophe, als Unglück empfindet, hilft nicht einmal mehr seine innere Protesthaltung, sich der Musik und damit seinem Schicksal als *inetto* zu entziehen:

Io protestavo, ma Bach procedeva sicuro come il destino. Cantava in alto con passione e scendeva a cercare il basso ostinato che sorprendevo per quanto l’orecchio e il cuore l’avessero anticipato: proprio al suo posto! Un attimo più tardi e il canto sarebbe dileguato e non avrebbe potuto essere raggiunto dalla risonanza; un attimo prima e si sarebbe sovrapposto al canto, strozzandolo. Per Guido ciò non avveniva: non gli tremava il braccio neppure

affrontando Bach e ciò era una vera inferiorità. Oggi che scrivo ho tutte le prove di ciò. (CZ, V, 120)

Den nicht zitternden Arm Guidos sieht Behrens als das Gegenbild zu der Hand des im Sterben liegenden Vaters, der als letzte Geste seine erhobene Hand auf Zenos Gesicht fallen lässt. In Guidos „souveräner Beherrschung Bachs“ erkennt er das „Phantasma vom erfolgreichen Kampf des Sohns mit dem Vater“³³⁷, einem Kampf, den Zeno nie offen mit seinem Vater ausgetragen hat. Selbst im Nachhinein gelingt es Zeno nicht, den Triumph Guidos durch einen Einwand bezüglich der von Bach vorgesehenen *legato*-Spielart abzuschwächen:

Ma però non capisco perché, verso la chiusa, abbiate voluto scandere quelle note che il Bach segnò legate. [...] Sentii che in tutto il salotto non v'era per me che biasimo e derisione. Eppure parlai ancora lottando contro quell'ostilità. - Bach - aggiungi - è tanto modesto nei suoi mezzi che non ammette un arco fatturato a quel modo. Io avevo probabilmente ragione, ma era anche certo ch'io non avrei neppur saputo fatturare l'arco a quel modo. Guido fu subito altrettanto spropositato quanto lo ero stato io. Dichiarò: - Forse Bach non conosceva la possibilità di quell'espressione. Gliela regalo io! Egli montava sulle spalle di Bach, ma in quell'ambiente nessuno protestò mentre mi si aveva deriso perché io avevo tentato di montare soltanto sulle sue. (CZ, V, 121/122)

Dieser Einwand Zenos offenbart seine musiktheoretische Kompetenz. In der Praxis kann Zeno dem meisterhaften Vorspiel des Virtuosen Guido im Hause Malfenti später nur anerkennend beipflichten: „Proclamai che raramente avevo sentito un dilettante che suonasse così bene.“ (CZ, V, 134) In seiner Hybris schränkt Guido seinen Erfolg nun selbst ein, indem er erklärt, dass er sich nur deshalb als Dilettant bezeichne, um nicht als Berufsmusiker gelten zu müssen: „A lui non bastò: osservò ch'egli poteva essere considerato quale un dilettante, solo perché non accettava di presentarsi come professionista. [...] Era evidente ch'egli non poteva essere considerato quale un dilettante.“ (CZ, V, 135) Die geschickte Inszenierung seines musikalischen Dilettantismus verhilft Guido zu seinem vermeintlich guten Ruf als versierter und begnadeter Musiker. Später wird sich herausstellen, dass der musikalisch glückliche und erfolgreiche Guido Speier in Beziehungs- und Geschäftsangelegenheiten zum Versager wird. Er führt das gemeinsam mit Zeno gegründete Kleinunternehmen binnen kürzester Zeit beinahe in den Bankrott; die Liquidation will Guido am Ende durch „Betrugs- und

³³⁷ Behrens 1990, 129.

Selbstbetrugsmanöver“ abwenden.³³⁸ Schließlich versucht er durch einen vorgetäuschten Selbstmord finanzielle Unterstützung von der Familie zur Rettung der Firma zu erpressen. Durch eine Verwechslung der Chemikalien stirbt Guido, wie bereits erwähnt, bei seinem Suizidversuch.

Dem täuschenden und mit unfairen Mitteln ‘kämpfenden’ Guido Speier, der letztlich als Versager aus dem Leben scheidet, wird Zeno als *inetto* gegenübergestellt, der sich ehrlich zum Dilettantentum sowohl in Bezug auf seine musische Leistung als auch auf seine Karriere als Geschäftsmann bekennt. Damit nimmt das Thema des Dilettantismus eine bedeutende Rolle in der Lebensbetrachtung Zenos ein: Das menschliche Leben ist weder schön noch hässlich, sondern originell! In diesem Verständnis gelangt Behrens zu folgender abschließender Deutung des Romans:

[E]ine Heilung im therapeutischen Sinne, die normengeleitete Rekonstruktion einer der krankhaften Entwicklung vorausliegenden gesunden Normalität, schließt Zeno bekanntlich aus. Die Autorität des psychoanalytischen Deutungsmusters, das ihm als Vorgabe für seine Anamnese dient, löst sich für ihn in der vielfältigen Erfahrung der Vorteile auf, die seine neurotische Handlungshemmung bietet. Seine Krankheit war ein Existenzmodus, in dem er leben konnte, solange nur die sozialen Interaktionsmuster funktionierten, das Umfeld also im Prinzip nicht weniger ‚krank‘ war und die blockierten Funktionen ausglich. So fühlt er sich konsequenterweise erst geheilt, wenn die gesellschaftlichen Verhältnisse völlig ihre Krankheit offen legen. [...] Dass der ‚dilettante‘ Svevos schließlich erfolgreich wird, besagt dann weniger etwas über ihn als über die Bodenlosigkeit der in Anschlag gebrachten Wertsysteme, die die abschätzige Rede von ihm als dem repräsentativen Typus der Moderne überhaupt ermöglichte.³³⁹

Eine Deutung des Dilettantismus, wie Behrens sie hier für den Roman *La coscienza di Zeno* vorsieht, ist durchaus zutreffend. Allerdings zeigt sich Zenos dilettantisches Handeln nicht nur in seinen mangelhaften musikalischen Darbietungen und ökonomischen Glückstreffern; Zenos Dilettantismus zeigt sich immer auch dann, wenn er für kurze Zeit – meist durch äußere Zwänge veranlasst – in irgendeiner Form ‘aktiv’ wird. So fängt Zeno viele Tätigkeiten an, ohne sie jemals richtig und vollständig zu Ende zu führen: „Per qualche tempo leggiucchiai e suonai, poi sentii il desiderio di una attività piú seria e poco mancò non ritornassi alla chimica eppoi alla giurisprudenza. Infine, e non so veramente perché, per qualche tempo mi dedicai agli studi di religione.” (CZ, VI, 158) Er liest

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Ebd., 130. Zu der wertekritischen Deutung der *inettitudine* vgl. weiter unten Kapitel 5.1., 218ff.

einige Textstellen aus „Renan e Strauss, il primo con diletto, il secondo sopportandolo come una punizione.” (CZ, VI, 158) Liegt die Ursache solcher momentanen Aktivitätsausbrüche auch darin begründet, dass sich Zeno einen besseren Zugang zu Augusta erhofft, so zeugen sie des weiteren auch von dem Wunsch des *inetto*, eine sinnvolle Tätigkeit auszuführen: „Poi nella mia stanzetta magnificamente organizzata venne talvolta la noia. Era piuttosto un’ansia perché proprio allora mi pareva di sentirmi la forza di lavorare, ma stavo aspettando che la vita m’avesse imposto qualche compito.” (CZ, VI, 159) Zeno wartet vergeblich auf einen gesellschaftlichen Anreiz zu sinnvollem Tun. Zeno erkennt hier, dass ohne gesellschaftliche Anerkennung für das individuelle Handeln die ausgeführten Tätigkeiten in einem negativ konnotierten Dilettieren enden und seinem Dasein der prekäre Status einer Simulation zugeschrieben wird: „Vivevo in una simulazione di attività. Un’attività noiosissima.” (CZ, VI, 159) Diese Ansicht gipfelt in der folgenden Aussage Augustas: „Pare che la tua bontà e la tua ingenuità - mi disse - ti rendano disadatto agli affari.” (CZ, VI, 158) Zeno ist dabei überzeugt, dass „[a]nche Augusta fu indotta dal padre a convincermi di non ingerirmi piú nei miei propri affari.”

In etwas veränderter Form tritt die von Behrens am Beispiel Guido Speiers konstatierte Umwertung gesellschaftlicher Werte auch in der musikalisch geprägten Beziehung von Zeno und seiner Geliebten Carla auf. Hier zeigt sich Zeno im Sinne eines Dilettanten, der nur oberflächlich an der Kunst interessiert ist und die Kunst, d.h. hier den Gesang, nicht selbst ausübt.³⁴⁰ Carlas Karriere als Sängerin muss nach Zenos Meinung bereits im Ansatz scheitern.³⁴¹

Im folgenden Textbeispiel wagt sich Carla an die gesangliche Interpretation namhafter Komponisten – „Non cantava piú le canzonette triestine e poi neppure le napoletane, ma era passata ad antiche canzoni italiane e a Mozart e Schubert” – und Zeno erinnert sich besonders an das Wiegenlied Mozarts:

Ricordo specialmente una ‘Ninna nanna’ attribuita al Mozart, e nei giorni in cui sento meglio la tristezza della vita e rimpiango l’acerba fanciulla che fu mia e che io non amai, la ‘Ninna nanna’ mi echeggia all’orecchio come un rimprovero. Rivedo allora Carla travestita da madre che trae dal suo seno i suoni piú dolci per conquistare il sonno al suo bambino. Eppure essa, ch’era stata un’amante indimenticabile, non poteva essere una buona madre, dato ch’era una

³⁴⁰ Vgl. zum Dilettanten als nicht selbst ausübenden Kunstfreund Vaget 1970, 137.

³⁴¹ Vgl. CZ, VI, 222.

cattiva figlia. Ma si vede che saper cantare da madre è una caratteristica che copre ogni altra. (CZ, VI, 230)

Zeno vermag die mangelhaften Gesangskünste Carlas richtig einzuschätzen und erweist sich so als ausgewiesener Kenner auf diesem Gebiet: „Intanto sentii subito che la voce di Carla s’ammorbidi e divenne piú flessibile e piú sicura. Noi avevamo avuto paura che il maestro le avesse imposto uno sforzo come aveva fatto quello scelto dal Copler. Forse egli s’adattò al desiderio di Carla, ma sta di fatto che restò sempre nel genere da lei prediletto.” (CZ, VI, 230) Die Gründe dafür, dass er ihr gegenüber trotzdem als Gönner auftritt, liegen auf derselben Ebene wie auch diejenigen für seine wiederholten Versuche, gemeinsam mit Augusta zu musizieren: es geht ihm darum, seine Beziehung zu beiden auf der Grundlage gemeinsamer Tätigkeiten und Verbindungen vor sich selbst und auch öffentlich zu legitimieren.

Der Dilettantismus zeigt sich auch in dem Versuch Zenos, in den Büroräumen der ‘Firma Speier’ vor Carmen, Guido und Luciano ein ‘Märchen’ zu improvisieren. Damit weitet sich der Tätigkeitsbereich des Dilettierens bei Zeno auf die Literatur aus.³⁴² Zenos ‘Märchenstunde’ verweist auf einen weiteren für den Dilettanten typischen Aspekt: den der Geselligkeit. Vaget führt dazu aus, dass besonders im 18. Jahrhundert „die Pflege der Geselligkeit ihr [d.h. der Dilettanten; Anm. d. Verf.] erstes Ziel gewesen sei“.³⁴³ Wenn man Zeno als Dilettanten in diesem Sinne betrachtet, so muss man feststellen, dass er – selbst als Dilettant! – an dieser ‘Aufgabe’ scheitert:

Mi feci consegnare la macchina ed io veramente improvvisai. Vero è che la prima delle favole che feci, stava da molti giorni nel mio animo. Ne improvvisai il titolo: ‘Inno alla vita’. Poi, dopo breve riflessione, scrissi di sotto: ‘Dialogo’. Mi pareva piú facile di far parlare le bestie che descriverle. Così nacque la mia favola dal dialogo brevissimo: Il gamberello meditabondo: - La vita è bella ma bisogna badare al posto dove ci si siede. L’orata, correndo dal dentista: - La vita è bella ma bisognerebbe eliminare quegli animalucci traditori che celano nella carne saporita il metallo acuminato. Ora bisognava fare la seconda favola ma mi mancavano le bestie. (CZ, VII, 292)

³⁴² Vaget nennt ein breites, an das Bildungsideal der italienischen Renaissance angelehntes Tätigkeitsfeld, in dem sich der Dilettant gerne umtreibt: „Neben den humanistischen Fächern der Sprache und Literatur sind es die Musik und die Bildenden Künste, und da besonders das Zeichnen, die vom ‘Cortegiano’ gepflegt werden sollen.“ Ebd., 141.

³⁴³ Vaget 1970, 140.

Mangelnder Einfallsreichtum führt dazu, dass Zeno die geweckte Erwartungshaltung der Zuhörer nicht annähernd befriedigen kann. Von Seiten Zenos kommt es hier zu einer „Fehleinschätzung der ästhetischen Empfindungskraft, einer Überschätzung [seines] Leistungsvermögens sowie einer mit Neid verbundenen Ungeduld, die, ohne die erforderlichen Vorbereitungen und Vorbedingungen, zum Genuß der künstlerischen Hervorbringung drängt“.³⁴⁴ Durch diesen ‚gesellschaftlichen Zwang‘, etwas Literarisch-Künstlerisches zu produzieren, gibt sich Zeno – wie so oft – der Lächerlichkeit preis: von seinem ‚Publikum‘ wird er, der es ernst meint, nur noch ausgelacht:

Volete delle buone favole? Io ve ne improvviso come Esopo! Tutti risero, meno lui. Si fece dare la macchina da scrivere e, correntemente, come se avesse scritto sotto dettatura, con gesti piú ampi di quanto esigesse un lavoro utile alla macchina, stese la prima favola. Porgeva già il foglietto a Luciano, ma si ricredette, lo riprese e lo rimise a posto nella macchina, scrisse una seconda favola, ma questa gli costò piú fatica della prima tanto che dimenticò di continuare a simulare con gesti l'ispirazione e dovette correggere il suo scritto piú volte. Perciò io ritengo che la prima delle due favole non sia stata sua e che invece la seconda sia veramente uscita dal suo cervello di cui mi sembra degna. [...] A me quel giorno avvenne che i dolori lancinanti del mio povero organismo improvvisamente si facessero acuti e mi parve di non poterli attenuare altrimenti che battendomi con Guido facendo subito delle favole anch'io. (CZ, VII, 290ff.)³⁴⁵

Bei Vaget findet sich der Dilettant als „Opfer einer Verführung durch das Schöne, eines ‚Selbstbetrugs‘, der auf Selbstliebe beruht“.³⁴⁶ Hier scheint der Dilettant im 20. Jahrhundert angekommen zu sein: „Statt wie der große Künstler mit Kälte,

³⁴⁴ Ebd., 143/144.

³⁴⁵ Vgl. zu den *favole* auch folgende Textstelle: „In quel momento le mie favole mi parvero splendide. Le cose ch'escono dal nostro cervello hanno un aspetto sovranamente amabile specie quando si esaminano non appena nate. Per dire la verità il mio dialogo mi piace anche adesso, che ho fatta tanta pratica nel comporre. L'inno alla vita fatto dal morituro è una cosa molto simpatica per coloro che lo guardano morire ed è anche vero che molti moribondi spendono l'ultimo fiato per dire quella che a loro sembra la causa per cui muoiono, innalzando così un inno alla vita degli altri che sapranno evitare quell'accidente. In quanto alla seconda favola non voglio parlarne e fu commentata argutamente da Guido stesso che gridò ridendo: - Non è una favola, ma un modo di darmi della bestia. Risi con lui e i dolori che m'avevano spinto a scrivere s'attenuarono subito. Luciano rise quando gli spiegai quello che avevo voluto dire e trovò che nessuno avrebbe pagato qualche cosa né per le mie né per le favole di Guido. Ma a Carmen le mie favole non piacquero. Mi diede un'occhiataccia indagatrice ch'era veramente nuova per quegli occhi e che io intesi come se fosse stata una parola detta: - Tu non ami Guido! Ne fui addirittura sconvolto perché in quel momento essa certamente non sbagliava. Pensai che avevo torto di comportarmi come se non amassi Guido, io che poi lavoravo disinteressatamente per lui. Dovevo far attenzione al mio modo di comportarmi. Dissi mitemente a Guido: - Riconosco volentieri che le tue favole sono migliori delle mie. Bisogna però ricordare che sono le prime favole che ho fatte in vita mia. Egli non s'arrese: - Credi forse ch'io ne abbia fatte delle altre? Lo sguardo di Carmen s'era già raddolcito e, per ottenerlo piú dolce ancora, io dissi a Guido: - Tu hai certamente un talento speciale per le favole. Ma il complimento fece ridere tutti e due e subito dopo anche me, ma tutti bonariamente perché si vedeva che avevo parlato senz'alcuna intenzione maligna.“ (CZ, VII, 293).

³⁴⁶ Vaget 1970, 144.

Geduld und Besonnenheit zu arbeiten, überläßt sich der Dilettant dem ‘Feuer’, womit das Schöne ‚die jugendliche Imagination entzündet‘. Nach Vaget neigt der Dilettant mit dieser Schwäche zu ‚einer ästhetischen Lebensweise, die ihn ‘Pflichten verletzen macht’‘.³⁴⁷ Dabei zeigt sich eine Ausweitung des Verständnisses des Dilettanten-Begriffs, der so den Schlüsselbegriffen Borgeses und Pirandellos – *inettitudine alla felicità* und *inetto a tutto* – sehr nahe kommt: ‚Bemerkenswert und vorausweisend auf die spätere Entwicklung der Dilettantismusproblematik ist die Erweiterung des Dilettantenbegriffs von dem engeren Bereich der praktischen Kunstliebhaberei‘ – hierzu sind die kläglichen Versuche Zenos hinsichtlich seines Geigenspiels, seiner ‘Fabelproduktion’ und seines Karikaturzeichnens zu zählen – ‚auf eine allgemeine Lebensproblematik von Ästhetizismus und Immoralismus, die [...] erst ein Jahrhundert nach Moritz und Schiller von der Literatur in größerem Umfang aufgegriffen wurde.‘³⁴⁸

Vergleichbar mit Zeno, dessen dilettierendes Handeln sich in seinen Eigenschaften als Musiker, Zeichner, Literat und Ökonom widerspiegelt und wodurch zugleich, wie Behrens treffend zum Ausdruck bringt, an den Fundamenten des Wertesystems gerüttelt wird, weisen auch Rubè und Mattia in diesem erweiterten Verständnis dilettantische Züge auf. Rubè tritt uns hier zunächst als Anwalt, dann als Soldat und später als Mitarbeiter der Firma ‘Adsum’ entgegen; ferner zeichnet ihn seine ausgewiesene rednerische Fähigkeit aus, so dass er als potentieller Gegenkandidat von Enrico Stao als Politiker hoch gehandelt wird.

Strenggenommen kann seine anfängliche Beschäftigung als Advocat unter der leitenden Hand der hedonistisch gezeichneten Figur des *avvocato Taramanna* nicht als dilettantische Tätigkeit eingestuft werden, da Filippo eine vollwertige juristische Ausbildung genossen hat. Stattdessen trifft hier eher die Kennzeichnung als *inetto* zu: Rubè ist aufgrund seiner psychischen Konflikte nicht in der Lage, seine juristische Professionalität gewinnbringend einzusetzen. Seinem Scheitern in Bezug auf die juristische Karriere wird sein ‘öffentlicher’ Erfolg als ‘dilettierender’ Soldat diametral gegenübergestellt. Bereits der *capitano Arcais* erkennt – ohne es zu wissen – in Rubè alles andere als einen tauglichen Soldaten: ‚‘Non abbiamo bisogno di turisti, non abbiamo bisogno di dilettanti.’‘

³⁴⁷ Ebd., 144.

³⁴⁸ Vaget 1970, 144 (Hervorhbg. d. Verf.).

(FR, VI, 85) Die Auszeichnungen, die dem Frontsoldaten Rubè aufgrund seiner vermeintlichen ‘Heldentaten’ im Krieg als Mut- und Tapferkeitsmedallien verliehen werden, entbehren jeglicher seriöser Geltung. Daher ist die folgende Passage bereits ironisch zu werten: „Filippo portava al petto il nastro azzurro con la stelletta d’argento, che era un segno di superiorità indiscutibile.“ (FR, X 140).³⁴⁹ Ihre absolute Bedeutungslosigkeit wird erst durch die charakterlichen Eigenschaften und psychischen Hintergründe Rubès vollends erfasst: er erkennt sich selbst als ängstlichen und moralischen Zweifler, dessen vordergründiges Ziel es ist, seine Feigheit gegenüber der Öffentlichkeit geheim zu halten: „Dunque egli [Berti; Anm. d. Verf.] aveva tremato, per pochi colpi lontani e innocui, dispersi fra il cielo e l’acque indifferenti. [...] Se uno qualunque, il piú umile, il piú tristo, un pelandrone, un renitente, gli fosse venuto incontro dicendogli: ‘Rubè, ho avuto paura anch’io’, credeva che lui, Rubè, gli si sarebbe buttato ai piedi piangendo come davanti a un salvatore.” (FR, III, 43)

Die gesellschaftlichen Normen, in diesem Fall in Kriegszeiten, verbieten es, in der Öffentlichkeit Ängstlichkeit zu zeigen. Über die Angst soll und darf nicht geredet werden. Sich einer derartigen Zensur zu unterwerfen, gelingt Filippo nicht: verzweifelt sucht er nach Vertrauten, denen er seine Ängste eingestehen kann. So nimmt nach und nach der Heroismuskurs immer breiteren Raum in den Reflexionen Rubès ein: „Che fossero tutti eroi o tutti bruti non poteva credere. Erano commedianti, ecco, commedianti come lui, che sorrideva a questo e a quel tenente e mandava in prigione gridando i soldati che lavoravano con le scarpe di riposo, mentre si sentiva dentro cascar l’anima e pezzi come una cosa putrefatta.” (FR, III, 44)

Abgesehen von seinen engsten Freunden, Federico und Mary sowie seiner Ehefrau Eugenia, die in der Lage sind, seine psychische Verfassung zumindest in Ansätzen richtig einzuschätzen, wird Rubè von seinem weiteren sozialen Umfeld völlig verkannt. In diesem Sinne ist Rubè selbst als Schauspieler und damit als

³⁴⁹ In Rubès ironischem Kommentar zu dem Zeitungsartikel des Anwalts Giaccone, der Rubè nach dem Tod Celestinas im Prozeß vertritt, zeigt sich die Nichtigkeit der Auszeichnungen Rubès und damit die Aufdeckung einer gesellschaftlich-moralischen Scheinwelt: Bericht von Giaccone: „‘Anche sul nostro lago, in vista del pittoresco villaggio di San Maurizio, il cui nome resterà legato nella memoria dell’egregio avvocato a un ricordo funesto, egli ha dato prova di quell’eroica bravura che nel corso della nostra guerra gli valse la medaglia d’argento.’ [...] ‘Bene’ pensò, la mattina dopo, Filippo, leggendo il giornale ‘ora sarò proposto per la medaglia al valore civile.’ ” (FR, III, 43).

Dilettant (s.u.) höchst erfolgreich; sein Scheitern offenbart sich dagegen auf psychischer Ebene und äußert sich besonders am Schluß des Romans, als er geistige Zuflucht und existenzielle Erklärungen für ein von ihm sehnlichst erwünschtes inneres Seelenglück und damit für ein sinnvolles und erfülltes Leben sucht.

Auf der Suche nach sinnvollem Handeln sieht sich auch Mattia Pascal. Im Zentrum des Romans gelangt Mattia, der bislang nicht eine Tätigkeit – weder professionell noch dilettantisch, weder künstlerischer noch sonstiger Natur – über einen längeren Zeitraum ausgeübt hat, zu der entscheidenden Frage, was ‘nun zu tun sei’ sowie zu der ernüchternden Einsicht seiner mangelnden Eignung zu jedweder Tätigkeit:

Che fare ormai? Mi misi, ma quasi senza speranza, in cerca di un’occupazione qual si fosse, per provvedere ai bisogni più urgenti della famiglia. Ero inetto a tutto; e la fama che m’ero fatta con le mie imprese giovanili e con la mia scioperataggine non invogliava certo nessuno a darmi da lavorare. Le scene poi, a cui giornalmente mi toccava d’assistere e di prender parte in casa mia mi toglievano quella calma che mi abbisognava per raccogliermi un po’ a considerare, ciò che avrei potuto e saputo fare. (MP, V, 36)

Allein seine Beschäftigung als Hilfsbibliothekar und das Verfassen seiner Memoiren auf Anraten seines Kollegen Don Pellegrinotto kann als ‘Lebenswerk’ Mattias aufgefasst werden. Das Verfassen seiner Lebensgeschichte lässt sich dabei durchaus als dilettantische Ausübung der Erzählkunst verstehen, denn er besitzt weder professionelle Schreibfertigkeiten noch verdient er damit seinen Lebensunterhalt. Damit unterscheidet sich Mattia von Zeno und Rubè, die immerhin noch zu verständlichem, dilettantischem Handeln in der Lage sind. Verstärkt wird Mattias Untätigkeit in der zitierten Textstelle noch durch den Hinweis auf seine jugendlichen Gaunereien, seine Faulheit und seine Nutzlosigkeit auf dem Arbeitsmarkt. Außer dem Schreiben sucht man andere künstlerische Beschäftigungen, wie sie bei Zeno vorliegen, bei Mattia vergebens. An dieser Stelle soll ein wesentlicher Aspekt hervorgehoben werden, der die dilettierenden Protagonisten Zeno und Rubè deutlich als *inetto*-Typen ausweist: das Bewusstsein des eigenen Dilettantismus. Am Beispiel des zeichnerisch dilettierenden Goethe bemerkt Veget, dass auch seine langjährigen Versuche im Zeichnen nicht dazu führten, den „objektiven Wert seiner künstlerischen Versuche zu überschätzen oder ihn überhaupt für die Gefahren des Dilettantismus blind zu

machen.“³⁵⁰ In diesem Verständnis – so führt Veget weiter aus – greift nun Goethe auf „die psychologische Diagnose des Dilettanten durch Moritz zurück, aus dessen ästhetischer Hauptschrift er in einer Rezension die Kernsätze über die Selbsttäuschung des Dilettanten zitiert hatte“.³⁵¹

Bezeichnend für den Zusammenhang des Phänomens der *inettitudine* zum Dilettantismus ist der Verweis auf Schopenhauer. Veget merkt an, dass es Schopenhauer war, der Goethe „gegen die Vorwürfe der naturwissenschaftlichen Zunft in Schutz nahm und ihn gegen die etablierten Professoren, denen er materielle Interessen unterstellt, ausspielt“.³⁵² Insbesondere Svevos Rückgriff auf schopenhauerisches Gedankengut verweist bereits auf die Ähnlichkeit der beiden Protagonistentypen, d.h. des Dilettanten und des *inetto*. Der Dilettantismusbegriff, wie er gegen Ende des 19. Jahrhunderts gebraucht wird, weist dabei einige Unterscheidungen zu dem Verständnis des Begriffes um 1800 auf. Veget beruft sich hier auf Kassners Verständnis des Dilettanten, der ihn vor allem in einer „psychologischen und kulturkritischen Perspektive“ sieht. Abgesehen von der Bedeutung, wie sie weiter oben dargelegt wurde, entsteht nun ein zweiter Typ des Dilettanten, ein bestimmter Typ des Intellektuellen als kluger und moderner Mensch: nach Kassner der ‘moderne’ Dilettant. Dieser Dilettant gleicht nach Kassner einem einsamen Individualisten „ohne Konvention und Gemeinsinn. Sein besonderes Kennzeichen ist eine ‘sehr freie, sehr ungewöhnliche Beziehung zwischen dem Genie und der Welt’ – Ausdruck einer gewissen Lust an Spiel und Versuch um ihrer selbst willen, in manchem dem Schauspieler zu vergleichen.“³⁵³ Nach Veget ist er „meist sexuell vereinsamt, von ‘malheureuser Sinnlichkeit’; seine Sensibilität, auf die er so großen Wert legt, ist ‘gleichsam isoliert’ und dient nicht ‘dem Ganzen’; sie wird deshalb als pathologisch und als Anzeichen der

³⁵⁰ Veget 1970, 146. „Im Gegenteil, seine [Goethes; Anm. d. Verf.] Kritik am Dilettantismus klingt oft schroff und unversöhnlich, wenn er damit die Prinzipienlosigkeit, den Naturalismus oder die religiös-patriotische Gemütskunst als Zeitkrankheit anprangert. Wie bei Schiller verbindet Goethe mit dem Begriff des Dilettantismus oft Zeitkritik, und unter bestimmten Umständen wird ihm der Dilettant identisch mit dem Nichtskönnner und Pfuscher. Auf einer tieferen, psychologischen Ebene bleibt sich Goethe aber der komplizierten Problematik des Dilettanten bewußt, die durch polternde, polemische Stellungnahmen allein nicht angemessen zu erfassen ist.“ Ebd., 146.

³⁵¹ Veget 1970, 146.

³⁵² Ebd., 148. Schopenhauer war, wie Veget zusätzlich bemerkt, „bezeichnenderweise selbst ein nicht etablierter Außenseiter auf seinem Fachgebiet“. Ebd., 148.

³⁵³ Rudolf Kassner, *Der Dilettantismus*, Frankfurt a.M., 1910, 18, in: *Die Gesellschaft*, Sammlung sozialpsychologischer Monographien, hrsg. von Martin Buber; zitiert nach Veget 1970, 151.

Decadence gewertet.³⁵⁴ Schließlich ergibt sich aus dieser Charakterisierung der Typus eines problematischen, tastenden Intellektuellen.³⁵⁵ Über Bourgets Dilettantismusbegriff gelangt man zum Verständnis des Dilettantismus als existenzielle Lebensproblematik, die vornehmlich in der deutschen Literatur zu der Schlussformel „Dilettanten des Lebens“ führt.³⁵⁶ Es sei hier an die Formulierung Borgeses erinnert, *inetto alla vita*, sowie an den Typus des Intellektuellen, der durch die ihm zusätzlich zugewiesenen Eigenschaften des *inetto* eine ‘Umwertung’ erfährt.³⁵⁷ Der Dilettantismus wird hier begriffen als „das erfolglose Streben nach Künstlerschaft“ und verkörpert sich in der Gestalt des „kränklich-nervösen, kunstgläubigen und vom Leben entfremdeten“ Protagonisten, der den „Epochengeist“ zum Ende des 19. Jahrhunderts widerspiegelt.³⁵⁸ Insbesondere bei Thomas Mann, mit dem nach Vaget ein Endpunkt der historischen Entwicklung des Dilettantismusbegriffs erreicht ist, zeigen sich im *Bajazzo* die ausgeprägten Merkmale der psychischen Verfassung des Dilettanten. Hier haben wir es zu tun mit einem

Willensschwachen, unglücklichen, einsamen, sich langweilenden jungen Mann [...], der eine ausgeprägte Tendenz zum Künstlerischen und keinerlei Neigung oder Eignung zu einer bürgerlichen Lebensführung besitzt. Die besonderen Kennzeichen seiner geistig-seelischen Konstitution sind der Hang zur Träumerei, die ‚Lust am Psychologischen‘, das Unbehagen an seinem eigenen Leben, das sich bis zum Ekel gesteigert hat. Bei alledem kultiviert er seine kleinen künstlerischen Talente in der Zeichenkunst, im Schreiben und vor allem in der Musik.³⁵⁹

Offensichtlich führt Vaget hier zwei Ansichten zusammen: „In dieser Liebe zur Kunst, seiner Vielseitigkeit, kann der *Bajazzo* durchaus mit dem Dilettanten des 18. Jahrhunderts verglichen werden.“³⁶⁰ Der Vergleich des *inetto* mit Goethes *Werther* sowie das Verständnis des Dilettantismus im Sinne Nietzsches und Bourgets zeigen, dass beide Phänomene – das der *inettitudine* und das des Dilettantismus – auf ähnlichen philosophischen und literarischen Wurzeln basieren. Die sich aufdrängende Vermutung, dass der *inetto* eine spezifisch-

³⁵⁴ Vaget 1970, 151.

³⁵⁵ Vgl. zum *inetto* als Intellektuellen das folgende Kapitel der vorliegenden Arbeit sowie zur Karikatur des Intellektuellen auch das Kapitel 5.2.2., 231ff.

³⁵⁶ Vgl. Vaget 1970, 155.

³⁵⁷ Vgl. zum *inetto* als Intellektuellen das folgende Kapitel.

³⁵⁸ Vaget 1970, 155.

³⁵⁹ Ebd., 156.

³⁶⁰ Ebd.

italienische Form des Dilettanten-Typus darstellt, kann angesichts der bereits dargelegten Komplexität und Ausdifferenzierung des Phänomens der *inettitudine* nicht aufrechterhalten werden. Vielmehr kann hervorgehoben werden, dass die Bezugnahmen auf den Dilettantismus den *inetto* erst zu dem machen, was er ist: Nämlich ein auf der Basis des Intellektuellentypus mit vornehmlich psychopathologischen Anlagen ausgestatteter ‘Antiheld’, dessen Fähigkeiten im positiven oder negativen Sinne an dilettantisches Tun erinnern; im Ergebnis – und hier kann durchaus von dem Merkmal des Phänomens der *inettitudine* schlechthin gesprochen werden – stellt sich ungewollt und unbewusst nach Außen hin ein scheinbarer Erfolg ein, dessen erwartete positive psychische Auswirkungen entweder gänzlich ausbleiben oder sogar ins Gegenteil verkehrt werden.³⁶¹

Einen wichtigen Hinweis, der den *inetto* in seiner Gesamtheit charakterisiert, gibt Vaget am Schluß seines Aufsatzes: „Was dem modernen Dilettanten abgeht, ist nicht so sehr Talent, Ausbildung, Prinzipien, als vielmehr etwas weit Komplexeres und Schwerwiegenderes: das erfüllte Leben.“³⁶² Damit ist nach Meinung des Verfassers zugleich der Kern des Phänomens der *inettitudine* genannt, und man darf vorsichtig aber berechtigterweise danach fragen, ob in diesem Sinne bei Vaget noch von Dilettantismus die Rede sein darf, ob hier nicht eher der Begriff der *inettitudine* verwendet werden sollte oder inwiefern an dieser Stelle nicht beide Phänomene ein und denselben Sachverhalt beschreiben.

3.6.3. Der *inetto* als *intellettuale*

*Ein Intellektueller ist ein Mensch, dessen Geist sich selbst beobachtet.*³⁶³

In diesem Zitat von Albert Camus wird unmittelbar einsichtig, den *inetto*, als dessen wichtigster Charakterzug in Kapitel 3.2 die Selbstanalyse herausgestellt

³⁶¹ Vgl. zu den spezifischen Funktionen der Darstellung einer so verstandenen *inettitudine* das Kapitel 5. der vorliegenden Arbeit.

³⁶² Vaget 1970, 158, Hervhbg. d. Verf.

³⁶³ Albert Camus, *Der Mensch in der Revolte*, Rowohlt: Reinbek 2006.

wurde, mit dem Attribut ‘intellektuell’ in Verbindung zu bringen.³⁶⁴ In der Literaturkritik wird der *inetto* zumeist unkritisch als Intellektueller bezeichnet. Es scheint angemessener, von bestimmten Eigenschaften zu sprechen, die sowohl den *inetto* als auch den Intellektuellen auszeichnen. Dafür ist ein genauerer Blick auf die Gegenüberstellung beider ‘Typen’ nötig.

Für die Bezeichnung des *inetto* als Intellektuellen ist zunächst von einigen grundsätzlichen Eigenschaften auszugehen, die dem Intellektuellen gegen Ende des 19. Jahrhunderts zugeschrieben werden. Im allgemeinen Sprachgebrauch bezeichnet man sie als Personen, die aufgrund ihrer Ausbildung und Tätigkeit wissenschaftlich oder künstlerisch gebildet sind. Aus soziologischer Perspektive zeichnen sich Intellektuelle nach Schumpeter dadurch aus, dass sie es verstehen, durch ihre Eloquenz und Schreibfertigkeit Kritik an gesellschaftlichen Zuständen öffentlich zu äußern oder Missstände anzuprangern. Meist sind dies Sachverhalte, die außerhalb ihrer eigenen Sachkompetenzen und Verantwortungsbereiche liegen. Die Legitimation zu solchen kritischen und aufdeckenden Stellungnahmen ergibt sich aus den mehr oder weniger verbindlichen Grundwerten der jeweiligen Gesellschaft.³⁶⁵

Georges Clémenceau prägte den Begriff des Intellektuellen. 1892 kennzeichnet er in einem Artikel die prominenten Unterstützer, darunter Émile Zola, von Alfred Dreyfus als eine Gruppe Intellektueller. Ein abwertender Gebrauch des Begriffes ergibt sich als Folge aus der Illoyalität gegenüber der eigenen Nation.³⁶⁶ Die Haltung der Intellektuellen zu Gesellschaften und Ideologien ist zumeist

³⁶⁴ In folgenden soll es in der Hauptsache darum gehen, den *inetto* als Träger intellektueller Eigenschaften herauszustellen. Zum *inetto* als Karikatur des Intellektuellen vgl. Kap. 5.2., 231ff.

³⁶⁵ Vgl. Joseph A. Schumpeter: *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, Francke: Tübingen u.a., 1987 [UTB; 172], 235 ff. Den Intellektuellen unterscheidet man dabei von der soziologischen Kategorie der „Intelligenz“: Zur Intelligenz zählen zumeist diejenigen, die qua Profession Kompetenzen ausüben und die es verstehen, religiöse, ästhetische oder wissenschaftliche Lebensdeutungen hervorzubringen. Ihnen wird die Aufgabe zugewiesen, die theoretischen Voraussetzungen für die rationale praktische Lebensbewältigung zu schaffen. Im Gegensatz zum Intellektuellen beruft sich die Intelligenz auf die eigene Fachkompetenz, wenn sie öffentlich zu einer Frage Stellung bezieht. Vgl. auch Kap. 5.2.

³⁶⁶ Am 14. und 15. Januar 1898 wurden zwei Listen veröffentlicht, in denen Wissenschaftler, gehobene Beamte, aber vor allem Künstler und Literaten gegen die begangenen Rechtsbrüche im Fall Dreyfus protestierten. Bis zum 4.2.1898 kamen etwa 2000 Personen zusammen (Veröffentlicht in *L'Aurore und Siècle* auf etwa 40 Listen), die nicht wegen ihrer Zahl, aber wegen der Qualität der Unterschriften für Aufregung sorgten. Clémenceau nahm am 23.1.1898 einen bereits seit den 1870er benutzten Begriff auf, den er schließlich unter „La Protestation des intellectuels“ am 1.2.1898 in der Zeitung *Le Journal* veröffentlichte. Darin wird ein für die Gesellschaft negatives Bestreben jener Gruppe beklagt, eine Elite bilden zu wollen. Vgl. auch Vincent Duclert, *Die Dreyfus-Affäre: Militärwahn, Republikfeindschaft, Judentumhaß*, aus dem Franz. von Ulla Biesenkamp, Wagenbach: Berlin, 1994 [Wagenbachs Taschenbuch; 239], .54ff.

ambivalent, d.h. unterschiedliche Varianten werden als diskussionswürdig angesehen. Die Intellektuellen sind dabei zugleich Produzenten und Kritiker der Ideologie.

Mit Schumpeters Auffassung über den Intellektuellen lässt sich ein direkter Bezug zum *inetto* herstellen: „Intellektuelle sind in der Tat Leute, die die Macht des gesprochenen und geschriebenen Wortes handhaben, und eine Eigentümlichkeit, die sie von anderen Leuten, die das gleiche tun, unterscheidet, ist das Fehlen einer direkten Verantwortlichkeit für praktische Dinge.“³⁶⁷ Das Fehlen von Verantwortung für ‘praktische Dinge’ zeigt sich beim *inetto* in gesteigerter Form: ihm mangelt es vor allem oft an dem Willen und der Kompetenz, überhaupt aktiv zu werden. Die Reflexionen des *inetto* über die zeitgenössisch-aktuellen Themen, d.h. die mit dem Krieg zusammenhängenden Fragen und Überlegungen zum Frieden sind bei allen drei Protagonisten in übersteigerter Form vorhanden, bleiben aber praktisch wirkungslos. Insbesondere Rubè wird oft als begnadeter Redner beschrieben, was für seine Karriere als Anwalt oder Politiker durchaus von Vorteil wäre. Auch Mattia und Zeno wird eine ausgeprägte Eloquenz zugeschrieben, die sie – ebenso wie Rubè – nicht erfolgreich einzusetzen verstehen.

Die ‘Macht des geschriebenen Wortes’ ist bei Mattia und Zeno auf einer übergeordneten Ebene durch die Rahmenerzählung gegeben. Beide verfassen einen Text, der uns als Leser vorliegt und der durchaus den Kriterien einer hohen literarischen Qualität entspricht. Zugleich entheben sie sich selbst der Verantwortung insoweit, als Zeno und Mattia erst auf das Anraten anderer Personen Episoden ihres Lebens – für die Öffentlichkeit bestimmt – aufschreiben, d.h. dem behandelnden Psychiater bei Zeno und dem Bibliothekar bei Mattia.

Aufgrund der bisherigen Zuordnungen und Definitionen lassen sich Zeno Cosini, Filippo Rubè und Mattia Pascal durchaus als Intellektuelle bezeichnen. Die notwendigen geistigen Voraussetzungen bekamen sie bereits ‘mit in die Wiege’ gelegt: „‘Com’ero quand’ero bambino?’“ fragt Filippo die ehemals im Hause seiner Mutter tätige *servetta* Sara. „‘Com’eri? Pallido eri. Svelto, Intelligente! Volevi sempre leggere e scrivere“. (FR, XXII, 356) Rubè beherrscht die Kulturtechniken des Lesens und Schreibens hervorragend. Daher nimmt es nicht

³⁶⁷ Schumpeter 1987, 235.

Wunder, wenn er sich selbst als Intellektuellen bezeichnet: „Il fatto è che sono un intellettuale. Un in-tel-let-tua-le.“ (FR, XX, 318), sagt sich Rubè gegen Ende des Romans auf dem Weg in sein Heimatdorf Calinni. Völlig übernächtigt und in einem Zustand, der dem eines Deliriums gleichkommt, vermag es Rubè dennoch, die Folgen seines Intellektuellendaseins zu überschauen: „Una cosa orribile, un mostro con due gambe (vestite, mica come quelle di Celestina), con due braccia e un cervello che mulina a vuoto. O sí, una pompa idraulica per mandare su e giù il sangue. Cuore niente. Né libro né bestia. Incapace di fare il bene e di volere il male.“ (FR, XX, 318) Diese oft zitierte Passage aus *Rubè* stellt erbarmungslos die degenerierte Zunft der Intellektuellen an den Pranger, oder anders formuliert: Der Typus des Intellektuellen erfährt hier eine deutliche Umgestaltung.³⁶⁸ Gesteigert wird diese Kritik gegen Ende des Romans, als sich Rubè in einem Atemzug als Intellektuellen und Taugenichts bezeichnet: „Ma chi mi prende? Ma che mestiere so fare? Se sono un buono a nulla! Se sono un intellettuale!“ (FR, XXIII, 383)

3.6.4. Der *inetto* als *genio*

*L'uomo di gran talento si riconosce sempre e subito in qualunque occasione, da chiunque è capace di riconoscere. È impossibile ch'egli sia mai trovato assolutamente incapace e inetto in nessuna cosa. Per nuova ch'ella gli sia egli sarà sempre proporzionatamente superiore alle persone di piccolo talento, che però vi sono avvezze. Il gran talento s'impraticisce anche ben presto di qualunque cosa, purchè sia esercitato, ed avvezzo.*³⁶⁹

Die Betrachtung des *inetto* als Typus des *disgraziato* und des *dilettante* weist eine weitgehend negative Kennzeichnung auf. Ungeachtet der Schwierigkeiten, die sich bei der Betrachtung der Protagonisten ergeben haben, kann das Genie hier als positiver Gegenpol zu den genannten Typisierungen verstanden werden. Dem *inetto* als unfähiger und gescheiterter Figur im gleichen Atemzug geniale Qualitäten zuzuschreiben, erscheint zunächst etwas gewagt. Eine Rechtfertigung

³⁶⁸ Vgl. zu der Umgestaltung des Intellektuellen-Typus Kapitel 5.2., 227ff.

³⁶⁹ Giacomo Leopardi, *Zibaldone. Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, 23./24. Sett. 1821, 1779.

dieses ‘Wagnisses’ mag man möglicherweise in folgendem Gedankengang erkennen: Claudio Magris bezeichnete in einem Aufsatz in der *Zeit*³⁷⁰ Svevo als literarisches ‘Genie’ – da Svevo bekanntermaßen zu Lebzeiten ein solcher Ruhm versagt blieb, könnte man auch von einem ‘verkannten’ Genie sprechen. Die zahlreichen von der Literaturkritik nachgewiesenen autobiographischen Elemente in *La coscienza di Zeno* lassen es daher plausibel erscheinen, die literarische Figur des *inetto* Zeno unter der Perspektive des Genie-Gedankens zu betrachten. Desweiteren erscheint diese vergleichende Betrachtung für die vorliegende Untersuchung einträglich, wenn man sich die Eigenschaften in Erinnerung ruft, die dem Genie in der Regel zugeschrieben werden.

Allen voran ist die überragende schöpferische Geisteskraft zu nennen, die das Genie auszeichnet.³⁷¹ Bedeutete der französische Begriff *génie* bzw. der lateinische Begriff *genius* ursprünglich ‘der Erzeuger’, so wurde er später vor allem in Deutschland auch im Sinne von ‘Anlage’ und ‘Begabung’ oder ‘natürliches Talent’ verwendet. Es geht in der Regel um einen genialen Wissenschaftler oder einen genialen Künstler. Die Genialität kann sich – ähnlich wie auch die *inettitudine* – prinzipiell in allen Lebensbereichen zeigen, so z.B. in der Kunst, der Wissenschaft, der Wirtschaft sowie auch in Philosophie und Politik. Leibniz schreibt dem Genie die Fähigkeit zu, mögliche Welten zu schaffen und so zu einem *poeta alter deus* zu werden. Kant bezieht den Genie-Begriff in erster Linie auf den Künstler; Jean Paul fragt dabei nach den konkreten Bedingungen für die Schaffung eines genialen Kunstwerkes. Wilhelm von Humboldt erweiterte den Geniebegriff zu einem allgemeinen Bildungsideal.

Im 19. Jahrhundert nimmt die Auseinandersetzung mit dem Geniekult allmählich ab und der Begriff verschwindet aus der literarischen Diskussion. Taucht er nun

³⁷⁰ Vgl. Magris 1999.

³⁷¹ Der Begriff hat zwei unterschiedliche Wurzeln: Im englischen Sprachraum stammt er vom lateinischen „genius“, was Schutzgeister beschrieb oder Geistesgestalten, die einen Menschen oder eine Menschengruppe symbolisierten. In Deutschland und Frankreich wiederum kann er auf „ingenium“ (natürliches, angeborenes Talent) zurückgeführt werden. In der Renaissance begann man, mit dem Wort „Genie“ künstlerische Schaffenskraft oder die Quelle der Inspiration zu beschreiben. Nach der französischen *Querelle des Anciens et des Modernes* breitete der Begriff sich dann schlagartig aus und dominierte die ästhetischen Debatten: Das „Genie“ stand nun für den aus sich selbst heraus schaffenden Künstler, der die Natur nicht nur nachahmt (wie es das frühere ästhetische Modell vorsah), sondern vollendet, was die Natur selbst noch nicht vollenden konnte. Das diesem Modell zugrunde liegende Naturverständnis lässt sich im wesentlichen schon auf Aristoteles zurückführen. Entscheidend ergänzt wurde es noch durch Gottfried Wilhelm Leibniz und seine Lehre von den „möglichen Welten“.

etwa bei Svevo, Borgese und Pirandello unter dem Deckmantel der *inettitudine* wieder auf? Bei der Beantwortung dieser Frage gibt die ‘Psychologie der Genialität’ wesentliche Anhaltspunkte.³⁷² Im ausgehenden 19. Jahrhundert vertrat der Psychiater Lombroso die These, dass das Genie mit ‘Irrsinn’ in Verbindung zu setzen sei. Die Weiterführung dieses Gedankens zeigt begründetermaßen einen Zusammenhang zwischen Genialität und psychischer Störung. So kann der das Genie überfallende Schaffensdrang mit bestimmten originellen und gedanklich hochproduktiven Phasen aus den leichteren psychopathologischen Randgebieten wie bspw. visionäre Vorstadien der Schizophrenie verglichen werden³⁷³, die wir in Kapitel 3.3. bereits bei den hier untersuchten Protagonisten diagnostiziert haben.

Der *inetto* und ebenso der *genio* setzen sich beide gegen widrige Lebensumstände durch und gestalten ihre eigene Welt – nicht nur in Träumen, Wünschen und Phantasien, sondern auch im Schreiben literarischer Werke. Vergleichbar mit dem Genie leidet auch der *inetto* an Neurosen und Gemütsschwankungen. Während des schöpferischen Gedankenprozesses laufen parallel neurotische Vorgänge ab, z. B. der so genannte ‘Dichterwahnsinn’. Will man das Leben des Genius in diesem Sinne als ‘abartig’ bezeichnen, dann nicht unbedingt als krankhaft regelwidrige, willkürliche Ausnahme, sondern soziologisch betrachtet zugleich als regelsetzender und gestalthaft-schöpferischer Gipfelpunkt menschlicher Existenz. Der *inetto* als Gipfelpunkt menschlicher Existenz? Auf den ersten Blick möchte man meinen, wir haben es hier mit dem Gegenteil zu tun: der *inetto* als abartiger und absurder Tiefpunkt menschlichen Daseins.

³⁷² Eine Psychologie der Genialität im Sinne erklärender oder verstehender Deskription gibt es nur in Ansätzen, zumal die geniale Geistesverfassung den normalen Hilfsmitteln nur begrenzt zugänglich ist.

³⁷³ Gewöhnlich unterscheidet man zwischen Genie und Talent. Das Wesentliche des Genies sieht man in seiner originalen Produktivität, die aus sicherer Intuition neue Schaffungsbereiche erschließt. Der Prozess der Schöpfung wird durch vorbewusste Vorgänge bestimmt; wenn diese nicht ungehemmt ablaufen können, gibt es keine echte Kreativität (innere Natur des Menschen). So ist z. B. kennzeichnend für die Moderne, dass ein Prozess der Entfremdung von der inneren Natur durch Bürokratie usw. einsetzte. Dies kann unter anderem als Erklärungsmodell weniger häufig erscheinender Genialität gedeutet werden. Die Personen, die Opfer dieser Entwicklung sind, können als „verkannte Genies“ bezeichnet werden. Die Lebensumstände der demokratischen Moderne schränken ihre Leistungsentfaltung ein. Es kann somit zwischen Universalgenies, Genies und „verkannten Genies“ unterschieden werden.

Wiederum können einige Aussagen Svevos aus seinem Essay *Del sentimento in arte* herangezogen werden. Bezogen auf die Inspiration des Künstlers³⁷⁴ macht er folgende Feststellung:

Insegnare a sentire un'arte non si può. Altrettanto facilmente si potrebbe insegnare a fare un poema; si sa, per natura o non lo si apprende. È ispirazione in ambidue i casi, non v'è che una differenza ed è che l'ispirazione dell'artista è libera mentre che quella del pubblico è vincolata all'opera che gli viene offerta già compiuta. Perciò anche per sentire un'arte occorre la genialità, è indispensabile più che la scienza stessa.³⁷⁵

Die Anlage zu künstlerischer Tätigkeit, ohne die künstlerische Hervorbringungen nicht rezipiert werden können, ist Svevo zufolge allen Menschen eigen. Vom Genius unterscheiden sie sich dadurch, dass nur er diese Naturgabe im Übermaß besitzt. Die Reflexionen Svevos über die Originalität des Künstlers sind deutlich von De Sanctis geprägt. De Sanctis unterstreicht, dass „il merito dell'artista non sta nell' 'inventare', ma 'piuttosto nel formare la materia', imprimendole il sigillo del 'genio'.“³⁷⁶ Als immer wiederkehrende Schlüsselworte lassen sich in diesem Zusammenhang *temperamento*, *originalità*, *personalità*, *franchezza* und *sincerità* aufzählen, die sich partiell auch in den hier betrachteten Romanen wiederfinden lassen.

Die Diskussion um den Typus des Genius bzw. die problematische Selbstkategorisierung der Protagonisten als Genie zeigt sich in den Romanen nur an einigen wenigen Stellen. Ehrlichkeit, Selbstbetrug, Hochmut, Mediokrität und Dilettantismus werden im folgenden Zitat aus *Rubè* problematisiert:

‘Perché’, si ripeteva col gusto sottilmente sadico di farsi del male ‘perché credo di essere più degli altri e d’averne un destino privilegiato? e se fosse una superstizione? e, prima di tutto, che cosa varrebbe l’ingegno o anche il genio, s’io non conosco la mia fede e il mio cuore? Forse, quell’unica certezza superba non è che il miraggio del vuoto. Ed io sono un mediocre con un

³⁷⁴ Vgl. dazu auch Ekkehart Baumgartner, *Frühe Lebenskrise und Ursprung künstlerischer Produktivität. Thomas und Heinrich Mann, Hermann Hesse und Robert Musil, Franz Kafka und Rainer Maria Rilke im Vergleich*, Akademischer Verlag: München, 1999.

³⁷⁵ Svevo, *Del sentimento in arte*, 837f.

³⁷⁶ De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, Einaudi: Torino 1958, 358. Zitiert nach Bertoni 2004, Kommentar zu *Del sentimento in arte*, 1610. Die Nähe der Gedanken Svevos zu den Ausführungen von De Sanctis erkennt Bertoni bereits an früherer Stelle: „L’idea che il gusto sia la ‘base’ della critica è, con ogni probabilità, mutuata da De Sanctis, secondo il quale ‘il gusto è il genio del critico. Si dice che il poeta nasce; anche il critico nasce; anche nel critico vi è una parte geniale che gli deve dar la natura’ (F. De Sanctis, ‘Clelia o la plutomania’. *Commedia in tre atti dell’attore G. Gattinelli* [1856], in: *Opere*, vol. IV, Einaudi: Torino 1972, 302).“ Bertoni 2004, Kommentar zu Svevos *Del sentimento in arte*, 1603.

po' di facondia, con una logica secca e con troppa immaginazione.' Così parlava a se stesso, incredulo della sua stessa incredulità. (FR, II, 26)

Auch die weiteren Zitate bei Rubè zeigen die geringe 'Distanz' zwischen den hier genannten Typen an: von der Idiotie zum Genius ist es nur ein kleiner Schritt, und der *inetto* fühlt sich als Schizophrener mal hierhin, mal dorthin gezogen. Bezeichnend ist ferner der Verweis auf die Kindheit Rubès – man vergleiche hierzu das Zitat am Kapitelanfang. Weinend äußert Filippo hier den Wunsch nach einer Rückkehr in seine Kindheit:

'Ma no! ma no!' ribatté Filippo con veemenza. 'Il cuore mi doveva dire, mi doveva dare il consiglio giusto; mi doveva dire che cosa fare e che non fare, come lo dice alle mamma quando il figlio è in rischio, in un incendio, e anche una povera donna idiota diventa un genio, mentre io diventai quel giorno un idiota, per farla morire. Se avessi mai avuto cuore, se non fossi un dannato. Non doveva morire.' (FR, XX, 308)

Darauf antwortet Pater Mariani folgendes: 'Non è tanto colpa vostra personale quanto della società, dell'epoca. Siete tutti cercatori di fortuna. Rimpiangete il cuore e la fede perché vi figurate che vi garantirebbero dagli infortuni, che Dio vi farebbe a ogni occorrenza il miracolo. Idolatria!' (FR, XX, 308) Zwischen den beiden Polen Verantwortung und Egoismus trägt hier der Protagonist Rubè einen seelischen Kampf aus, der seine Schizophrenie offen hervortreten lässt und folgendermaßen von Rubè kommentiert wird: „ 'Si possono avere, sa?, due sentimenti in una volta, come due fiamme nello stesso fuoco. Uno era un desiderio vertiginoso, non un desiderio, una necessità, di possedere quella donna. [...] Ora io, mentre la desideravo, desiderai pure di ucciderla.“ (FR, XX, 309)

Filippo spricht sich in einem Selbsturteil ein Übermaß an Intelligenz gegenüber den Anderen zu und begründet darauf seine Überlegenheit: „C'era sí, indubitabile secondo lui, una superiorità d'intelligenza. Ma che cos'era questa se non una tetra genialità nel soffrire e far soffrire? [...] Una giovane Parca', diceva e se stesso 'come se la può figurare una studente di liceo'; visione ridicola e lugubre al tempo stesso.“ (FR, X, 142)

Bei Zeno liegt der Genie-Gedanke etwas ferner. Kurz vor der Heirat von Augusta kommt es zum 'Hahnenkampf' zwischen Guido und Zeno, in dem Guido plötzlich und grundlos damit beginnt, die anwesenden Frauen zu apostrophieren. Guido gibt sich als misogyner und genialer Theoretiker. Erst aus der Sicht des

erzählenden Ich erkennt Zeno, dass sich Guido die theoretischen Ausführungen des jungen Selbstmörders Weiningers angeeignet hatte, so dass es so aussehen musste, als wären es seine eigenen Gedanken:

Era ben dotto, e ad onta della mia stanchezza stetti a sentirlo con ammirazione. Molto tempo dopo scopersi ch'egli aveva fatte sue le geniali teorie del giovine suicida Weininger. Per allora subivo il peso di un secondo Bach. Mi venne persino il dubbio ch'egli volesse curarmi. Perché altrimenti avrebbe voluto convincermi che la donna non sa essere né geniale né buona? A me parve che la cura non riuscì perché somministrata da Guido. (CZ, V, 135)

Für Zeno stellt der Komponist Bach bzw. seine Musik, die hier durch Guido ihren Ausdruck findet, ein Heilmittel dar, dass er nun nicht mehr als solches betrachten kann. Guido versucht ihn zu überzeugen, dass die Frauen weder genial noch gut sein können. Wenn dies tatsächlich so wäre, könnte Zeno in Augusta nicht 'die Gesundheit' sehen. „Faceva parte della sua teoria (o di quella del Weininger) che la donna non può essere geniale perché non sa ricordare.” (CZ, V, 135) Der Genialitätsdiskurs, der hier durch eine explizit markierte intertextuelle Referenz, nämlich durch den Bezug auf Weininger, angesprochen ist, hinterlässt bei Zeno einen bleibenden Eindruck. Diese Genialität, die sich Zeno nun bei den Frauen wünscht, findet er scheinbar bei Carla:

Cantò 'La mia bandiera'. Dal mio soffice sofà io seguivo il suo canto. Avevo un ardente desiderio di poterla ammirare. Come sarebbe stato bello di vederla rivestita di genialità! Ma invece ebbi la sorpresa di sentire che la sua voce, quando cantava, perdeva ogni musicalità. Lo sforzo l'alterava. Carla non sapeva neppure suonare e il suo accompagnamento monco rendeva anche più povera quella povera musica. Ricordai di trovarmi dinanzi ad una scolara e analizzai se il volume di voce fosse bastevole. Abbondante anzi! Nel piccolo ambiente ne avevo l'orecchio ferito. (CZ, V, 168)

Diese wenigen Zeilen enthüllen die niederschmetternde Kritik von Zeno gegenüber Carla. Von dem Bild Carlas als Gesangsgenie gelangt er nach kurzer Überlegung zu der realistischen Erkenntnis, dass Carlas Stimmvolumen für einen erträglichen musikalischen Vortrag nicht ausreicht. Die Kombination von Genialität und Gesundheit tritt noch einmal bei Carlas Gesangslehrer auf, über den Zeno – ohne ihn je gesehen zu haben – urteilt, dass er als einfacher Mann keinen 'genialen' Künstler verkörpern könne.³⁷⁷ Später zieht Zeno während der Unterstützung des unternehmerisch gescheiterten Guido die Möglichkeit in

³⁷⁷ Vgl. CZ, VI, 230.

Betracht, selbst zu einer gewissen Genialität zu gelangen, und zwar als 'genialer' Kaufmann:

Il proposito di mettermi accanto a Guido e di collaborare con lui allo sviluppo del suo commercio da cui dipendeva la sua e la vita dei suoi e ciò senz'alcun utile per me. Intravvidi la possibilità di correre, brigare e studiare per lui e ammiisi la possibilità di divenire, per aiutarlo, un grande, un intraprendente, un geniale negoziante. Proprio così pensai in quella fosca sera di questa vita originalissima! Guido intanto cessò di pensare al bilancio. (CZ, VII, 314)

4. Der *inetto* – ein Gescheiterter?

4.1. Hoffnung auf Überwindung der *inettitudine*

In Anbetracht der bisher durchgeführten Analyse und ihrer Ergebnisse lässt sich berechtigterweise die Frage stellen, inwiefern der Typus des *inetto* aus einer übergreifenden Sicht heraus pauschal als ‘Gescheiterter’ bezeichnet werden kann. Seine spezifischen Wesensmerkmale, seine Handlungsweisen in bestimmten Situationen, sein Verhalten in einem besonderen sozialen Umfeld – endlich sein Umgang mit den allgemeinen Zufällen des Lebens zeigen zwar deutliche pathologische Züge und positionieren ihn somit im gesellschaftlichen Abseits – wobei immer eine entsprechende ‘Norm’ als Vergleichsmaßstab vorausgesetzt wird. Trotzdem eröffnet sich für den *inetto* – im Gegensatz bspw. zum Typus des *disgraziato* – anscheinend immer die Möglichkeit, zur Normalität zurückzukehren. Insofern zeigt die in allen behandelten Texten wiederholt erwähnte Hoffnung, dass die Überwindung von *inettitudine* generell möglich ist und als realisierbare Option für den *inetto* durchaus in Betracht gezogen werden kann.

Aus Gründen der Anschaulichkeit sollen zunächst einige Beispiele herangezogen werden, die gegenüber dem *inetto* symbolisch die Hoffnungslosigkeit offenbaren. Zenos Vater bspw. bleibt jegliche Hoffnung versagt; der Tod wird ihn unausweichlich ereilen: „Egli stava pulendosi le orecchie, guardando in alto. - Fra un paio d’ore probabilmente ricupererà la coscienza almeno in parte, - disse. - C’è qualche speranza dunque? - esclamai io. - Nessunissima! - rispose seccamente. - Però le mignatte non sbagliano mai in questo caso. Ricupererà di sicuro un po’ della sua coscienza, forse per impazzire.” (CZ, IV, 46) Ähnlich kann das Schicksal Guidos interpretiert werden: Er ist derjenige, der letztlich als *disgraziato* unweigerlich untergehen muss und konsequenterweise in seinem unbeabsichtigten Tod sein Ende findet.

Bei Zeno selbst hingegen ist die Rede von Hoffnung, und zwar spricht Zeno von der großen Hoffnung, Augusta endlich ähnlich zu sein. Sie stellt für ihn die ‘personifizierte’ Gesundheit dar: „Non so piú se dopo o prima dell’affetto, nel mio animo si formò una speranza, la grande speranza di poter finire col somigliare ad Augusta ch’era la salute personificata.“ (CZ, VI, 146)

In eine ähnliche Richtung geht die Hoffnung Zenos, ein guter Kaufmann zu werden. Auch hier zeigt sich die Möglichkeit der Überwindung der *inettitudine*, wenn Zeno eine bürgerliche Tätigkeit aufnimmt, die für ihn die ersehnte *salute* bringt: „Io non avevo ancora abbandonata la speranza di poter divenire un buon negoziante e mi pareva piú facile di progredire insegnando a Guido, che facendomi insegnare dall’Olivi. Tanti a questo mondo apprendono soltanto ascoltando se stessi o almeno non sanno apprendere ascoltando gli altri. „ (CZ, VII, 257) Carmen als Geliebte zu haben, hätte für Zeno Hoffnung bedeutet. Carmen aber wird später die Geliebte Guidos:

Tutte queste donne che mi respingevano risolutamente davano addirittura una tinta tragica alla mia vita. Non avevo mai avuto un periodo tanto disgraziato. Invece di una risposta non mi sarei trovato pronto che a digrignare i denti, cosa poca comoda dovendo celarla. Forse mi mancò la parola anche pel dolore di veder così recisamente esclusa una speranza che tuttavia accarezzavo. Non posso fare a meno di confessarlo: meglio che con Carmen non avrei potuto rimpiazzare l’amante ch’io avevo perduta, quella fanciulla tanto poco compromettente che non m’aveva chiesto altro che il permesso di vivermi accanto finché non domandò quello di non vedermi piú. Un’amante in due è l’amante meno compromettente. (CZ, VII, 279)

Die pervertierte Gesundheit Adas bringt Zeno dazu, zu hoffen, dass sie nun in ihrem Krankheitszustand ihn lieben könnte, also denjenigen, den sie bei gesundem Verstand noch abgewiesen hatte: „La mia malattia fu un pensiero dominante, un sogno, e anche uno spavento. Deve aver avuto origine da un ragionamento: con la designazione di perversione si vuole intendere una deviazione dalla salute, quella specie di salute che ci accompagnò per un tratto della vita.“ (CZ, VII, 300) In einer Aussprache mit Ada kommen die für Zeno wesentlichen Gedanken und Erinnerungen an Momente der Enttäuschung wieder hoch, die sein inneres Leiden begründet haben. Er sucht geradezu nach dieser betrüblichen Vergangenheit – „ficcai subito l’occhio nell’oscurità del mio passato“ - , um dann weinend sein Leid Ada gegenüber zu bestätigen.³⁷⁸ Hier nun scheint sich das Prinzip der

³⁷⁸ Vgl. CZ, VII, 326/327.

Hoffnung umgekehrt zu haben: sah Zeno damals noch die Aussicht auf ‘Rettung’ in einer Heirat mit Ada und einer Verbindung mit dem Hause Malfenti, so erkennt Ada nun in Zeno einen Hoffnungsträger für die ganze Familie, nachdem Guido enttäuschend und wider Erwarten in allem gescheitert ist. Unter Tränen schließlich überschaut Zeno im Kapitel *psicanalisi* seine Vergangenheit und erkennt die monatelang gehegte Hoffnung auf einen Moment der Unschuld als Antrieb in seinem Leben:

Ed io non simulai quell’emozione. Fu anzi una delle più profonde ch’io abbia avuta in tutta la mia vita. Madida di sudore quando l’immagine creai, di lagrime quando l’ebbi. Io avevo già adorata la speranza di poter rivivere un giorno d’innocenza e d’ingenuità. Per mesi e mesi tale speranza mi resse e m’animò. Non si trattava forse di ottenere col vivo ricordo in pieno inverno le rose del Maggio? Il dottore stesso assicurava che il ricordo sarebbe stato lucente e completo, tale che avrebbe rappresentato un giorno di più della mia vita. Le rose avrebbero avuto il loro pieno effluvio e magari anche le loro spine. (CZ, VIII, 382)

Bei Mattia Pascal ist es zunächst die Hoffnungslosigkeit, die ihn fast verzweifeln lässt. Mattia ist in seinem Leben an einem Punkt angelangt, an dem er nichts mehr mit sich anzufangen weiß und – bildlich gesprochen – in einer Sackgasse steckt: „Che fare ormai? Mi misi, ma quasi senza speranza, in cerca di un’occupazione qual si fosse, per provvedere ai bisogni più urgenti della famiglia. Ero inetto a tutto” (MP, V, 36; Hervhb. d. Verf.) Als auch noch die Kinder Mattias sterben, ist seine Hoffnungslosigkeit an einem Höhepunkt angelangt. In der Folge resümiert Mattia seinen unglücklichen und tragischen Zustand³⁷⁹:

Dopo una delle solite scene con mia suocera e mia moglie, che ora, oppresso e fiaccato com’ero dalla doppia recente sciagura, mi cagionavano un disgusto intollerabile; non sapendo più resistere alla noja, anzi allo schifo di vivere a quel modo; miserabile, senza né probabilità né speranza di miglioramento, senza più il conforto che mi veniva dalla mia dolce bambina, senza alcun compenso, anche minimo, all’amarezza, allo squallore, all’orribile desolazione in cui ero piombato; per una risoluzione quasi improvvisa, ero fuggito dal paese, a piedi, con le cinquecento lire di Berto in tasca. (MP, VI, 51)

Die Hoffnung auf die Überwindung der *inettitudine* deutet sich im Roman *La coscienza di Zeno* im Prozess des Schreibens selbst an. Das Schreiben ist in Zenos Diskurs weniger ein kultureller Wert, sondern eher eine praktisch-therapeutische Lösung ohne metaphysische und ideologische Konnotationen. Dies ist deshalb wichtig, weil Zenos Abwendung von der Psychoanalyse, anders als Marcells

³⁷⁹ Vgl. auch MP, XVI, 203; XVII, 208.

Abwendung von der Konversation, die Ambivalenz und Polyphonie des Romans nicht aufhebt. Der Erzähler verkündet keine verbindliche Wahrheit – weder am Anfang noch am Ende –, und die Erfahrungen und Erkenntnisse der Vergangenheit werden nicht in die einzig wahre Erzähler- oder Autorperspektive hineinprojiziert.³⁸⁰

Der Schluß der Erzählung besitzt ironischen Charakter: er schildert das Ende der Welt, das durch die Verwendung eines neuartigen Sprengstoffs herbeigeführt wird. Der Erzähler bietet außer dem Schreiben als Selbstreflexion und Therapie – „Mi rimetto ai miei cari fogli [...]“ (CZ, VIII, 380) – weder Werte noch Werturteile: „Ci sarà un’esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie.“ – mit diesem letzten ‘apokalyptischen’ Satz endet der Roman.³⁸¹

Auf einer übergeordneten Ebene ergibt sich durch das Aufschreiben der eigenen Kranken- oder Lebensgeschichte die Hoffnung auf die Überwindung der *inettitudine*. Dies ist in den Romanen *Il fu Mattia Pascal* und in *La coscienza di Zeno* der Fall. Sie können gleichsam als ‘Krankengeschichte’ gelesen und interpretiert werden, die oft weder in ihrer chronologischen Abfolge noch in ihrem logischen Aufbau kohärent gestaltet ist. In seinen Ausführungen zur Hysterie beschreibt Freud seine Anamnesen folgendermaßen: „Die Zusammenhänge, auch die scheinbaren, sind meist zerrissen, die Aufeinanderfolge verschiedener Begebenheiten unsicher; während der Erzählung selbst korrigiert die Kranke wiederholt eine Angabe, ein Datum, um dann nach längerem Schwanken etwas wieder auf die erste Aussage zurückzugreifen. Die Unfähigkeit der Kranken zur geordneten Darstellung ihrer Lebensgeschichte, soweit sie mit der Krankheitsgeschichte zusammenfällt, ist nicht nur charakteristisch für die Neurose, sie entbehrt auch nicht einer großen theoretischen Bedeutsamkeit.“³⁸² Überträgt man diese Beschreibung einer Anamnese auf die Struktur der vorliegenden Romane, so stellt man fest, dass in *La coscienza di Zeno* besonders die zeitlichen Verschiebungen, Einfügungen und Umordnungen an die angesprochene Krankheitsgeschichte von Freud erinnern. In diesem Sinne ließe

³⁸⁰ Vgl. Zima 1990, 18.

³⁸¹ Vgl. Ebd.

³⁸² Freud 1905, 95/96.

sich von einer strukturellen Entsprechung des Inhalts sprechen, wenn man die Lebensgeschichte Zenos als eine Krankengeschichte versteht.

4.2. Erinnerung und Vergessen

Bei Zeno stellt das Vergessen einen Ausweg aus seiner Krankheit und damit aus seinem Zustand der *inettitudine* dar. Da – wie bereits dargelegt wurde – die *inettitudine* maßgeblich an das Erinnern der individuell erlebten Vergangenheit gekoppelt ist, stellt das Vergessen als Gegenpol zum Erinnern eine Loslösung von der Vergangenheit und damit eine mögliche, erfolgreiche ‘Überwindung’ der *inettitudine* dar.

M'è difficile di raccontare della mia corte ad Ada. Vi fu poi una lunga epoca della mia vita in cui io mi sforzai di dimenticare la stupida avventura che proprio mi faceva vergognare di quella vergogna che fa gridare e protestare. ‘Non sono io che fui tanto bestia!’. E chi allora? Ma la protesta conferisce pure un po’ di sollievo ed io vi insistetti. Meno male se avessi agito a quel modo un dieci anni prima, a vent’anni! Ma esser stato punito di tanta bestialità solo perché avevo deciso di sposarmi, mi pare proprio ingiusto. (CZ, V, 76)

In der folgenden Textstelle zeigt Zeno zwei Alternativen für seinen weiteren ‘Lebensweg’ auf, die sich ergeben könnten, wenn er doch einfach nur handeln würde: um glücklich zu werden, müsste Zeno sein Verhältnis zu Ada restlos aufklären und augenblicklich offen legen, d.h. ihr seine Liebe gestehen; ansonsten bliebe ihm nichts anderes übrig, als alles zu vergessen und gesund zu werden:

Io amavo Ada. Mi parve di aver pensata una cosa molto importante che poteva guidarmi. Via le esitazioni! Non m’importava piú di sapere se ella mi amasse. Bisognava tentare di ottenerla e non occorreva piú parlare con lei se Giovanni poteva disporne. Prontamente bisognava chiarire tutto per arrivare subito alla felicità o altrimenti dimenticare tutto e guarire. Perché avevo da soffrire tanto nell’attesa? Quando avessi saputo - e potevo saperlo solo da Giovanni - che io definitivamente avevo perduta Ada, almeno non avrei piú dovuto lottare col tempo che sarebbe continuato a trascorrere lentamente senza ch’io sentissi il bisogno di sospingerlo. Una cosa definitiva è sempre calma perché staccata dal tempo. (CZ, V, 90)

Das Vergessen und womöglich auch eine Form der Verwirrtheit, die *distrazione*, werden von Mattia bereits in der Vorrede als Vorsehung ausgewiesen: *La distrazione provvidenziale*. Diese Verwirrtheit Mattias zieht sich gleichsam als

Leitmotiv durch den gesamten Roman³⁸³ und ist, wie auch bei Zeno und Filippo, ein wesentliches Merkmal der *inettitudine*. Nun kann der Begriff der *distrazione* nicht allein die Verwirrung bedeuten, sondern – wie es hier auch bei Mattia der Fall ist – Ablenkung und in letzter Konsequenz das Vergessen. Wie Filippo und Zeno lebt der *inetto* Mattia in seinen Reflexionen, die vornehmlich seine Vergangenheit betreffen. Aus diesem Verständnis heraus führt das Vergessen zu einer regelrechten Erlösung von der *inettitudine*:

Il che vuol dire, in fondo, che noi anche oggi crediamo che la luna non stia per altro nel cielo, che per farci lume di notte, come il sole di giorno, e le stelle per offrirci un magnifico spettacolo. Sicuro. E dimentichiamo spesso e volentieri di essere atomi infinitesimali per rispettarci e ammirarci a vicenda, e siamo capaci di azzuffarci per un pezzettino di terra o di dolerci di certe cose, che, ove fossimo veramente compenetrati di quello che siamo, dovrebbero parerci miserie incalcolabili. Ebbene, in grazia di questa distrazione provvidenziale, oltre che per la stranezza del mio caso, io parlerò di me, ma quanto più brevemente mi sarà possibile, dando cioè soltanto quelle notizie che stimerò necessarie. (*MP*, II, 8)

Entsprechend lässt der Schluß von Mattia zweierlei Deutungen zu. Durch den Grabstein wird die Erinnerung an Il fu Mattia Pascal aufrechterhalten. Damit wird angezeigt, dass selbst nach dem Tode die Erinnerung an die Vergangenheit bleibt und ein Entrinnen von der Vergangenheit in der Form des Vergessens nur bedingt möglich ist. Allerdings verblasst die Erinnerung und die Bedingungen und Einstellungen zum Leben können sich ändern. So werden die Leute nachfragen müssen, wer Mattia gegenwärtig eigentlich ist, denn er ist nicht mehr der, der er einmal war. So widerspricht Mattia auch der Bemerkung Don Pellegrinottos *per cui noi siamo noi* und zeigt damit die Möglichkeit der Veränderung und der Überwindung der *inettitudine* an.³⁸⁴

³⁸³ Mi accorsi tutt'a un tratto che dovevo proprio morire ancora: ecco il male! Chi se ne ricordava più? Dopo il mio suicidio alla 'Stia', io naturalmente non avevo veduto più altro, innanzi a me, che la vita. Ed ecco qua, ora: il signor Anselmo Paleari mi metteva innanzi di continuo l'ombra della morte. (*MP*, X, 111).

³⁸⁴ Vgl. *MP*, XVIII, 233.

5. Die Bedeutung der *inettitudine* in anthropologischer und soziologischer Sicht

5.1. Die Infragestellung gesellschaftlicher Werte und Normen

5.1.1. Soziopolitischer und kultureller Hintergrund

Die hier betrachteten Romane sind in ihrer Entstehung vor dem soziopolitischen Hintergrund der postrisorgimentalen Epoche in Italien zu sehen. Die Bedeutung des soziohistorischen Kontextes für das Thema der *inettitudine* in der Literatur des *fin de siècle* ist immer wieder betont worden.³⁸⁵ Das Thema der *inettitudine*, so führt u.a. Sasso aus, „si pone cronologicamente in corrispondenza con i mutamenti sociali e storicoeconomici della industrializzazione e modernizzazione dei vari paesi“³⁸⁶. Mit den *vari paesi* ist das ‘europäische Umland’ gemeint, aus dem sich die Industrialisierung und Modernisierung Italiens hauptsächlich speiste.³⁸⁷

In Italien steht in unserem Zusammenhang der Erste Weltkrieg und die Epoche des *postrisorgimento* zur Debatte, eine Epoche der Neuorientierung in unterschiedlichen Bereichen, die ihrem Wesen nach als „quella di un’Italia teorica, ancora tutta da costruire“ beschrieben werden kann.³⁸⁸ Die Bereiche

³⁸⁵ Vgl. die Anmerkungen in Kap. 2.1.

³⁸⁶ Sasso 2005, 325.

³⁸⁷ Vgl. Ebd., 325ff. Zum Werteverfall Anfang des 20. Jahrhunderts in ‘Mitteleuropa’, bes. nach dem Ende der österreichisch-ungarischen Monarchie, vgl. Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi: Torino, 1988 [Saggi; 326]; Giuseppe Antonio Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Liguori: Napoli, 2002 [Critica e letteratura; 34].

³⁸⁸ Vgl. auch Augusto Placanica „La miseria morale degl’italiani: da Leopardi a Pirandello, et ultra“, in: *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 105, Serie IX (2001) 1, 404-415, bes. 410ff. Zur weiteren Entwicklung der Gesellschaftsgeschichte Italiens und ihrer ‘Einmündung’ in den italienischen Faschismus vgl. u.a. Jens Petersen/ Wolfgang Schieder (Hrsg.), *Faschismus und Gesellschaft in Italien. Staat – Wirtschaft – Kultur*, SH-Verlag: Köln, 1998 [Italien in der

umfassen sowohl die Lebensbedingungen der Bürger als auch die politischen und ökonomischen Veränderungen, mit denen sich die Gesellschaft in einem vereinten Italien konfrontiert sieht und denen auch hinsichtlich des sozialen Wohlergehens im europäischen Vergleich eine verspätete Entwicklung zugeschrieben wird:

Un'epoca anche di bruschi cambiamenti per quanto riguarda le condizioni di vita della società italiana, con un mito dell'unità che raffreddandosi rivelava la frattura tra meridione e settentrione del paese, l'arretratezza di vaste aree, l'analfabetismo, e nel contempo richiedeva quindi l'ambizione di mettersi rapidamente in linea con le altre più solide e avanzate nazioni europee.³⁸⁹

Die schwierigen Anfänge des Nationalstaats unter der liberalen Rechten in der Zeit von 1861 bis 1876 standen noch im Taumel der Einigung Italiens: Nach dem militärischen Sieg über das bourbonische Königreich beider Sizilien erklärte das Parlament des Königreiches Piemont-Sardinien am 4. März 1861 in Turin feierlich die Einheit Italiens. Zum ersten Mal seit dem 6. Jahrhundert wurde Italien damit politisch als eine Einheit regiert.

Die mit den soziopolitischen Veränderungen in Italien verbundenen Schwierigkeiten sind vor allem vor dem Hintergrund einer allgemeinen Modernitätskritik zu sehen, deren Ursprung bereits auf das Ende des 18. Jahrhunderts datiert werden kann, allerdings im 19. und 20. Jahrhundert in einem „entfesselten Chaos“ erst vollständig zum Ausbruch kam.³⁹⁰ Sedlmayr diagnostiziert in diesem Zusammenhang polemisch eine 'kosmische Krise', in der die Welt 'aus den Fugen' geraten ist: „Das Allerwesentlichste der Erkenntnis – und damit wird der *höchste Punkt dieser Untersuchung erreicht* – besteht also darin, eingesehen zu haben, daß der gegenwärtige Zustand des Menschen, der in den Symbolen der Kunst transparent geworden ist, eine *Störung* bedeutet, und *daß diese Störung zentral eine kosmische und anthropische* [sic] und nur *peripher eine*

Moderne; 2]; Martin Broszat (Hrsg.), *Der italienische Faschismus. Probleme und Forschungstendenzen*, R. Oldenbourg: München/ Wien, 1983 [Kolloquien des Instituts für Zeitgeschichte].

³⁸⁹ Sasso 2005, 326. Für den soziokulturellen Kontext nicht unwichtig fügt Sasso hinzu: „Ed è anche l'epoca del veloce progresso tecnologico, delle invenzioni, delle macchine.“ Ebd., 326.

³⁹⁰ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Müller: Salzburg, 1950, 110ff. Vgl. zur 'Krise des Heroismus' auch Alba Ceccarelli Pellegrino, 'Nouveau Roman': *dissoluzione del personaggio e amplificazione mitologica*, in: ders. (Hrsg.), *Eroe e personaggio dal mito alla dissoluzione novecentesca*, C.I.R.V.I.: Verona, 1995 [Convegno Nazionale di Studi], 255-268.

*Störung im sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen Feld ist.*³⁹¹ Die Proklamation einer solchen umfassenden ‘Störung’, bei der die einzelnen Teilsysteme sozialer, wirtschaftlicher und kultureller Prägung nur noch als ‘Symptome’ einer übergreifenden ‘Krankheit’ betrachtet werden, deutet sich am Ende von Svevos *La coscienza di Zeno* an, wenn im Rahmen einer totalen Vernichtung der Menschheit ein kosmischer Neuanfang postuliert wird – „Ci sarà un’esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie“ (CZ, VIII, 413) –, sowie auch zu Beginn von *Il fu Mattia Pascal*, wenn über den Rekurs auf den kopernikanischen Paradigmenwechsel die Zerstörung der Menschheit konstatiert wird – „Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l’umanità, irrimediabilmente.“ (MP, II, 7)³⁹² So lässt sich diese ‘Störung’ als umfassend und total im Sinne Sedlmayrs interpretieren: „Gestört ist das Verhältnis des Menschen zu Gott. [...] Gestört ist das Verhältnis des Menschen zu sich selbst. [...] Gestört ist das Verhältnis des Menschen zu den anderen Menschen. [...] Gestört ist das Verhältnis des Menschen zur Natur. [...] Gestört ist das Verhältnis des Menschen zur Zeit. [...] Gestört ist das Verhältnis des Menschen zu seiner geistigen Welt.“³⁹³

Diese ‘kosmische Krise’ ist, so umfassend sie auch zur Darstellung kommt, nicht ausweglos – weder in den Romanen, wenn hier ein Neuanfang postuliert und zugleich im *inetto* vorgelebt wird³⁹⁴, noch bei Sedlmayr selbst. Sedlmayr verweist auf die „konservative Aufgabe der Bewahrung des Noch-Gesunden“ und „das Fortbestehen des ‘höheren’ Menschen überhaupt“³⁹⁵ und kommt schließlich zu folgender Erkenntnis: „Was aber die Kunst betrifft, so wird es zunächst vielleicht noch nicht möglich sein, [...] etwas in die leere Mitte zu setzen. Dann aber muß wenigstens das Bewußtsein davon lebendig bleiben, daß in der verlorenen Mitte der *leergelassene Thron* für den vollkommenen Menschen [...] steht.“³⁹⁶ Die *coscienza di Zeno* kann als ein solches Bewusstsein gewertet werden. Seine ‘geistige Stellung’ innerhalb unterschiedlicher Polaritäten – d. h. zwischen

³⁹¹ Sedlmayr 1950, 163.

³⁹² In diesem Kontext führt Mattia weiter aus: „Ormai noi dell’infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell’Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni; e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità? Storie di vermucci ormai, le nostre.“ (MP, II, 7).

³⁹³ Sedlmayr 1950, 169/170.

³⁹⁴ Vgl. das folgende Kap. 5.1.2.

³⁹⁵ Sedlmayr 1950, 210 und 240.

³⁹⁶ Ebd., 251.

Krankheit und Gesundheit, zwischen Normalität und Alterität, zwischen Genialität und Dilettantismus, zwischen praktischem Heroismus und theoretischem Intellektualismus – diese gedankliche Positionierung führt uns einerseits die von Sedlmayr als ‘Verlust der Mitte’ bezeichnete Krise vor Augen; zugleich scheint hier der *inetto* als hybrides Wesen die leere Mitte ausfüllen zu wollen. Mit anderen Worten: wenn Sedlmayr also im Bezug zur Kunst in diesem Klima einen „Verlust der Mitte“ konstatiert, so zeigt sich in der *inettitudine* die Tendenz, diesen Verlust zu kompensieren, indem sie unterschiedliche und offensichtlich gegeneinander strebende ‘Extrempositionen’ wie den Dilettantismus, den Heroismus sowie auch den Intellektualismus und die Genialität gezielt in ihre Konzeption einzubauen, diese aber gleichzeitig – besonders durch das Verfahren der ironischen Brechung in *La coscienza di Zeno* sowie der übertriebenen Offenlegung der ‘Konstruktionsbedingungen’ bei *Il fu Mattia Pascal* und *Rubè* – zu unterminieren und zu relativieren sucht. Bode, der in seiner Monographie *Ästhetik der Ambiguität* auf Sedlmayr Bezug nimmt, erkennt in diesem Zusammenhang ein mögliches, in sich geschlossenes Erklärungsmodell³⁹⁷: „Das von der Norm Abweichende ist krank, bzw. Symptom einer umfassenden Krankheit; je mehr Abweichendes zu verzeichnen ist, desto größer ist die Krankheit [...]. [D]er Schuldspruch [scheint] von Anbeginn festzustehen: *Das Neue* ist durchgehend *das Kranke*.“³⁹⁸ Insofern lässt sich das, was an der Figur des *inetto* als pathologisch eingestuft wurde, vor dem Hintergrund einer positiven Umwertung als ‘das Neue’ bezeichnen, was erst im Laufe der Zeit zur Normalität und damit zur ‘Gesundheit’, zur *salute*, ‘genesen’ wird.

Mit dem Wandel der soziopolitischen und kulturellen Lebensbedingungen geht eine deutliche Tendenz zur Wandlung traditioneller Werte wie Ehrlichkeit, Familie, Erziehung, Bildung, Mitmenschlichkeit, Tapferkeit und Treue einher.³⁹⁹ Ruft man sich die Ausprägungen der *inettitudine* in Erinnerung, so sieht man den *inetto*-Protagonisten in Situationen, in denen sich sein Handeln nach

³⁹⁷ Zu den ‘Aporien traditioneller Erklärungsmuster vgl. Kap. 5.3., 235ff.

³⁹⁸ Christoph Bode, *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Niemeyer: Tübingen, 1988. [Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 43], 18/19.

³⁹⁹ Vgl. auch Frank Geerk, „Erklärung der menschlichen Werte“, in: ders. (Hrsg.), *Kultur und Menschlichkeit. Neue Wege des Humanismus*, Schwabe: Basel, 1999, 297-320.

Wertmaßstäben richtet, die nicht mehr mit den bis dato gültigen Maßstäben übereinstimmen.

5.1.2. Der *inetto* als Personifikation des Wertewandels

Die Protagonisten Zeno, Mattia und Rubè wenden sich im Einzelnen einmal für, einmal gegen die überkommenen Wertvorstellungen von Familie, Ehe, Erziehung, Bildung und Treue in der Ehe. In nahezu jeder Art der Wahrnehmung können sich bestimmte Aspekte zeigen, die Wertcharakter haben. Umstritten ist, was genau unter Wert bzw. 'Wertvollsein' verstanden werden soll. Generell lässt sich feststellen, dass es weder in der Philosophie noch in der Psychologie einen Konsens über den Begriff des Wertes gibt.⁴⁰⁰

Zeno steht gegen die Treue in der Ehe, wenn er Carla als Geliebte nimmt; andererseits schafft er es, eine funktionierende Familie zu gründen und zu erhalten. Zeno hat keine abgeschlossene universitäre Ausbildung und genießt dennoch den Status eines Gebildeten; aufgrund seiner 'gestörten' Erziehung gestaltet sich sein sozialer Umgang – insbesondere sein Verhältnis zu ihm nahe stehenden Personen – als sehr schwierig.

Ähnlich kann auch von Rubè behauptet werden, dass er zwar eine gute juristische Ausbildung genossen habe, diese aber aufgrund seiner Ich-Bezogenheit als bleibenden Wert weder in sein Leben einbringen noch in Form einer Karriere ausbauen könne. Auch bei ihm gründet die Eheschließung nicht auf personalen Werten, sondern auf bloßen situativen Gegebenheiten. Sein – auf die eheliche Treue bezogen – deviantes Verhalten, d.h. seine Liaison mit Celèstine Lambert, ist temporär und er wird als 'verdienstreicher' Soldat in den Armen seiner Frau Eugenia sterben. Endlich übernimmt er doch als Elternteil die Verantwortung für

⁴⁰⁰ So könnten neben den bereits genannten Werten weitere Aspekte mit einem gewissen 'Wertcharakter' aus bedeutungsvollen Ereignissen und Erfahrungen, die für die Protagonisten im vorliegenden Textkorpus eine Rolle spielen, abgeleitet werden: Abenteuer, Abstammung, Abwechslung, Anerkennung, Besitz, Bildung, Einfluß, Erfahrungen, Fähigkeiten, Familie, Freude, Frieden, Geburt, Geld, Geltung, Heldentum, Herkunft, Kampf, Kompetenz, Krankheit, Krieg, Liebe, Macht, Mißgunst, Neid, Rache, Verrat. Es ist weitgehend unklar, welche Art von Gegenstand bzw. Erkenntnis der Wert darstellt. Auf ausgewählte 'Werte' soll im Folgenden näher eingegangen werden.

sein noch nicht geborenes Kind, nachdem er Eugenia für längere Zeit schmäählich im Stich gelassen und betrogen hat.

Indem sich Mattia Pascal allen sozialen Bindungen enthebt, lehnt er damit zunächst auch jegliche Verantwortung und Mitmenschlichkeit ab. Weil diese Werte nicht in seinem Inneren verankert sind, ist er zu neuen Bindungen erst dann fähig, als er die Notwendigkeit sozialer Bindungen für das Menschsein anerkennt. Seine *seconda vita* beruht weitgehend auf einer Lüge, da er seine Vergangenheit völlig neu erfindet und diese der Wahrheit entbehrt. Schließlich wird er sich zu seiner Identität bekennen.

Kritisiert wird ferner auch die Bildung. Zeno bekennt sich noch zu ihr und sieht sich selbst als mittelmäßig gebildet an; Guido hingegen, den vermeintlich erfolgreichen und draufgängerischen Unternehmer, bezeichnet er als *ignorante*. Aus dieser Ignoranz resultiert der 'kräftige' und heitere Charakter Guidos, ein Charakterzug, um den ihn Zeno zunächst beneidet: „Io ero abbastanza còlto essendo passato attraverso due facoltà universitarie eppoi per la mia lunga inerzia, ch'io credo molto istruttiva. Lui, invece, era un grande negoziante, ignorante ed attivo. Ma dalla sua ignoranza gli risultava forza e serenità ed io m'incantavo a guardarlo, invidiandolo.“ (CZ, V, 58)

Die Begriffe „malattia“ und „salute“ werden nicht nur im medizinischen Sinne verwendet, sondern vor allem auch als Metaphern für die Unfähigkeit oder Fähigkeit des Intellektuellen, sich mit den Normen der bürgerlichen Gesellschaft zu identifizieren. Hier kann eine gesellschaftskritische Interpretation des Romans ansetzen. Zunächst soll die mögliche Umwertung von Normen und Werten näher betrachtet werden.⁴⁰¹

Auf der Suche nach Heilung betrachtet Zeno die gutbürgerliche Ehe und die Arbeit als Kaufmann als erfolgversprechende 'Therapien'. Leitbilder für eine 'gesunde Existenz' sind für Zeno der *patriarca* und der *buon negoziante*, der würdige Familienvater und der erfolgreiche Kaufmann. Das Motiv seiner Brautwerbung formuliert Zeno mit den Worten „Correvo dietro alla salute, alla legittimità“ (CZ, V, 65). Von der Ehe erhofft er sich ein Leben der moralischen Gesundheit, der Arbeit, des beruflichen Erfolges, „una vita intera, virile, di lotta e di vittoria“ (CZ, V, 75), „una vita d'intelligenza e di lavoro“ (CZ, V, 90). Er versucht,

⁴⁰¹ Vgl. Funke 1979, 103. Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch ebd., 103ff.

seiner Ehefrau Augusta, die für ihn die *salute personificata* ist, ähnlich zu werden. Für Augusta wird die „Gesundheit“ ihrer bürgerlichen Welt symbolisiert durch den Ehering, Schmuck und standesgemäße Kleidung, die sonntägliche Messe, die Autorität der Regierung und die Heilkunst der Ärzte. Augusta vertraut der Geborgenheit der Gegenwart, die Zeno skeptisch belächelt:

Compresi finalmente che cosa fosse la perfetta salute umana quando indovinai che il presente per lei era una verità tangibile in cui si poteva segregarsi e starci caldi. Cercai di esservi ammesso e tentai di soggiornarvi risoluto di non deridere me e lei, perché questo conato non poteva essere altro che la mia malattia ed io dovevo almeno guardarmi dall'infettare chi a me s'era confidato. Anche perciò, nello sforzo di proteggere lei, seppi per qualche tempo movermi come un uomo sano. (CZ, VI, 147)

Der Erfolg als Kaufmann bringt Zeno die ersehnte 'Gesundheit'. Einen ersten Schritt in diese Richtung bedeutet Zenos Spekulationserfolg an der Börse, mit dem er drei Viertel des Kapitalverlustes der Firma Guido Speiers ausgleichen kann. Zeno verpasst die Beerdigung und geht, als Triumphator über Guido, durch die Sonne mit einem guten, 'gesunden' Gefühl nach Hause: „Ero tutto salute e forza. La salute non risalta che da un paragone. Mi paragonavo al povero Guido e salivo, salivo in alto con la mia vittoria nella stessa lotta nella quale egli era soggiaciuto. Tutto era salute e forza intorno a me.“ (CZ, VII, 371) Die Überzeugung, gesund zu sein, gewinnt Zeno endlich durch seine Geschäftserfolge im Ersten Weltkrieg:

Da lungo tempo io sapevo che la mia salute non poteva essere altro che la mia convinzione e ch'era una sciocchezza degna di un sognatore ipnagogico di volerla curare anziché persuadere. Io soffro bensì di certi dolori, ma mancano d'importanza nella mia grande salute. Posso mettere un impiastro qui o là, ma il resto ha da moversi e battersi e mai indugiarsi nell'immobilità come gl'incancreniti. Dolore e amore, poi, la vita insomma, non può essere considerata quale una malattia perché duole. Ammetto che per avere la persuasione della salute il mio destino dovette mutare e scaldare il mio organismo con la lotta e soprattutto col trionfo. Fu il mio commercio che mi guarì e voglio che il dottor S. lo sappia. (CZ, VIII, 410/411)

Der Gewinn aus dem ersten vorteilhaften Geschäftsabschluß wird für Zeno zum Zeichen seiner "Genesung": „Nel momento in cui incassai quei denari mi si allargò il petto al sentimento della mia forza e della mia salute“. (CZ, VIII, 411)

Der gesellschaftskritische Gehalt von *La coscienza di Zeno* entspringt der Ambivalenz der metaphorisch gebrauchten Begriffe „malattia“ und „salute“.⁴⁰² Nachdem Zeno als Protagonist Weltsicht und Verhalten Augustas als Inbegriff der „salute“ bewundert hatte, verwandelt sich diese im Rückblick des Erzählers Zeno in „malattia“: „Io sto analizzando la sua salute, ma non ci riesco perché m'accorgo che, analizzandola, la converto in malattia. E, scrivendone, comincio a dubitare se quella salute non avesse avuto bisogno di cura o d'istruzione per guarire. Ma vivendole accanto per tanti anni, mai ebbi tale dubbio.“ (CZ, VI, 148)

Der Roman endet mit einer erneuten überraschenden Umwertung der 'Gesundheit' in 'Krankheit', mit einem Austausch der Bewertungen von 'Gesundheit' und 'Krankheit'. Nachdem Zeno seine subjektive Überzeugung vom Gewinn der eigenen *salute* mittgeteilt hat, konstatiert er die unheilbare *malattia* der ganzen Menschheit. Er erblickt deren Ursachen in der Vergiftung der natürlichen Umwelt durch den Menschen – „La vita attuale è inquinata alle radici.“ (CZ, VIII, 412) – und in der Aufhebung des Gesetzes der Selektion durch die Erfindung der Maschinen: „Ed è l'ordigno che crea la malattia con l'abbandono della legge che fu su tutta la terra la creatrice. La legge del più forte sparì e perdemmo la selezione salutare. Altro che psico-analisi ci vorrebbe: sotto la legge del possessore del maggior numero di ordigni prospereranno malattie e ammalati. l'ordigno che crea la malattia ... malattie e ammalati.“ (CZ, VIII, 413)

Im Zusammenhang der Identifikation mit den Normen einer kranken Gesellschaft wird auch Zenos Gesundheit in ihr Gegenteil, in Krankheit, umgewertet.⁴⁰³ Seine Autobiographie schließt mit der bereits genannten düsteren Vision eines möglichen Weltuntergangs, durch den allein die Krankheit der Menschheit vielleicht überwunden werden könnte. Die Erfindung eines neuen unvergleichlich

⁴⁰² Zur 'Ambivalenz' vgl. Kap. 5.4., 242ff.

⁴⁰³ Diese 'Umwertung' stellt Sasso unter Rekurs auf Svevos *La coscienza di Zeno* auch in der Lyrik Gozzanos fest: „un esempio perfetto in prosa della malattia che salva. Una malattia che permette al soggetto una chiaroveggenza, presentissima anche in Gozzano, altrimenti impossibile ai sani, poiché anticipando e quotidianizzando la fine, aiuta a prendere una distanza dalle illusioni del reale e avvicina il soggetto alla percezione del limite, lo obbliga a relativizzare o a realizzare con coscienza la propria estensione egoica e la propria acquisizione di realtà. Solo l'ammalato conosce qualcosa di se. La malattia, nel senso di disponibilità all'errore rispetto al modello standard di uomo 'funzionario', nel senso di diversità, di libertà dai modelli perfetti e inumani proposti dalla società della tecnica, di asincronia con l'apparente tempo puntuale e necessario del mondo e dalla storia, tutto ciò, insomma, è la condizione indispensabile per produrre una certa chiaroveggenza.“ Sasso 2005, 336. Vgl. auch Kap. 5.3., 235ff.

verheerenden Sprengstoffs (*un esplosivo incomparabile*) werde endlich die Vernichtung der Erde durch Menschenhand herbeiführen.⁴⁰⁴

Überblickt man schließlich noch einmal *La coscienza di Zeno* in Zusammenhang mit Borgeses *Rubè* und Pirandellos *Il fu Mattia Pascal*, so erkennt man als gemeinsames Element die gesellschaftskritische Intention der Autoren. Svevos großes Thema, das mit den synonym und metaphorisch gebrauchten Begriffen *inettitudine*, *senilità*, *malattia* bezeichnet werden kann, ist – neben der Umwertung gesellschaftlicher Normen und Werte – die Analyse des zunehmenden Funktionsverlusts des Intellektuellen in der bürgerlichen Gesellschaft.⁴⁰⁵ Svevo, selbst ein Neurotiker und lange ein erfolgloser Autor ohne Publikum, hatte aus eigener Lebenserfahrung die Unvereinbarkeit von geschäftlichem Erfolgsstreben und künstlerischem Schaffen kennengelernt und sich äußerlich in die bürgerliche Gesellschaft von Triest integriert. Von Roman zu Roman steigt auch der Grad der sozialen Integration seiner Protagonisten, zugleich sinkt aber auch deren potentielle Bedeutung als Intellektuelle für die Gesellschaft.

⁴⁰⁴ Vgl. CZ, VIII, 413.

⁴⁰⁵ Vgl. dazu das folgende Kap. 5.2.

5.2. *Inettitudine* als Intellektuellenkritik

Die Bezeichnung der Protagonisten als hybride Charaktere, d.h. die in ihnen zugleich verkörperten dilettantistischen, zum Teil genialen und zum Teil komischen Wesenszüge, verweisen auf den Typus eines ‘kranken Intellektuellen’ und seine Situation zum Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Man kann sagen, dass sich die Wandlungen und Wendungen des Intellektuellen in Italien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der literarischen Darstellung wiederfinden. Die Inhalte, Themen und Strukturen der Texte und besonders die Wesenszüge der Protagonisten lassen sich in diesem Sinne an der Norm der Intellektuellen der damaligen Gesellschaft messen. Das Phänomen der *inettitudine* kann so als Spiegel für die Situation des Intellektuellen gewertet werden und es ist kein Zufall, dass es gerade in dieser Zeit des Umbruchs in den hier bearbeiteten Texten auftaucht. Der Typus des Intellektuellen, der in den Texten als *inetto* dargestellt wird, entspricht nicht mehr dem *superuomo* D’Annunzios, sondern fällt unter das Raster und die Systematik der *inettitudine*, wie sie hier dargestellt wurde. Im folgenden gilt es zu erläutern, wie sich der schwache Held, der *inetto*, in Bezug setzen lässt zur sozialgeschichtlichen Wirklichkeit des Intellektuellen.

Im Verlauf eines solchen Verfahrens gilt es, folgende Fragen zu beantworten: Wohin gehört der *inetto*? Ist er als Typus des Intellektuellen im Großbürgertum anzusiedeln? Gibt es Vorbilder in der italienischen Gesellschaft? Kann beispielsweise bei Svevo der Intellektuelle mit dem Typus des *inetto* gleichgesetzt werden? Inwiefern unterscheiden sich die Gestalten wie Guido Speier und Zeno Cosini voneinander? Und endlich: Welche Art der Verbindung besteht zwischen dem Literaturbetrieb, den Intellektuellen als Trägern der Literatur und der geistigen Oberschicht?

Die Beschreibung des Intellektuellen als kritische Instanz der bürgerlichen Gesellschaft erweist sich im *inetto* – dies lässt sich bereits an dieser Stelle behaupten – als Karikatur. Der *inetto* verkörpert die Defizienz des Intellektuellen insofern, als die Tätigkeit des Intellektuellen keine praktische Relevanz mehr hat.

Der *inetto* besitzt kein Sozialgefühl, er wird als für die Gesellschaft nutzloser Charakter stigmatisiert und verliert seine Problemlösungsfähigkeit. In dieser negativen Gestaltung der *inettitudine* zeigt sich die praktische Nutzlosigkeit des Intellektuellen. Es stellt sich dabei die Frage, ob die Ursachen dieser Unfähigkeit an der Person oder an der Epoche liegen. Dafür ist ein Blick auf die geistig-literarischen Bewegungen nach D'Annunzio nötig, die sich vor allem in den Florentiner Zeitschriften im Sinne einer Intellektuellendebatte darstellen.

5.2.1. Die Situation des Intellektuellen in der zeitgenössischen Kulturdiskussion

Um im folgenden Kapitel die Darstellung des *inetto* als Karikatur des Intellektuellen begreifen zu können, bedarf es einer soziologischen und historischen Annäherung an den Intelligenz- und Intellektuellenbegriff, der eng an die in den Zeitschriften geführten Debatten zu unterschiedlichen Themen gekoppelt ist. Den Florentiner Kulturzeitschriften kommt im Zuge der Kulturdiskussion der intellektuellen Elite des Bürgertums eine prägende Rolle zu. Seit der Jahrhundertwende bis zum I. Weltkrieg zeigt sich der Wandel dieser Kulturdiskussion am deutlichsten. Rom hatte sich zur politischen Hauptstadt gewandelt, Turin und Mailand waren nun die Zentren der Industrie und Florenz blieb als „kulturelle und literarische Hauptstadt“ Italiens bestehen.⁴⁰⁶

Il Marzocco (gegründet von Enrico Corradini, 1896-1932), *Leonardo* (herausgegeben von Giovanni Papini und Giuseppe Prezzolini, 1903-1907) und vor allem *La voce* (gegründet von G. Prezzolini, 1908-1916) waren die wichtigsten Zeitschriften dieser Zeit. Die Herausgeber und Mitarbeiter dieser Zeitschriften lassen sich überwiegend einem begrenzten Kreis von Schriftstellern und Intellektuellen zuordnen, die einer bestimmten geistigen Prägung folgten.

⁴⁰⁶ Vgl. Andreas Gipper, *Der Intellektuelle. Konzeption und Selbstverständnis schriftstellerischer Intelligenz in Frankreich und Italien 1918-1930*, M und P: Stuttgart, 1992 [M- und P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung], 169ff. Im Zentrum von Gippers Arbeit stehen Intellektuelle – vor allem Schriftsteller – die selbst zum Begriff des Intellektuellen und zu ihrem Selbstverständnis Stellung genommen haben. Der von Gipper aus literaturwissenschaftlicher Perspektive untersuchte Diskussionszusammenhang kann als Grundlage für das vorliegende Intellektuellenverständnis dienen. Vgl. ferner auch Patricia Chiantera-Stutte, *Von der Avantgarde zur Tradition. Die radikalen Intellektuellen im italienischen Faschismus von 1919 bis 1933*, Univ. Diss., Saarbrücken, 2000. Hartmut Goetz, *Intellektuelle im faschistischen Italien. Denk- und Verhaltensweisen (1922-1931)*, Kovac: Hamburg, 1997.

Diese geistige Prägung richtete sich gegen die kleinbürgerliche Beschränktheit, gegen den Positivismus und den Rationalismus, gegen die bürgerliche Demokratie, gegen das *sistema Giolitti* der Liberalen, gegen Sozialismus und philosophischen Materialismus. Sie vertraten eine elitär-aristokratische Kunst- und Kulturauffassung. Sie waren für Individualismus, philosophischen Idealismus, Irrationalismus und Nationalismus. Sie neigten dem Energiekult im Sinne des *superuomo* D'Annunzios und Nietzsches zu. Sie stritten für ein Italien als starke, einheitliche Nation. Nationalistische und prä-faschistische Tendenzen zeigten sich besonders deutlich bei der Zeitschrift *Il Regno*, (1906 gegründet von E. Corradini), die für die Intervention Italiens im I. Weltkrieg kämpfte. Die positive Funktion dieser Zeitschriften lag in der von ihnen äußerst lebendig geführten Kulturdebatte, die der modernen Kultur in Italien den Weg bereitet hat und schließlich für das Selbstverständnis der Intellektuellen prägend war⁴⁰⁷: „Es gehört zu den fundamentalen Rahmenbedingungen literarischer Produktion in dieser Zeit, daß ihre Akteure, wollen sie eine Rolle in der Öffentlichkeit spielen, nach jenen strategischen Punkten streben müssen, welche die Zeitschriften als wichtigstes Massenmedium darstellen.“⁴⁰⁸

Den Intellektuellen lediglich von seinem Bildungsniveau oder seiner Berufsgruppenzugehörigkeit her zu begreifen, erweist sich für die folgenden Überlegungen als nicht ausreichend.⁴⁰⁹ Es erscheint daher durchaus aufschlussreich, die Aufgaben des Intellektuellen sowie seine ethischen Verpflichtungen mitzuberücksichtigen. In Anlehnung an Weber erkennt Gipper den zeitgenössischen Intellektuellen als ‘prädestinierten Anwalt der geistigen Interessen des Ganzen’:

Im Interesse dieser Ganzheit ist es [...] Aufgabe des Intellektuellen, jene Max Webersche Trennung von Gesinnungs- und Verantwortungsethik zu überwinden, die für die Intellektuellendebatte so wichtig gewesen ist: Während der Gesinnungsethiker – und ihn repräsentiert wesentlich der Intellektuelle – stets nur darum bemüht ist, das ethische Ideal unabhängig von seinen Verwirklichungschancen in seiner Reinheit zu bewahren, und somit

⁴⁰⁷ Vgl. Gipper 1992, 5ff. und 169ff.

⁴⁰⁸ Ebd., 8.

⁴⁰⁹ Zur begrifflichen Trennung von ‘Intelligenz’, ‘geistige Elite’ und ‘Intellektuellen’ vgl. Gipper 1992, 11ff. und 21: „Die Intellektuellen umfassen nicht die gesamte Bildungsschicht und sind also nicht identisch mit der Intelligenz. Aber die Zugehörigkeit zur Intelligenzschicht ist in aller Regel die Voraussetzung dafür, als Intellektueller gelten zu können.“ Für die vorliegende Untersuchung scheint es nicht notwendig, diese Unterscheidung im Einzelnen zu problematisieren. Zu einer historischen Betrachtung des Typus des Intellektuellen vgl. u.a. Gipper 1992, 25ff.

tendenziell verantwortungslos handelt, rechnet der Verantwortungsethiker mit den ‘durchschnittlichen Defekten der Menschen’ und orientiert sein Handeln an dessen voraussehbaren Folgen.⁴¹⁰

So ergibt sich nicht nur aus der bildungstheoretisch abgeleiteten sozialen Sonderstellung des Intellektuellen, sondern auch aus seiner Negativbestimmung als Entwurzeltem die Chance, eine gewisse ‘universale Ideologiekritik’ zu durchschauen und womöglich zu überwinden.⁴¹¹ Was aber – wie bereits weiter oben in Anlehnung an Schumpeter angedeutet wurde – den Intellektuellen letztlich zu dem macht, was er ist, ist seine kritische Haltung: „Diese erklärt sich aus seiner Situation als Zuschauer und Außenseiter und daraus, daß seine größten Erfolgsaussichten in seinem tatsächlichen oder möglichen Wert als Störungsfaktor liegen.“⁴¹² Geht die kritische Haltung des Intellektuellen aus der Unzufriedenheit über die eigene Nutzlosigkeit hervor, so liegt hier eine deutlich negative Bewertung der intellektuellen Tätigkeit vor.

Der Hinweis auf die Werte und Ideale, denen sich die Intellektuellen verpflichtet sehen, mag besonders vor dem Hintergrund der bereits in Kapitel 5.1. für den *inetto* konstatierten Infragestellung gesellschaftlicher Werte sowie der vornehmlich in *La coscienza di Zeno* enthaltenen Komik auf eine Karikierung der Intellektuellenfigur in den untersuchten Romanen hindeuten:

Daß die Intellektuellen sich selbst meist nur den ‘ewigen’ Idealen von Wahrheit und Vernünftigkeit verpflichtet sehen, scheint in dieser Perspektive besonders geeignet, sie über die eigentlichen sozialen Determinanten ihrer universalen Ansprüche hinwegzutäuschen. [...] Das Vertrauen in Werte wie Gerechtigkeit, Wahrheit, Vernunft und Autonomie des Subjekts würde dabei seinerseits durch die spezifischen Bedingungen jenes sozialen Feldes noch verstärkt, welchem die Intellektuellen in aller Regel zugehören.⁴¹³

So zeigt sich nun der Intellektuelle als zugehörig zu einer Gruppe von Menschen, die – bei unterschiedlich akzentuierter Definition im einzelnen – wegen ihrer Ausbildung und ihrer geistigen Tätigkeit eine herausgehobene Stellung in der Gesellschaft innehat, teils geistig führend oder Impulse gebend, teils kritisch regulierend oder nur beobachtend, teils aber auch betont sich distanzierend. Kurzum: Der Intellektuelle gehört zu einer Elite der Gesellschaft und distanziert

⁴¹⁰ Gipper 1992, 19.

⁴¹¹ Vgl. Gipper 1992, 18/19.

⁴¹² Ebd., 20.

⁴¹³ Ebd., 23/24.

sich bewusst von den anderen, den kommunen Bürgern. Die Intellektuellen bilden eine oligarchische Herrschaft und bestimmen oder urteilen über den kulturellen Werdegang einer Gesellschaft. Der Intellektuelle ist – überspitzt formuliert – gern unter seinesgleichen und hat das Gefühl, ‘mehr zu sein, als die anderen’. Inwiefern treten nun bei Zeno, Filippo und Mattia die genannten Eigenschaften des Intellektuellen – wie sie in Kapitel 3.6.3. dem *inetto* bereits zugesprochen wurden – in komisch-überzeichneter Form auf?

5.2.2. Die ‘Karikatur’ des Intellektuellen

Wie weiter oben bereits festgestellt wurde, zeichnet sich der Charakter des *inetto* durch übersteigerte emotionale Zustände und eine bis zur Handlungsparese ausgedehnte Selbstanalyse aus. Damit reihen sich alle drei hier behandelten Protagonisten in die Reihe derjenigen Personen ein, deren praktische Wirkungslosigkeit als Intellektuelle der allgemeinen Kritik ausgesetzt ist. Ferner gestaltet sich das Verhältnis zu ihrem sozialen Umfeld als äußerst problematisch und ambivalent und zeigt schließlich eine praktische Lebensunfähigkeit, die man für gewöhnlich dem intellektuellen ‘Geistesarbeiter’ als negative Eigenschaft zuschreibt. In ihrer Überheblichkeit – man denke an das Superioritätsdenken von Filippo Rubè – grenzen sie sich einerseits wie selbstverständlich von der Masse ab, haben aber andererseits den dringenden Wunsch, in der Masse aufzugehen. Die Protagonisten haben - wie Zeno, wenn er im Gespräch mit den Töchtern Malfenti von der jüngsten als *pazzo* bezeichnet wird oder aufgrund seiner ständigen *faux pas* sich dem allgemeinen Gelächter preisgibt – Angst davor, nicht mehr ernst genommen zu werden. Schließlich zeigen die drei *inetti* in gesellschaftlicher Perspektive keinerlei Verantwortung oder gar geistige Führungsqualitäten, da sie selbst sich dem Zufall und dem Schicksal hingeben. Sucht man nach einer bildlichen Kritik an denjenigen Werten, die durch den Typus des Intellektuellen in komisch-ironisierender Form verkörpert werden, so wird man in *La coscienza di Zeno* fündig: die bereits in anderem Zusammenhang erwähnte Karikatur-Episode – zwei Karikaturen, die Zeno durch das Accessoire der Brille eindeutig als Intellektuellen kennzeichnen und ihn zugleich in komisch

überzeichneten Positionen zeigen – werden im Hause Malfenti gezeigt und vom Gelächter der Anwesenden offensichtlich als komisch entlarvt. Desweiteren wurde bereits auf Dr. S. als Karikatur eines Psychoanalytikers angespielt. Inwiefern hier eine allgemeine Kritik an der Psychoanalyse durchgeführt wird, soll abschließend ausführlich anhand einiger essayistischer Textbelege Svevos nachvollzogen werden.⁴¹⁴

Trotz mehrerer ‘gemeinsamer Nenner’, die die Gruppe der Intellektuellen als solche definieren, lassen sich innerhalb dieser Gruppierung durchaus verschiedene Untergruppen erkennen. In aller Regel werden Philosophen und Literaten als Intellektuelle bezeichnet, aber auch eine Reihe weiterer Unterschiede ergibt sich aus den Gegenstandsbereichen, mit denen sich Intellektuelle gedanklich auseinandersetzen. Diese Gegenstandsbereiche erstrecken sich auf fast alle wichtigen gesellschaftlichen Bereiche wie Kultur, Politik, Kunst und Musik. Eine besondere Rolle spricht Svevo dem Künstler zu, dessen Verhältnis zum Philosophen eine ‘eheähnliche Symbiose’ eingeht: ”Questo rapporto intimo fra filosofo e artista, rapporto che somiglia al matrimonio legale perché non s’intendono fra di loro proprio come il marito e la moglie e tuttavia come il marito e la moglie producono dei bellissimi figliuoli conquista all’artista un rinnovamento o almeno gli dà il calore e il sentimento della cosa nuova come avverrebbe se fosse possibile di mutare una parte del vocabolario e darci delle parole nuove non ammuffite dalla loro antichità e dal lungo uso. In quanto al filosofo può dirsi contento quando un potente riflettore lo metta in piena luce alla ribalta del mondo lui che altrimenti corre il rischio di fare la vita del roditore.”⁴¹⁵

So profitiert auf der einen Seite der Künstler von der Idee des Philosophen, indem letzterer als Lieferant eines ‘neuen Stoffes’ fungiert, dessen sich der Künstler entsprechend seiner Tätigkeit wertend annimmt. Der Philosoph indes darf sich glücklich schätzen, seine ‘Materie’ kritisch reflektiert und durch den Künstler verbreitet zu sehen. Im günstigsten Falle besteht hier ein reziprokes Verhältnis gegenseitigen Gebens und Nehmens, so dass jeder durch die Tätigkeit des Anderen einen Vorteil erzielen kann. Svevo geht in seiner Überzeugung allerdings noch weiter: „Ma io sono convinto che talvolta anche l’opera dell’artista può

⁴¹⁴ Vgl. auch D’Antuono, Nunzia (Hrsg.), *Fisionomia intellettuale di Filippo Rubé*, Florenz, 2005 [Conferenza sul Romanzo di formazione nell’Ottocento e nel Novecento].

⁴¹⁵ Svevo, *Soggiorno Londinese*, 896.

promuovere il pensiero del filosofo. Non saprei provarlo. Mi basti ricordare l'incanto che lo Schopenhauer provò al conoscere l'opera del Leopardi. Talvolta si pensa che il Leopardi abbia saputo della filosofia dello Schopenhauer. È escluso. L'opera principale dello Schopenhauer è del 1818 ma fino al 1848 nessuno ne seppe in Germania stessa. Ecco un caso raro nel quale un artista arrivò alla filosofia ignorando il filosofo. Questi la ragiona; il povero Leopardi la visse."⁴¹⁶ Selbst wenn die Aussage Svevos seiner eigenen Ansicht nach nicht hinreichend beweisbar bleibt, so gibt sie doch einen entscheidenden Hinweis auf die hervorragende Stellung des Künstlers, der mit seiner Arbeit mitunter den Philosophen zu unterstützen und zu fördern vermag und ohne den der Philosoph mit seinen Ansichten wirkungslos bliebe. Svevo konkretisiert seine allgemeine Einsicht am Beispiel der Psychoanalyse:

Ma quale scrittore potrebbe rinunciare di pensare almeno la psicanalisi? Io la conobbi nel 1910. Un mio amico nevrotico corse a Vienna per intraprenderla. L'avviso dato a me fu l'unico buon effetto della sua cura. Si fece psicanalizzare per due anni e ritornò dalla cura addirittura distrutto: Abulico come prima ma con la sua abulia aggravata dalla convinzione ch'egli, essendo fatto così, non potesse agire altrimenti. È lui che mi diede la convinzione che fosse pericoloso di spiegare ad un uomo com'era fatto ed ogni volta che lo vedo lo amo per l'antica amicizia ma anche per la nuova gratitudine.⁴¹⁷

Svevos Meinung über die Psychoanalyse, die er sich als Intellektueller, als *scrittore*, aufgrund persönlicher Erfahrung gebildet hat, stellt die Gefährlichkeit des Unterfangens heraus, einem Menschen sein eigenes Dasein zu erklären. Im Roman ist dieses Unterfangen umso prekärer, als die Figuren selbst versuchen, ihr eigenes Dasein mit Hilfe der Psychoanalyse zu erklären und später aufgrund dieser Erklärungsversuche am praktischen Dasein scheitern. Darauf mag man Svevos Antipathie und Skepsis gegenüber der Theorie Freuds zurückführen⁴¹⁸, die angesichts der oben referierten Aussagen Zenos zugleich auch als allgemeine

⁴¹⁶ Ebd., 896/897.

⁴¹⁷ Ebd., 897. Vgl. auch Schächter 2000, 135ff. Zur zeitgenössischen Rezeption der Psychoanalyse vgl. bes. Michel David, *La psicanalisi nella cultura italiana*, Bollati Boringhieri: Torino, 1990.

⁴¹⁸ „Lessi qualche cosa del Freud con fatica e piena antipatia. Non lo si crederebbe ma io amo dagli altri scrittori una lingua pura, ed uno stile chiaro e ornato. Secondo me il Freud, meno nelle sue celebri prelezioni che conobbi appena nel '16, è un po' esitante, contorto, preciso con fatica. Però ne ripresi sempre a tratti la lettura continuamente sospesa per vera antipatia. Bisogna anche ricordare che vivevo in Austria, la sede del Freud. Le cure del Freud si moltiplicavano e alcune con risultati meravigliosi. A un dato punto io mi trovai nella testa la teoria del Freud circa la precisione con cui quel biologo di cui parlai conosceva la relatività. Come cura a me non importava. Io ero sano o almeno amavo tanto la mia malattia (se c'è) da preservarmela con intero spirito di autodifesa.” Ebd., 897.

Kritik an überkommenen und positivistisch geprägten Theorien zu verstehen ist. Wesentlich bleibt, dass die Psychoanalyse in ihrer praktischen Anwendung scheitert und nur noch im Rahmen intellektueller Verarbeitung von Bedeutung bleibt: „Ma la psicanalisi non m’abbandonò più. Era facile di tenermi perché intellettualmente io non ero occupato da niente d’altro.”⁴¹⁹ Im Roman scheitert der Intellektuelle, der sich dilettantisch mit der Psychoanalyse auseinandersetzt, nachdem sie auch in ihrer praktischen Anwendung bereits gescheitert ist.

⁴¹⁹ Ebd., 898.

5.3. Die Aporien traditioneller Erklärungsmuster und die Sinnfrage

*Una delle principali cagioni per cui l'infelicità rende
l'uomo inetto al fare, e lo debilita e snerva, onde
l'infelicità toglie la forza, non è altra se non che
l'infelicità debilita l'amor di se stesso.*⁴²⁰

„Noi romanzieri usiamo baloccarci con le grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle. Le falsifichiamo ma le umanizziamo. Il superuomo quando arrivò in Italia non era precisamente quello di Nietzsche. Attuato in Italia in prosa, in poesia ma anche in azione non so se Nietzsche lo riconoscerebbe per suo e oramai sarebbe tanto peggio per lui se ne rifiutasse la paternità.“⁴²¹ Die dilettantische Beschäftigung des Literaten mit den ‘großen Philosophien’, wie Svevo sie nennt, verfolgt keine wissenschaftlich fundierte ‘Klärung’ dieser Philosophien, sondern vielmehr eine ‘Vermenschlichung’, d.h. sie erfahren durch die literarische Darstellung eine Konkretisierung insofern, als sie sich beispielhaft in den Protagonisten verkörpern – selbst auf die Gefahr hin, sie zu ‘verfälschen’. So relativiert sich der Anspruch des Literaten im Vergleich zum ‘Philosophen’: „Il destino vuole che l'artista venga ispirato dal filosofo ch'egli non perfettamente intende, e che il filosofo non intenda lo stesso artista ch'egli ispirò.“⁴²² Svevo verdeutlicht seine ‘Poetik der Inspiration’ an dem Beispiel der Relativitätstheorie Einsteins:

Ma vorrei chiarire ancora meglio la mia idea mettendola terra a terra voglio dire applicandola ad una teoria ch'è molto più lontana da noi di quella del superuomo che non fu neppure a mio sapere sfiorata dall'arte e che pur tuttavia prima o poi ci si avvicinerà in colori e fantasie. La teoria della relatività per il momento non può essere intesa che da chi sa navigare traverso le formule della matematica. L'artista, voglio dire l'artista letterato e l'illetterato, dopo qualche vano tentativo di avvicinarvisi, la mette in un cantuccio di dove essa lo turba e l'inquieta, un nuovo fondamento di scetticismo, una parte misteriosa del mondo, senza della quale non si sa più pensare. È là, non dimenticata ma velata, è ad ogni istante accarezzata dal pensiero dell'artista. Un giorno uno di essi, un artista ch'era arrivato all'arte traverso la biologia, va da

⁴²⁰ Giacomo Leopardi, *Zibaldone. Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, 19. April 1821, [958].

⁴²¹ Svevo, *Soggiorno Londinese*, 895.

⁴²² Ebd., 896.

Einstein e gli dice: Io ho trovato il modo di spiegare al volgo la relatività senz'imporgli lo studio della matematica. E, incoraggiato dall'Einstein, disse la sua idea: Ammettendo che si possa costruire un uomo il cui cuore pulsi anziché 72 volte il minuto, soltanto una volta ogni dieci minuti, è certo che quest'uomo tanto lento vedrà passare il sole da un orizzonte all'altro con la rapidità di un fuoco d'artificio. L'Einstein disse: L'idea è bellissima ma non ha niente a che fare con la mia relatività. Intanto l'aveva trovata bella ed è già qualche cosa.⁴²³

Diesen Zusammenhang von Künstlertum und Wissenschaft veranschaulicht Svevo ferner am Beispiel Schopenhauers, der die Musik Wagners zurückweist, weil er diejenige Rossinis als geeigneter befindet, um seine philosophischen Ansichten zu untermauern – eine Präferenz, die sich später zugunsten Wagners ändern sollte.

Als tradierte, gefestigte und bewährte Erklärungsmuster können diejenigen wissenschaftlichen und kulturellen Erkenntnistheorien verstanden werden, die im Rahmen des Positivismus ihre Blütezeit erlebt haben. Dazu zählen insbesondere die Wissens-Paradigmen aus den Naturwissenschaften, aber auch alle weiteren philosophischen und geisteswissenschaftlichen 'Gedankengebäude', die sich mit den positivistischen Grundsätzen vereinbaren lassen.⁴²⁴ Die dekadentistische Kritik am Positivismus unterminiert nun deren Grundlagen und stellt diese am Positivismus ausgerichteten Erklärungsmuster in Frage. Die Aussagekraft der Erklärungsmodelle ist obsolet und nicht mehr aktuell. Auf der Suche nach alternativen und metaphysisch ausgerichteten Modellen muss man feststellen, dass selbst diese keine ausreichende Erklärungskraft mehr besitzen; allgemeingültige Wahrheiten sind nicht mehr möglich und ein eindeutiger Erkenntnisgewinn wird nicht mehr erreicht.⁴²⁵

In den Romanen Svevos, Pirandellos und Borgeses spiegelt sich diese vergebliche Suche nach alternativen Erklärungsmustern in den 'mäandrierenden'

⁴²³ Ebd., 895/896.

⁴²⁴ Besonders in *La coscienza di Zeno* eröffnet sich bezüglich der charakterlichen Einschätzung des 'Patienten' Zeno ein breites Spektrum an wissenschaftlichen Teildisziplinen. „I sogni dei personaggi sveviani sono popolati di ordigni scaraventati nella stratosfera e in viaggio verso i pianeti. Per comprendere tanta complessità diventano pertanto obbligatorie consulenze esterne fino a oggi a torto monopolizzate dallo psicoanalista: il biologo, l'eugenista, il matematico, l'entomologo hanno da dire la loro sul comportamento umano almeno quanto Freud. Gli studi dello zoologo sui parassiti e le formiche, del veterinario sulle qualità del cavallo arabo evocato nell'episodio di Carla sono egualmente indispensabili: suggeriscono l'idea che la difficoltà dello scienziato sia grande [...]. L'oculista diagnosticherà un disturbo alla retina, ma Zeno è convinto di aver fatto un'importante scoperta trasfigurando in senso estetico la diagnosi del medico [...]. Lo scienziato si fa degli scrupoli che il letterato non conosce: sapere che cosa si è scoperto è meno importante della meraviglia che l'esperimento scientifico suscita nel narratore quando scopre come si possa 'tingere' la natura giocando con la propria retina.” Cavalgion 2000, 152/153.

⁴²⁵ Vgl. Cavalgion 2000, 154. „Svevo non guarda soltanto indietro alla scienza ottocentesca, alla frenologia di Gall o al darwinismo. Getta occhiate piene di arguzia anche sul rinnovato scenario della scienza novecentesca [...].” Ebd., 155.

Protagonisten wider. Das Scheitern des Protagonisten bei seiner Suche nach Erklärungen steht stellvertretend für das Versagen allgemeiner Erklärungsmuster, deren sich der *inetto* bei seiner Suche bzw. bei seinem Versuch, Ursachen und Folgen seines individuellen Handelns zu begreifen, bedient.⁴²⁶ Aus dieser Betrachtungsweise heraus lässt sich das Phänomen der *inettitudine* so verstehen, dass ausgehend von den individuellen Aspekten des Scheiterns auch das Versagen herkömmlicher 'Erklärungsmuster' aus Wissenschaft und Kultur mitgedacht wird. Das individuelle Scheitern des Protagonisten wird auf eine allgemeine anthropologische und soziologische Ebene gehoben.

Das Versagen der Wissens-Paradigmen steht in engem Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Entwicklungen, die in ihrem Verlauf eine bestimmte Autonomie beanspruchen und so als Muster fungieren, an dem sich individuelle und allgemeine Erklärungsmodelle bewähren und bewahrheiten können. Die – immer menschliche – Eigenschaft der *inettitudine* bezieht sich demnach zuerst auf das Individuum, den *inetto*. Ausgehend von seinem Scheitern ergibt sich ein allgemeines Versagen, das nicht mehr nur den Einzelnen betrifft, sondern auf einer übergeordneten Ebene das Versagen allgemein anerkannter Erklärungsmodelle beinhaltet.

In Italien haben sich die literarischen Bewegungen nach D'Annunzio insbesondere durch ihre Gegenposition zu diesem definiert. Das gilt für den Futurismus⁴²⁷ wie auch für die Florentiner Zeitschriften, allen voran die Zeitschrift *La voce* und ihre 'Anhänger', die *vocianti*. Auch die Zeitschriften *La Ronda* und die *rondisti* lassen sich später dazu zählen. Gegen Tradition und Vergangenheit (*passatismo*) verherrlicht der Futurismus die moderne Welt der Gegenwart und Zukunft⁴²⁸ und verwirft alle Traditionen der Kultur, Literatur, Bibliotheken, Museen. Der *futurismo* wurde das Musterbeispiel einer avantgardistischen Revolte als Reaktion gegen eine traditionsverhaftete Kultur, im Bereich der Literatur als Rebellion gegen Akademismus, gegen den *dannunzianesimo*, gegen

⁴²⁶ Sasso bezieht einen ähnlichen Gedankengang auf das Stichwort der *chiaroveggenza*: „La chiaroveggenza rende impossibile l'illusione, l'unicità del soggetto, la fissazione del soggetto in una identità stabile, in una forma fissa. La chiaroveggenza osserva la vita. La chiaroveggenza descrive e quando si autodescrive si annulla.“ Sasso 2005, 339.

⁴²⁷ Der *futurismo* wurde 1909 durch Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) in Paris gegründet. Am 20. Februar 1909 veröffentlichte Marinetti in der französischen Tageszeitung *Le Figaro* das erste futuristische Manifest (*Manifesto della letteratura futurista*).

⁴²⁸ Im Zusammenhang mit dem Futurismus werden die Folgenden Schlagworte häufig genannt: Gefahr, Rebellion, Bewegung, Geschwindigkeit, Aktion, Kampf, Krieg, Technik.

die Kunstprosa, gegen die traditionelle Syntax, Rhetorik und Dichtung verstanden. Diese Tendenzen wurden bald auch auf die bildenden Künste, Malerei, Architektur und Musik übertragen.⁴²⁹ Trotzdem bietet der Futurismus keine Alternative zu den bislang für gültig und nutzbringend gehaltenen Erklärungsmustern.

Bezeichnend ist, dass sich die Kritik im Wesentlichen ‘gegen’ überkommene Modelle richtet, ohne alternative Lösungsansätze zu liefern. Dies spiegelt sich in den hier betrachteten Romanen wider. So finden sich in *La coscienza di Zeno* genügend Hinweise, die im genannten Sinne traditionelle Erklärungsmuster als Aporien entlarven. Die folgende Textstelle zeigt, in welcher Weise sich bei Svevo dieses Entlarven vollzieht. Ausgehend von einer individuell-intimen und scheinbar banal-alltäglichen Problematik, d.h. es fehlt das ‘Instrument’ zur Betreuung von Zenos Kind, um ihm die Möglichkeit einer ungestörten Unterredung mit seiner Frau Augusta zu ermöglichen – gelangt Zeno zu der Feststellung, dass die Menschheit aus Sicht der Evolution für seine Ansprüche noch nicht gerüstet ist:

Avevo tutto il tempo per arrivare all'appuntamento e attraversai lentamente la città guardando le donne e nello stesso tempo inventando un ordigno speciale che avrebbe impedito ogni dissidio fra me ed Augusta. Ma per il mio ordigno l'umanità non era abbastanza evoluta! Esso era destinato al futuro lontano e non poteva più giovare a me se non dimostrandomi per quale piccola ragione si rendevano possibili le mie dispute con Augusta: la mancanza di un piccolo ordigno! Esso sarebbe stato semplice, un tramvai casalingo, una sediola fornita di ruote e rotaie sulla quale la mia bimba avrebbe passata la sua giornata: poi un bottone elettrico toccando il quale la sediola con la bimba urlante si sarebbe messa a correre via fino a raggiungere il punto più lontano della casa donde la sua voce affievolita dalla lontananza ci sarebbe sembrata perfino gradevole. Ed io ed Augusta saremmo rimasti insieme tranquilli ed affettuosi. (CZ, VII, 282)

Ogleich eine leichte ironische Brechung in dieser Aussage mitschwingt, wird doch deutlich, dass die persönliche Unfähigkeit Zenos auf die allgemeine Ebene eines gesellschaftlichen Mangels gehoben und letztlich als Kritik an fehlenden wissenschaftlichen Erkenntnissen verstanden werden kann.

⁴²⁹ Schließlich mündete dieser ziellose Aktionismus in nationalistische Tendenzen: Marinetti verherrlichte den Krieg gegen Libyen (*Battaglia di Tripoli*) 1911/12, 1918 trat er den *fasci di combattimento* der Faschisten bei, wurde Mitglied der italienischen Akademie (1929) und galt als offizieller Vertreter der faschistischen Literatur. Bedeutende Werke hat der *futurismo* nicht hervorgebracht. Seine Leistung bestand im Bruch mit der Tradition, in der Funktion des Anregers für neue Wege der Literatur im 20. Jahrhundert (z.B. Dadaismus, Surrealismus).

In ähnlicher Form wird auch in *Il fu Mattia Pascal* die Wissenschaft als Illusion bloßgestellt und ihr konkreter Nutzen angezweifelt. Dies zeigt folgender Gedankengang Mattias: „Eppure la scienza, pensavo, ha l’illusione di render più facile e più comoda l’esistenza! Ma, anche ammettendo che la renda veramente più facile, con tutte le sue macchine così difficili e complicate, domando io: ‘E qual peggior servizio a chi sia condannato a una briga vana, che rendergliela facile e quasi meccanica?’” (MP, IX, 102)

Die einzelnen wissenschaftlichen und kulturellen Teildisziplinen fallen in die Kategorie der Erklärungsmuster, wobei das Scheitern oder die *inettitudine* der Protagonisten jeweils exemplarisch oder als ‘Chiffre’ für die unzureichenden Erkenntnismodelle steht. Als gültige Erklärungsmodelle zählen die Religion, die Philosophie und die Rechtswissenschaft sowie auch der Spiritismus, der insbesondere als alternative Möglichkeit zur Religion zur Darstellung kommt. In einem Gespräch Zenos mit dem Vater über Religion kommt es zu folgender Aussprache:

- Anche tu, ora, pensi alla religione? Era evidente che gli avrei dato una grande consolazione se avessi accettato di pensarci con lui. Invece io, che finché mio padre era vivo mi sentivo combattivo (e poi non più) risposi con una di quelle solite frasi che si sentono tutti i giorni nei caffè situati presso le Università: - Per me la religione non è altro che un fenomeno qualunque che bisogna studiare. - Fenomeno? - fece lui sconcertato. [...] - Tu non vorrai ridere della religione? Io, da quel perfetto studente scioperato che sono sempre stato, con la bocca piena, risposi: - Ma che ridere! Io studio! (CZ, IV, 37)

Für den Vater Zeno stellt die Religion ein bestehendes festes Gedankengebäude dar, an das er sich besonders im Moment des Todes halten können. Der Vater kann die Religion noch leben. Zeno hingegen interessiert sich für die Religion nur noch insofern, als sie für ihn ein Studienobjekt darstellt. Damit verliert die Religion ihren praktischen Wert als moralische Institution. Für das Individuum vom Schlage Zeno hat sie ausgedient – ebenso wie die Psychoanalyse, der Spiritismus und die meisten wissenschaftlichen Fakultäten.⁴³⁰

⁴³⁰ Vgl. CZ, VI, 158. Vgl. dazu auch folgende Textstelle: „Ritornai e per molto tempo rimasi nella religione della mia infanzia. Immaginavo che mio padre mi sentisse e potessi dirgli che la colpa non era stata mia, ma del dottore. La bugia non aveva importanza perché egli oramai intendeva tutto ed io pure. E per parecchio tempo i colloqui con mio padre continuarono dolci e celati come un amore illecito, perché io dinanzi a tutti continuai a ridere di ogni pratica religiosa, mentre è vero - e qui voglio confessarlo - che io a qualcuno giornalmente e ferventemente raccomandai l’anima di mio padre. È proprio la religione vera quella che non occorre professare ad alta voce per averne il conforto di cui qualche volta - raramente - non si può fare a meno.” (CZ, IV, 56).

Ebenso zeigt die folgende Szene ein Ende des Wissenschaftsglaubens an. Die praktische Nutzlosigkeit unterminiert in der Folge ihre Existenzberechtigung: „M’ero arrabbiato col diritto canonico che mi pareva tanto lontano dalla vita e correvo alla scienza ch’è la vita stessa benché ridotta in un matraccio. Quell’ultima sigaretta significava proprio il desiderio di attività (anche manuale) e di sereno pensiero sobrio e sodo.” (CZ, III, 10) So zeigt sich bereits am Anfang von *La coscienza di Zenò* eine Aporie der Wissenschaft in ihrem praktischen Nutzen für das Leben:

Ero poi lusingato dall’affetto che mi dimostrava manifestando il desiderio di consegnarmi la scienza di cui si credeva possessore, per quanto fossi convinto di non poter apprendere niente da lui. E per lusingarlo e dargli pace gli raccontai che non doveva sforzarsi per trovare subito le parole che gli mancavano, perché in frangenti simili i piú alti scienziati mettevano le cose troppo complicate in deposito in qualche cantuccio del cervello perché si semplificassero da sé. (CZ, III, 39)

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach dem Sinn des Lebens. Scheinbar kann diese Frage nicht mehr ohne Weiteres beantwortet werden. Dies wird besonders in *Rubè* augenscheinlich. Während der Unterhaltung bei einer kleinen Feier bei Federico mit Mary, sagt Rubè: „‘Il destino del genere umano è affidato a quei pochi che fra otto o dieci anni, quando questa consumazione sarà finita, avranno l’orgoglio [vanto] di dire: io non c’ero. [...] Le cose si fanno o non si fanno. È meglio, infinitamente meglio non farle. [...] Oh! Fate almeno che una bella donna non abbia toccato una piaga, che un uomo, un uomo solo, non abbia ucciso.’“ (FR, IV, 61) Die hier zitierten Gedanken drücken ein Plädoyer für diejenigen aus, die nicht ‘mit dem Strom schwimmen’, d.h. für jene, die eine blinde Virilität an den Tag legen und für etwas kämpfen, wovon sie nicht einmal den Grund und das Ziel kennen. Daraufhin antwortet Mary mit den Worten Federicos: „‘Dice che non è affare nostro decidere se dobbiamo affondare o nuotare o stare all’asciutto. Lui questo modo di lasciarsi ingoiare dalla vita con la pretesa d’ingoiarla lo chiama malsano. Io direi empio, *impious*. Lui dice che se la guerra ci vuole ci piglia lo stesso [...].’“ (FR, IV, 62)⁴³¹

In Kapitel XIII *Il lantermino* von *Mattia Pascal* kommt es zu einem ‘pseudophilosophischen Traktat’ von Paleari ‘senior’ über *l’immaginario bujo*:

⁴³¹ Vgl. auch FR, V, 74.

E il signor Anselmo, seguitando, mi dimostrava che, per nostra disgrazia, noi non siamo come l'albero che vive e non si sente, a cui la terra, il sole, l'aria, la pioggia, il vento, non sembra che sieno cose ch'esso non sia: cose amiche o nocive. A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di 'sentirci' vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna. (*MP*, XIII, 151)

Nach Paleari gilt es, einen individuellen *sentimento della vita*, und wohl auch *sensò della vita*, auszumachen, und zwar *secondo i tempi, i casi e la fortuna*. Hier drückt sich die Überzeugung aus, dass es keinen allgemeingültigen existenziellen Sinnzusammenhang mehr gibt, sondern je nach individueller Situation Sinn geschaffen wird.⁴³²

⁴³² Vgl. *MP*, XIII, 152.

5.4. Die Ambivalenz als menschliche Grunderfahrung

*Fuor ch'a te somiglianti, altri sospiri. Giammai d'allor
che in pria questa vita che sia per prova intesi, timor di
morte non mi strinse il petto. Oggi mi pare un gioco
quella che il mondo inetto, talor lodando, ognora
abborre e trema, necessitate estrema; E se periglio
appar, con un sorriso le sue minacce a contemplar
m'affiso.*⁴³³

Das Phänomen der *inettitudine* mit dem Begriff der Ambivalenz in Zusammenhang zu bringen, stellt einen gängigen Topos in den einschlägigen Forschungsarbeiten dar⁴³⁴ – und dies zu Recht. In der Tat bestimmt der Ambivalenz-Diskurs als Mittel zum Zweck das Thema der *inettitudine* in seinen Grundzügen. Er kann dabei sowohl als ein wesentliches Konstitutionsmerkmal der *inettitudine* verstanden werden als auch im Sinne einer ‘Rahmenbedingung’, in der sich das Thema der Untauglichkeit erst entfaltet. Beides soll in der folgenden Zusammenführung des Ambivalenz-Diskurses mit dem Phänomen der *inettitudine* berücksichtigt werden.

Unter dem Terminus ‘Mehrdeutigkeit’ werden gegenwärtig die Begriffe Ambivalenz, Ambiguität und Vagheit subsumiert.⁴³⁵ Er wird oft als Oberbegriff für ebenjene Erscheinungen verwendet, die sich *ex negativo* durch ihre Uneindeutigkeit auszeichnen. So spricht der Soziologe Zygmunt Baumann im Rahmen eines kulturellen Bewusstseinswandels in den achtziger Jahren des

⁴³³ Giacomo Leopardi, *Canti*, XXVI, ‘Il pensiero dominante’.

⁴³⁴ Vor allem Zima und Behrens erkennen explizit den Diskurs der Ambivalenz als wesentliches Konstitutionsmerkmal der *inettitudine* an (vgl. die Ausführungen weiter unten, 249ff.). Sie verkennen allerdings die Tragweite dieses Zusammenhanges, die erst ersichtlich wird, wenn man die unterschiedlichen Ausprägungen des Ambivalenz-Diskurses mit in die Überlegungen einbezieht.

⁴³⁵ Die Begriffe ‘Ambivalenz’ und ‘Ambiguität’ werden in der Forschungsliteratur teilweise synonym gebraucht. Die mit der ‘Mehrdeutigkeit’ in Zusammenhang stehenden Begriffe der Polysemie und der Homonymie sollen an dieser Stelle nicht problematisiert werden; vgl. Kap. vier. Die Schwierigkeiten der Abgrenzung der genannten Begriffe, für die vor allem historische Entwicklungen verantwortlich zeichnen, sind vielfältig; sie können hier nicht im Einzelnen nachvollzogen werden.

letzten Jahrhunderts vom ‘Ende der Eindeutigkeit’⁴³⁶. Die unterschiedliche Definitionspraxis zeigen drei Beispiele aus den für uns relevanten Bereichen der Psychologie (1), der Wissenschaftstheorie (2) und der Literaturwissenschaft (3):

Ad (1): „Ambivalenz, Doppelgerichtetheit. Affektive A. (Bleuler), gleichzeitiges Bestehen entgegengesetzter Gefühle (Abneigung – Zuneigung) und Willensrichtungen in bezug auf denselben Gegenstand, z.B. [der] Trieb zum sexuellen Erlebnis und gleichzeitig Scham oder Ekel.“⁴³⁷

Ad (2): „Von der Ambivalenz von Handlungen ist die Ambiguität sprachlicher Ausdrücke streng zu unterscheiden.“⁴³⁸

Ad (3): „Im Vorhergehenden wurde zwischen Ambivalenz und Ambiguität (Polyvalenz) nicht genau unterschieden. Es kann sich dabei also um zwei einander ausschließende Wahrheiten handeln oder mehrere konkurrierende. Entscheidend ist, daß der Begriff ihre Vereindeutigung nicht mehr leistet.“⁴³⁹

Die unterschiedlichen Definitionsvarianten sind insofern interessant, als sie genau das belegen, was Baumann diagnostizierte: Je exakter Vereindeutigung angestrebt wird, je mehr die Methoden zur Klassifizierung verfeinert werden, desto sicherer entsteht Ambivalenz.⁴⁴⁰ Diese Schlussfolgerung gilt analog für den Begriff oder das Konzept der *inettitudine*: Je differenzierter man dem Phänomen der Untauglichkeit begegnet, je mehr unterschiedliche Perspektiven und Herangehensweisen berücksichtigt werden, desto schwieriger gestaltet sich ein eindeutiges Verständnis.

Von dieser theoretisch-abstrakten Ebene eines analogen Verständnisses des Ambivalenzbegriffs unterscheidet sich seine konkret-anschauliche Anwendung auf der Ebene des Erzähltextes bezogen auf die Figur. Diese figurenbezogene

⁴³⁶ Vgl. Zygmunt Baumann, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Hamburg: Junius, 1992.

⁴³⁷ Friedrich Dorsch (Hrsg.), *Psychologisches Wörterbuch*, Bern u.a.: Huber ¹⁴2004, 27.

⁴³⁸ Jürgen Mittelstraß (Hrsg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Mannheim u.a.: Metzler ²2005, 94.

⁴³⁹ Manfred Dierks, *Ambivalenz und Ironie in der Moderne. Zu Adolf Muschg und anderen. Eine Skizze*, in: Andrea Bartl u.a. (Hrsg.), *In den Spuren gehen...*, Festschrift für Helmut Koopmann, Tübingen 1998, 484. Bei Fries findet sich ein linguistischer Ansatz. Er definiert Ambiguität als Uneindeutigkeit durch die grammatische Form, wobei er diese auf Einzelwörter, Sätze und Texte bezieht. Vgl. Norbert Fries, *Ambiguität und Vagheit. Einführung und kommentierte Bibliographie*, Tübingen 1980. ‘Vagheit’ wird als Teilaspekt von sprachlicher Mehrdeutigkeit definiert. Ein Ausdruck sei vage „bezüglich bestimmter semantischer Merkmale“, für die er „nicht spezifiziert“ ist. (Fries 1980, 47). „Vage Einheiten sind mehrdeutig, aber nicht ambig, hingegen können ambige Einheiten vage sein.“ Fries 1980, 4.

⁴⁴⁰ Vgl. Baumann 1992, 13ff.

Ambivalenz gestaltet sich nach dem Ambivalenzbegriff aus der dynamischen Psychiatrie. Nach Ellenberger besaßen bereits Schamanen, Medizinmänner und Heiler vorwissenschaftliche Kenntnisse von der leib-seelischen Doppelstruktur des Menschen. In der Vorstellung, der Mensch trage „eine Art Duplikat seiner Individualität in sich“, seien ihre Maßnahmen darauf gerichtet gewesen, die Leib-Seele-Einheit des Kranken wiederherzustellen.⁴⁴¹ Es braucht nicht betont zu werden, dass die in dieser Arbeit vornehmlich als inneres Phänomen verstandene *inettitudine* und das in ihrer Psyche verwurzelte Konfliktpotential somit keine völlig neue Entdeckung ist – selbst wenn die für die ‘Entdeckung’ des Unbewussten entscheidende Phase die Jahre von 1775 bis 1900 umfasst: „Ein neues Modell der menschlichen Psyche wurde entwickelt. Es beruhte auf der Dualität der ‘bewußten’ und der ‘unbewußten’ Psyche. Später wurde es modifiziert; man sprach von einem ‘Bündel von Sub-Persönlichkeiten’, die unter der bewußten Persönlichkeit lägen.“⁴⁴² Die psychische Herkunft körperlicher Leiden werde nun erkannt. Das „krankmachende Ereignis“, so Ellenberger, verweise auf die ambivalente Erscheinungsform des Menschen.

Die Erkenntnisse der ersten Dynamischen Psychiatrie gewinnen Einfluss auf die Philosophie, die Bildende Kunst und die Literatur; die Doppelpersönlichkeit und der Doppelgänger werden zu Figuren der Literatur des 19. Jahrhunderts.⁴⁴³ In der Zeit um die Jahrhundertwende treten dann jene bekannten und genialen Persönlichkeiten hervor, die die neue Psychiatrie und die verschiedenen Richtungen der Psychoanalyse schaffen. Zu ihnen gehört der Züricher Psychiater Eugen Bleuler.

Der ärztliche Direktor der Psychiatrischen Universitätsklinik Zürich, Daniel Hell, zeigte in einem Vortrag auf dem Kongress *Das Unbewußte in Zürich. Sigmund Freud, Thomas Mann und C.G. Jung. Literatur und Tiefenpsychologie um 1900* im Juni 2000 auf, wie Eugen Bleuler durch seine Forschungen – vor allem auf dem Gebiet der Schizophrenie – zum Seelenverständnis der Moderne beigetragen habe. Hell betont, Bleuler stehe „am Anfang jener Bewegung, die das Verständnis

⁴⁴¹ Henry F. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewussten*, Bd. I u. II, Bern u.a. 1973, 26.

⁴⁴² Ellenberger 1973, 163.

⁴⁴³ Vgl. Ellenberger 1973, Kapitel vier, hier auch bes. 382. Ellenberger leitet die Konzepte Freuds und Jungs aus der Naturphilosophie und Medizin der Romantik ab und zählt auch Schopenhauer zu den „Ahnern“ der modernen Dynamischen Psychiatrie. Nietzsche sieht er „als gemeinsame Quelle Freuds, Adlers und Jungs“ an.

vom Menschen als Vernunft-Wesen erschüttert“ habe.⁴⁴⁴ Bleulers 1911 erschienene Monographie über die Schizophrenie bringe „[d]ie ‘Einheit von Getrenntem’ auch sprachlich auf den Punkt“. Seine Wortneuschöpfung ‘Ambivalenz’ decke ein allgemeines Bewusstseinsproblem auf und könne es präzise beschreiben „als vereinheitlichende Darstellung von Auseinanderstrebendem. [...] Diese Spannweite“, so führt Hell weiter aus, „der von Bleuler geschaffenen Begriffe mache darauf aufmerksam, daß Bleuler ein Gespür für Widersprüche und Polaritäten hatte, diese Gegensätze aber unter einen einheitlichen Nenner zu bringen versuchte.“⁴⁴⁵ Freud nimmt später den aussagekräftigen Ambivalenz-Begriff von Bleuler wieder auf. Damit werden nun Gefühlszustände und Willensrichtungen darstellbar, die sich entgegengesetzt und gleichzeitig auf dasselbe Objekt beziehen, z.B. Hassliebe oder der Trieb zu sexueller Betätigung, der mit gleichzeitigem Ekel davor einhergeht.⁴⁴⁶ Der in diesem Sinne unter seiner Ambivalenz Leidende entwickelt körperliche Symptome, deren Heilung ohne psychotherapeutische Maßnahmen nicht möglich ist.

Doch gilt Ambivalenz in der Tiefenpsychologie nicht nur als Ursache psychischer Leiden. Ihre biologische Funktion erhält z.B. die psychische Vermischung von Aggression und Libido darin, dass sie die immerwährende libidinöse Besetzung eines Objekts verhindere, womit die kulturelle Entwicklung des Menschen gefährdet sei.⁴⁴⁷

Der so in der Psychiatrie entstandene und dann von der Freudschen Psychoanalyse übernommene Ambivalenz-Begriff scheint in die *inetto*-Literatur eingeschrieben zu sein. Die *inettitudine*, die sich zunächst auf der innersten Ebene, nämlich in der Psyche des Individuums der Romanfigur, in der Form der so verstandenen Ambivalenz manifestiert, entwickelt sich aus diesem begrenzten Raum der Innerlichkeit heraus zu einem allumfassenden kulturwissenschaftlichen Phänomen einer gesellschaftlichen Untauglichkeit. Eine solche Deutung betont die Verwurzelung gesellschaftlich-kultureller Erscheinungen im jeweiligen

⁴⁴⁴ Daniel Hell, *Eugen Bleulers Seelenverständnis und die Moderne*, in: Thomas Sprecher (Hrsg.), *Das Unbewusste in Zürich. Literatur und Tiefenpsychologie um 1900. Sigmund Freud, Thomas Mann und C.G. Jung*, Zürich: NZZ-Verl. 2000, 39.

⁴⁴⁵ Hell 2000, 43.

⁴⁴⁶ Der so definierte Ambivalenzbegriff erweist sich bei der Analyse der *inetto*-Figurendarstellung als geeignet.

⁴⁴⁷ Vgl. Kurt R. Eissler, *Todestrieb, Ambivalenz, Narzißmus*, München: Kindler 1980.

Individuum und umgekehrt die Determiniertheit des Individuums durch gesellschaftliche Einflüsse – ein reziprokes Verhältnis, dessen Bedingungen aus tiefenpsychologischer Perspektive in der Kindheit des Individuums respektive der literarischen Figur zu suchen sind und in ihrer ambivalenten Eigenschaft eine Untauglichkeit in Bezug auf das Leben erst begründen.

Der Ambivalenz-Diskurs findet disziplinübergreifend in den Humanwissenschaften statt und hat seine Wurzeln in der Kritik der Moderne.⁴⁴⁸

Zur Datierung der Moderne sei hier auf Dierks verwiesen: „Beginn der Moderne im 17. Jahrhundert, Höhepunkt als kulturelles Projekt in der Aufklärung, Höhepunkt als soziales Projekt mit dem Entstehen der Industriegesellschaften. Ihre Schlussphase, in der sie sich als ‘Modernismus’ selbst kritisiert, erreicht sie zu Beginn dieses Jahrhunderts.“⁴⁴⁹

In ihrer gemäßigten Form als ‘Vernunftkritik’ wird das Rationalisierungsprinzip nicht aufgegeben, es nimmt aber nach H. und G. Böhme die „Vernunft ein fratzenhaftes Aussehen an als Verrechtlichung des gesellschaftlichen Lebens, als ökonomisch und politisch unausweichliche Systemeinheit, als universelle Durchsetzung von Technologien, als Humanisierung der Natur, [...] als Exterritorialisierung von Affekten und vollständige Dressur des Körpers gemäß den Anforderungen von Arbeit und Verkehr.“⁴⁵⁰ Während die Aufklärung Vernunft und Emanzipation anstrebte und diese Denkmuster die Moderne prägten, blieb ‘das Andere’ auf der Strecke. Dieses ‘Andere’ der Vernunft wird von unterschiedlichen Verfassern als das Irrationale, die Natur, der menschliche Leib,

⁴⁴⁸ Der Gebrauch des Begriffes ‘Moderne’ gestaltet sich bekanntermaßen als sehr problematisch. Seine Widersprüchlichkeit, seine Abhängigkeit vom historischen Kontext und der Perspektive des Betrachters machen eine präzise und allgemeingültige Definition nahezu unmöglich und die Beschreibung des Begriffes zu einer „unendliche[n] Aufgabe“ (Klaus Peter Müller, *Moderne*, in: Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart/Weimar 1998, S. 378 ff.). Die Beschreibung des Begriffes wird zusätzlich erschwert durch seine unterschiedliche Verwendung in den einzelnen Disziplinen sowie die zum Teil um mehrere Jahrhunderte differierende Datierung des Beginns der Moderne. Ein Ausweichen auf die Benennung ‘Modernismus’ für den ästhetischen Bereich, wie Baumann vorschlägt, konkretisiert nur den Beginn von Bewusstseinsveränderungen und neuen künstlerischen Verfahren am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts.

⁴⁴⁹ Manfred Dierks, *Ambivalenz und Ironie in der Moderne. Zu Adolf Muschg und anderen. Eine Skizze*, in: Bartl/ Eder u.a. (Hrsg.), *In die Spuren gehen...*, Festschrift für Helmut Koopmann, Tübingen 1998, 479. Vgl. dazu auch ders., *Subjekt und Textkohärenz in absteigender Linie – aber nicht im Aus. Arthur Schopenhauer – Thomas Mann – Thomas Pynchon*, in: Gockel/ Neumann u.a. (Hrsg.): *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann*, Festschrift für Eckhard Heftrich, Frankfurt a.M. 1993, 358.

⁴⁵⁰ Hartmut und Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt a.M., 1983, 9.

die Phantasie, das Begehren benannt.⁴⁵¹ Insofern ist die *inettitudine* ihrer Zeit voraus, da sich in ihr bereits andeutet, was später erst ausgesprochen wird: Im Ansatz zeigt sich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dass „das Fiktive das Reale unterwandert, die Wirklichkeit sozusagen durchfiktionalisiert wird und der Unterschied des Wirklichen und Fiktiven sich auflöst.“⁴⁵²

Zum kulturellen Aspekt von Ambivalenz hat der Soziologe Zygmunt Baumann umfassende Studien vorgelegt. Ausgehend vom Beginn der Moderne im 17. Jahrhundert beschreibt er ihren ‘Auftrag’ als die Verwandlung von Chaos in Ordnung, Bezeichnung der Dinge, Inventarisierung und Kategorisierung. Da dies nie bis zur Vollkommenheit gelingen könne, entstehe – gleichsam als Abfallprodukt – Ambivalenz, und zwar umso mehr, je genauer und besessener klassifiziert und die Welt strukturiert werde. Werkzeug und Medium des ordnungsschaffenden und zugleich Ambivalenz hervorrufenden Tuns sei die Sprache:

Die Benennungs-/Klassifizierungsfunktion der Sprache hat vorgeblich den Zweck, Ambivalenz zu verhindern. Ihre Leistung bemißt sich an der Sauberkeit der Trennungen zwischen den Klassen, der Präzision ihrer definitorischen Grenzen und der Unzweideutigkeit, mit der Objekte Klassen zugewiesen werden können. Und doch sind die Anwendung solcher Kriterien und gerade die Aktivität, deren Fortschritt sie überwachen sollen, letztlich Quellen der Ambivalenz.⁴⁵³

Trotzdem habe die Moderne nie aufgehört, dieses Projekt zu verfolgen. Ambivalenz erzeuge nämlich Angst, die darin gründe, dass „menschliche Überlebenswaffen – Gedächtnis und Lernfähigkeit – nutzlos, wenn nicht geradezu selbstmörderisch wären“, wenn die Welt unberechenbar, eine Welt des Zufalls wäre.⁴⁵⁴ Der Kampf der Moderne um eine ambivalenzfreie Welt sei gleichzeitig ein Kampf um die Macht, die bestimmen darf, was normal und unnormale, gesund und krank, vernünftig und wahnsinnig sei. Bauman sieht es nicht als Zufall an, dass ein assimilierter Jude wie Freud die Ambivalenz in seinem Werk festgeschrieben habe. Freud sei der „Fremde“, der „die eigene ambivalente Grundlage der Realität“ durchschaute: „Es gäbe kein Es ohne das Über-Ich“. Er

⁴⁵¹ Dieser Gegenpol des ‘Anderen’, die Phantasie und das Begehren sind wesentliche Motive, die im vorliegenden Textkorpus als ‘psychoanalytische Ätiologie’ verstanden werden können.

⁴⁵² Odo Marquard, *Kunst als Antifiktion – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive*, in: Dieter Henrich/ Wolfgang Iser (Hrsg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, 35.

⁴⁵³ Baumann 1992, 15.

⁴⁵⁴ Ebd., 14.

entlarvte selbst das jeweils zweite Glied von Oppositionen als „Licht“, in dem das erste erkannt werden kann: „Erfahrung im Licht des Traums, geistige Gesundheit im Lichte des Wahnsinns, das ‘Normale’ im Lichte des ‘Unnormalen’“.⁴⁵⁵ In diesem Zusammenhang betont Manfred Dierks, der Begriff Ambivalenz werde

bei den zuständigen Autoren in Philosophie, Literaturwissenschaft und Psychiatrie nicht nur im Sinne einer digitalen ‘Zweideutigkeit’ gebraucht, sondern meist auch als ‘Mehrdeutigkeit’/‘Ambiguität’ verstanden. Zugrunde liegt das Verhältnis von Denotation und Konnotation. Es reicht von der Schärfe zweier sich ‘ausschließender’ gegensätzlicher ‘Wahrheiten’ hin zur Koexistenz mehrerer ‘Wahrheiten’, die Platz in einem Wort/Begriff haben.⁴⁵⁶

In unserem Textkorpus ist der Ambivalenzgedanke im Rahmen des *inettitudine*-Phänomens unterschiedlich in die einzelnen Texte eingeschrieben, und zwar zuallererst als psychopathologisches Symptom. Um diese Einschreibung en Detail nachzuvollziehen, bietet es sich an, von der grundlegenden Bedeutung des Ambivalenzbegriffs auszugehen.

Der Begriff der ‘Ambivalenz’ (von lat. *ambo* „beide“ und *valere* „gelten“) wurde im psychoanalytischen Verständnis von Eugen Bleuler geprägt. In der Psychologie und Psychiatrie bezeichnet der Begriff das Nebeneinander von gegensätzlichen Gefühlen, Gedanken und Wünschen.⁴⁵⁷ Es handelt sich hier um ein ‘Sowohl/ Als auch’ von Einstellungen.⁴⁵⁸ Dabei beschreibt die Ambivalenz keine bloße Zwiespältigkeit oder Mehrdeutigkeit; der Begriff der Ambivalenz trifft erst dann zu, wenn durch eine bestehende Doppelwertigkeit ein innerer Konflikt hervorgerufen wird. Es handelt sich um eine Dichotomie von Sichtweisen, die gegensätzliche Reaktionen bedingen und letztlich die Fähigkeit zu einer Entscheidung im weitesten Sinne hemmen.⁴⁵⁹ In der Psychoanalyse wird in den meisten menschlichen Regungen eine Ambivalenz von Libido und Thanatos bzw. Liebe und Destruktionstrieb gesehen.⁴⁶⁰

Im Rahmen seiner Betrachtung semantischer und narrativer Aspekte in den drei Romanen *La coscienza di Zeno*, *A la recherche du temps perdu* und *Doktor*

⁴⁵⁵ Ebd., 215/ 216.

⁴⁵⁶ Dierks 1998, 481.

⁴⁵⁷ In der gehobenen Umgangssprache ist der häufige Gebrauch des Adjektivs ‘ambivalent’ zu verzeichnen.

⁴⁵⁸ Vgl. Laplanche/ Pontalis 2005, 55ff. Als Beispiel sei der Begriff ‘Hassliebe’ genannt. Gemeint ist eine nahezu untrennbare Verknüpfung gegensätzlicher Wertungen.

⁴⁵⁹ Vgl. Laplanche/ Pontalis 2005, 55ff.

⁴⁶⁰ Vgl. Ebd., 55ff.

Faustus erkennt Zima die Ambivalenz als das Grundproblem, das „den Romandiskurs der Jahrhundertwende mit Nietzsches Philosophie und Freuds Psychoanalyse in Beziehung setzt.“⁴⁶¹ In der Parallelführung des Wertediskurses beider Theoretiker ließe sich besonders der Roman *La coscienza di Zeno* insofern als ‘nietzscheanisch’ oder ‘freudianisch’ bezeichnen, als er die „radikale Ambivalenz aller Werte, Bezeichnungen und Aussagen zu thematisieren und im ästhetischen Bereich zu bewältigen“ sucht.⁴⁶² Die im Roman der Jahrhundertwende enthaltene Ambivalenz der Werte, die fürderhin nach Zima als „antizipierende Kritik an der zeitgenössischen Narrativik“ gelesen werden kann, findet ihren Niederschlag in dualistischen Handlungsmustern der Romanfiguren. So urteilt der Erzähler Zeitblohm zu Beginn des Doktor Faustus über den Helden Adrian Leverkühn: „Schlechte Schüler gibt es genug [...] Adrian aber bot das singuläre Phänomen des schlechten Schülers in Primusgestalt.“⁴⁶³ Die Ambivalenz bleibt jetzt allerdings unaufhebbar, da die „Genialität des Helden nicht mehr wie bei Jane Austen oder Balzac als Schein, als Maske, als Hochstapelei oder einfach Betrug entlarvt werden kann.“⁴⁶⁴ Diese Doppelwertigkeit, „das Tier im Menschen wie seine sublimsten Regungen“⁴⁶⁵, die im Doktor Faustus durch Leverkühns Musik enthüllt wird, verlagert sich in ihrem Ursprung bei *La coscienza di Zeno* in das Innere der Figur und wird mittels des psychoanalytischen Diskurses offengelegt.⁴⁶⁶

Den Begriff der Ambivalenz in der Psyche des Individuums definieren Laplanche und Pontalis als „[g]leichzeitige Anwesenheit einander entgegengesetzter

⁴⁶¹ Vgl. Peter V. Zima, „Zeno zwischen Zeitblohm und Marcel“, in: *Italo Svevo. Ein Paradigma der europäischen Moderne*, Rudolf Behrens, Richard Schwaderer (Hrsg.), Königshausen & Neumann: Würzburg, 1990, 11-20, 11.

⁴⁶² Zima 1990, 12. Zima zitiert in diesem Zusammenhang eine Textstelle aus Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse*: „Der Grundglaube der Metaphysiker ist der Glaube an die Gegensätze der Werte [...]. Es wäre sogar noch möglich, daß *was* den Wert jener guten und verehrten Dinge ausmacht, gerade darin bestünde, mit jenen schlimmen, scheinbar entgegengesetzten Dingen auf verhängliche Weise verwandt, verknüpft, verhäkelt, vielleicht gar wesensgleich zu sein.“ Die Psychoanalyse zeigt indes diese Verbindungen auf, i.e. „wie sich Askese und Ausschweifung, Sadismus und Masochismus, Herrschaft und Knechtschaft wechselseitig bedingen und durchdringen.“ Ebd., 12.

⁴⁶³ Thomas Mann, 48.

⁴⁶⁴ Zima 1990, 13.

⁴⁶⁵ Thomas Mann, 48.

⁴⁶⁶ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Sasso 2005, 338: „Questa divisione dell’Io, quello istintivo e quello razionale, quello che vive e quello che pensa, sembrano certificare l’origine della mancata pienezza, dell’armonia, della gioia [...]. [I]l senso di assoluta impossibilità di conoscenza e di estraneità del soggetto rispetto alla vita vengono affermate sia nel caso di una partecipazione cosciente all’esistenza, sia nel caso di una partecipazione incosciente, e cioè si muore sia a causa del sapere, sia a causa dell’ignorare [...]”.

Strebungen, Haltungen und Gefühle, z.B. Liebe und Haß, in der Beziehung zu ein- und demselben Objekt.“⁴⁶⁷ Der Ausdruck ‘Ambivalenz’ dient dazu, „die aus einem Abwehrkonflikt, in dem unvereinbare Motivationen ins Spiel kommen, resultierenden Handlungen und Gefühle zu bezeichnen.“⁴⁶⁸ Dieses durch Freud geprägte Verständnis des Ambivalenzbegriffes geht zurück auf E. Bleulers Vortrag über die Ambivalenz aus dem Jahre 1910. Bleuler unterscheidet zunächst die Ambivalenz auf der Ebene des Willens – Ambitendenz: das Subjekt will z.B. zu gleicher Zeit essen und nicht essen – von der des Intellekts – das Subjekt äußert gleichzeitig eine Meinung und deren Gegenteil – und des Affekts – das Subjekt liebt und haßt in einer Regung die gleiche Person –, wobei die affektive Ebene schließlich dem Freudschen Verständnis zugrunde gelegt wird.⁴⁶⁹ Dabei beruht „[d]ie Besonderheit des Begriffes der Ambivalenz im Hinblick auf das, was vorher als Komplexität von Gefühlen oder Fluktuation von Verhaltensweisen beschrieben wurde, [...] einerseits auf der Aufrechterhaltung eines Gegensatzes vom Typus ja-nein, wo Bejahung und Verneinung simultan und unauflösbar sind; andererseits auf der Tatsache, daß dieser fundamentale Gegensatz in verschiedenen Bezirken des psychischen Lebens wiedergefunden werden kann.“⁴⁷⁰ In *Triebe und Triebchicksale* (1915) bezieht Freud den Gebrauch des Begriffes der Ambivalenz auf das Gegensatzpaar Aktivität-Passivität. So ist neben einer Triebregung immer auch ihr passiver Gegensatz zu beobachten.⁴⁷¹ Neben der Existenz einer ‘normalen’ Ambivalenz zeigt die unauflösbare Verbindung von Liebe und Hass (bezogen auf ein und dasselbe Objekt) als Hauptsymptom der Schizophrenie zugleich pathologischen Charakter. Sie läßt sich in *La coscienza di Zeno* besonders an den in Kapitel 3.3. beschriebenen Affektionen und Gemütszuständen beobachten und schließlich in dem

⁴⁶⁷ Laplanche/ Pontalis 2005, 55.

⁴⁶⁸ Ebd., 57.

⁴⁶⁹ Für Bleuler war die Ambivalenz das Hauptsymptom der Schizophrenie. Nach ihm kann die Ambivalenz in ein Nebeneinander von widersprüchlichen Gefühlen (affektive Ambivalenz), Wünschen (voluntäre Ambivalenz oder Ambitendenz) oder Beurteilungen (intellektuelle Ambivalenz) eingeteilt werden.

⁴⁷⁰ Laplanche/ Pontalis 2005, 56.

⁴⁷¹ Ebd.

romanübergreifenden Verschmelzen von Komik und Tragik in ihrem Verhältnis zur Kontingenz der Ereignisse zusammenfassen.⁴⁷²

Wie stellt sich das Verhältnis von Affektionen und Gemütszuständen zum Gegensatzpaar Aktivität – Passivität in *La coscienza di Zeno* dar? Zima exemplifiziert seine Aussagen anhand der drei oft zitierten Episoden: Guidos Selbstmord, Zenos Heirat mit Augusta sowie anhand des Todes von Zenos Vater. Eine Betrachtung von Zenos Verhältnis zu seinem Vater vermag den Ambivalenzgedanken im o.g. Sinne hinreichend zu zeigen. Zima äußert sich dazu folgendermaßen:

Guidos Selbstmord [...] wird als ein zugleich tragisches und komisches Ereignis dargestellt. Er ist komisch, weil die anderen annehmen, daß Zenos Freund Guido nur mit dem Selbstmord spielt, um von seiner Frau Ada mehr Geld zu bekommen; er ist tragisch, weil er zufällig gelingt. Tragik und Komik vermischen sich nicht nur in Zenos Heirat mit Augusta, die einerseits durch einen trivialen Zufall zustande kommt, andererseits aber Zenos Liebesglück (das er bei Augustas Schwester Ada zu finden glaubt) ausschließt; sie gehen auch in der Vater-Sohn-Beziehung ineinander über. Bekannt ist die Szene aus dem vierten Kapitel („La Morte di mio padre“), wo der sterbende Vater Zeno bewußt, oder ohne es zu wollen, eine Ohrfeige gibt. Die Möglichkeit, daß die Ohrfeige des Sterbenden reiner Zufall sein könnte, läßt sie in einem komischen Licht erscheinen; zugleich ist sie jedoch bitterer Ernst, weil der Leser – wie Zeno – weiß, daß der Sohn seinen Vater nie mehr nach der Bedeutung der letzten Geste wird fragen können.⁴⁷³

Auch die ambivalente Haltung gegenüber dem Vater wird durch die infantil-regressiven Visionen Zenos nach dem Tod des Vaters deutlich. Mal erscheint der Vater in Zenos Augen als strenge Autorität, die auf tradierten Normen und Werten beharrt; dann wieder zeigt sich der Vater als ‘gütiger Schwächling’. In dieser ambivalenten Haltung zum Vater erkennt Zima die „zweideutige Haltung der Psychoanalyse der herrschenden Kultur gegenüber. Diese erscheint einerseits als ein repressives System von Zwangsmechanismen, andererseits als ein Relikt der Vergangenheit.“⁴⁷⁴

Als ebenso ambivalent zeigt sich Zenos Beziehung zu seiner Frau Augusta, von der er sich immer dann am stärksten angezogen fühlt, wenn er sie mit Carla betrügt. Die Freundin bringt neues Leben in die von Langeweile und Routine bedrohte Ehe: „Non danneggiava affatto i miei rapporti con Augusta, anzi

⁴⁷² Mit Affektionen sind Psychosen und Zwangsneurosen, mit Gemütszuständen z.B. Eifersucht oder Trauer gemeint. Vgl. dazu das Kapitel 3.3., 92ff. Zum Verhältnis von Komik, Tragik und Kontingenz vgl. desweiteren Kapitel 3.5.3., 171ff.

⁴⁷³ Zima 1990, 14.

⁴⁷⁴ Ebd., 14/15.

tutt'altro. Io le dicevo ormai non piú soltanto le parole di affetto che avevo sempre avute per lei, ma anche quelle che nel mio animo andavano formandosi per l'altra." (CZ, VI, 170)

Der Zwiespalt, an dem Zeno leidet, nimmt dort nietzscheanische Formen an, wo der Erzähler im Laufe seiner Selbstanalyse auf eine alte Frage stößt, die ihn bereits in seiner Kindheit beschäftigte: „Ero io *buono o cattivo?*“ (CZ, VII, 314; Hervhbg. d. Verf.)⁴⁷⁵ Auf diese Frage gibt Zima mit einer Paraphrase von Zenos Satz – „La vita non è né brutta né bella, ma è originale! Quando ci pensai mi parve d'aver detta una cosa importante.“ (CZ, VII, 313) – die folgende Antwort: „Der moderne Romanheld ist weder gut noch böse; er ist originell. Seine Originalität ist in der *coincidentia oppositorum*, in dem unaufhebbaren, nietzscheanischen Widerspruch zu suchen, der letztlich seine Identität, d.h. die Identität des Subjekts, in Frage stellt.“ In ähnlicher Form findet sich auch in Pirandellos Roman *Il fu Mattia Pascal* eine Antwort auf die Ambivalenz-Problematik:

E il signor Anselmo, seguitando, mi dimostrava che, per nostra disgrazia, noi non siamo come l'albero che vive e non si sente, a cui la terra, il sole, l'aria, la pioggia, il vento, non sembra che sieno cose ch'esso non sia: cose amiche o nocive. A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di 'sentirci' vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna. E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti su la terra, e *ci fa vedere il male e il bene.* (MP, XIII, 151; Hervhbg. d. Verf.)

Die 'Laternen-Philosophie' von Anselmo endet in der zitierten Textstelle mit dem Verweis auf das Gute und das Böse im Menschen, allerdings nicht – wie bei Zeno – mit einem 'weder/noch', sondern mit einem 'sowohl/als auch': eine deutliche Parallele mit einer scheinbar geringfügigen aber nicht unbedeutenden Differenz. Bei Pirandello gibt es neben 'dem Guten' und 'dem Bösen' keine dritte Alternative wie bei Svevo, nämlich die der 'Originalität'. Bei Pirandello bleibt der Mensch in den Fängen des Guten und/oder des Bösen gefangen. Auch bei *Rubè* ist diese dritte Möglichkeit ausgeklammert.

Indes besteht bei *Rubè* die Aussicht auf eine Umwertung dieser 'Kriterien' des Guten und des Bösen, wie es dort heißt. So konstatiert der *segretario* gegenüber Filippo: „meglio un inabile vivo che un eroe morto. [...] I *criteri del bene e del*

⁴⁷⁵ Vgl. dazu auch Sasso 2005, 338: "Questa divisione dell'Io, quello istintivo e quello razionale".

male erano diversi da quelli pubblicamente confessati nei giornali e nelle grandi città.” (FR, V, 65; Hervhb. d. Verf.) Im folgenden Zitat erkennt sich Filippo selbst als entscheidungsfreudig hinsichtlich der sich ihm eröffnenden Alternativen. Zwar trifft er hier so zügig und spontan eine Entscheidung, wie er sie vormals nie getroffen hat. Er entwickelt aber selbst eine modellhafte Erklärung und fast schon eine Entschuldigung für seine Spontaneität. Filippos Handeln findet statt, ohne dass er alle Motive, Auswirkungen und Folgen abwägt und durchdenkt. Wissend, dass dies alles in seinem Bewußtsein enthalten ist, sollte man es seiner Meinung nach auch dabei belassen:

Alla seconda lettura della lettera Filippo decise, con un lampo di volontà di cui non ricordava nella sua vita l'uguale, se non quello del giorno remoto in cui s'era risoluto a lasciar la sua regione per tentare Roma la fortuna, di partire immediatamente senza attendere che spirasse la licenza. Alle donne di casa e al paese narrò di un ordine improvviso. Con una novità di cui fu stupito, non stette nemmeno ad analizzare i motivi che lo spingevano. Sapeva ch'erano tutti dentro alla sua coscienza, *i buoni e i cattivi*, i chiari e gli equivoci, e che li poteva tirar fuori quando volesse. Ma ve li lasciò dentro, come cose vecchie in un cassetto. (FR, V, 68f.; Hervhb. d. Verf.)

Zima beschreibt im Folgenden die Reaktion der Erzähler – in diesem Fall von Zeno – hinsichtlich der Ambivalenz-Problematik, d.h. „wie sie [die Erzähler; d. Verf.] als wertende oder ideologische Instanzen diese Problematik zu bewältigen suchen.“ Die Sprache Zenos ist die der Freudianischen Psychoanalyse. Auch Zeno sucht in der ambivalenten Welt der Psychoanalyse nach dem wahren Gegensatz, der seinem Handeln und Denken eine Form, eine Struktur geben könnte. Schließlich wendet er sich dem Schreiben zu. Allerdings gelangt Zeno zu keinem wertenden Urteil, d.h., dass „auf eine metaphysische, ästhetisierende Aufwertung des Schreibens“ verzichtet wird. Zeno stellt es vielmehr „als eine für ihn annehmbare Alternative zur Psychoanalyse dar, zu einer Wissenschaft oder Pseudowissenschaft, die ebenso aufgehört hat, ihn zu faszinieren [...]“.⁴⁷⁶

Zeno neigt immer wieder dazu, die Psychoanalyse als falsche Naturwissenschaft darzustellen. Eine solche Pseudowissenschaft sei nicht dazu angetan, neue Werte oder Wertsetzungen zu zeitigen. „Der Standort des Erzählers wird von den Sprachstrukturen bedingt, in denen oder mit deren Hilfe er spricht. Die Frage ‘wer spricht?’ ist also nur dann zu beantworten, wenn nicht nur der Erzähler als

⁴⁷⁶ Zima 1990, 18.

Aussagesubjekt betrachtet wird, sondern auch die diskursiven Strukturen, die ihn zum Subjekt machen.“⁴⁷⁷

Den Abschluß der Überlegungen zur Bedeutung der Ambivalenz in Bezug auf das Phänomen der *inettitudine* soll eine Äußerung Svevos aus seinem Essay *L'uomo e la teoria darwiniana* bilden. Aus dieser Bekundung geht Svevos Überzeugung hervor, dass letztlich jenes 'Tier' – und dies kann durchaus auf den Menschen übertragen werden – den Anforderungen zukünftiger Generationen entsprechen und am geeignetsten und flexibelsten reagieren kann, das sich oft mit inneren Konflikten auseinandersetzen muss:

Io credo che l'animale più capace ad evolversi sia quello in cui una parte è in continua lotta con l'altra per la supremazia, e l'animale, ora o nelle generazioni future, abbia conservata la possibilità di evolversi da una parte o dall'altra in conformità a quanto gli sarà domandato dalla società di cui nessuno può ora prevedere i bisogni e le esigenze. Nella mia mancanza assoluta di uno sviluppo marcato in qualsivoglia senso io sono quell'uomo. Lo sento tanto bene che nella mia solitudine me ne glorio altamente e sto aspettando sapendo di non essere altro che un abozzo.⁴⁷⁸

Die Ambivalenz gilt in diesem Sinne als eine konstituierende Eigenschaft, die von der Figur des *inetto* in ausgeprägter Form vorgelebt wird.

⁴⁷⁷ Ebd., 20.

⁴⁷⁸ Svevo, *L'uomo e la teoria darwiniana*, 849.

6. Schlussbetrachtung

*Könnte man die Sprünge der Aufmerksamkeit messen,
die Leistungen der Augenmuskeln, die
Pendelbewegungen der Seele und alle die
Anstrengungen, die ein Mensch vollbringen muß, um
sich im Fluß einer Straße aufrecht zu halten, es käme
vermutlich – so hatte er gedacht und spielend das
Unmögliche zu berechnen versucht – eine Größe
heraus, mit der verglichen die Kraft, die Atlas braucht,
um die Welt zu stemmen, gering ist, und man könnte
ermessen, welche ungeheure Leistung heute schon ein
Mensch vollbringt, der gar nichts tut. Denn der Mann
ohne Eigenschaften war augenblicklich ein solcher
Mensch. Und einer der tut?⁴⁷⁹*

Ausgehend von dem breiten Bedeutungsspektrum des Begriffs der *inettitudine* haben wir mit dieser Studie versucht, das Phänomen der *inettitudine* und seine personelle Manifestation im *inetto* einerseits ‘in seine Schranken zu verweisen’, andererseits aber auch für neue Betrachtungsperspektiven zu öffnen, um dem ihm innewohnenden Potential gerecht zu werden. Die Fragen, die die Figur des *inetto* bei näherer Betrachtung dem Leser stellt, ergeben sich aus der ebenso grundlegenden wie genialen Konzeption der Figur selbst: Ihr mangelt es an der Fähigkeit, bestimmte Handlungen durchzuführen, was schließlich im Ergebnis ihrer Handlungsweisen zu einem Scheitern führen kann. Damit ist einerseits alles, andererseits wiederum gar nichts gesagt. An welchen Fähigkeiten, Vermögen, Können, Wissen oder Prädispositionen mangelt es dem *inetto*? Worauf gründet sich dieser Mangel? Wie äußert sich dieser Mangel? Führt er zwangsläufig zu einem Scheitern? Welche Gegenstandsbereiche betreffen sein Nicht-Können? Ursachen und Folgen der *inettitudine* können nicht klar voneinander getrennt werden, selbst wenn die Gliederung dieser Arbeit systematischen Charakter hat. Psychische Merkmale und äußeres Scheitern treten in wechselseitige Beziehung zueinander, was mithin die Besonderheit der Darstellung der *inettitudine* ausmacht.

⁴⁷⁹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, 12.

Aus diesen Überlegungen ergab sich die Vorgehensweise dieser Untersuchung: die theoretischen Grundlagen eröffnen das breite Spektrum des Phänomens der *inettitudine*. Hier zeigen sich ihre Komplexität, ihre Ursachen und Folgen sowie ihre wechselseitige Bedingtheit.

Die Antworten auf die oben aufgeworfenen Fragen ergeben sich aus der Analyse des hier zugrundegelegten Textkorpus: Symptomatisch zeigt der *inetto* vornehmlich folgende zwanghaften und psychopathologischen Züge: an erster Stelle die Selbstanalyse, die zugleich als Ursache bzw. als Folge des Scheiterns verstanden werden kann. Als Konsequenz der exzessiven Selbstanalyse ergeben sich die psychopathologischen Merkmale in jedem Falle dann, wenn diese in übersteigerter Form ausbrechen: Isolation, Angstgefühle, Schuldgefühle, Träume, Wunschdenken, Verdrängung, Wahn und die Neurasthenie.

Woran oder worin scheitert der *inetto*? Die Protagonisten sind *inetti alla vita*, demzufolge kann ihr Scheitern grundsätzlich alle Ebenen des Lebens betreffen. Im Vordergrund stehen dabei zwischenmenschliche Beziehungen und existenziell bedeutsame Lebenssituationen, die vom Zufall bestimmt werden und gerade nicht durch jene Wesenszüge bewältigt werden können, die dem *inetto* vor allem eigen sind: Selbstüberschätzung, Entscheidungsunfähigkeit, Freiheitsdrang. Als hybrides Wesen – der *inetto* trägt Züge des Intellektuellen, des Dilettanten, des Disgraziato und auch des Genialen – hält er den Anforderungen des Lebens nicht, noch nicht oder nicht mehr stand. Er muss versuchen, seine Eigenschaften erst gegenüber einem überkommenen positivistischen Menschenbild zu behaupten.

Der hybride Charakter des *inetto* bzw. sein Scheitern spiegelt sich auf der Ebene des *discours* wider; um das Innere zu schildern, braucht es bestimmte Gattungen: Das Genre des *romanzo dell inetto* ist eine Mischung von Gattungselementen aus dem Bewußtseinsroman, der fiktiven Autobiografie, des Bekenntnisromans, des Briefromans, des Tagebuchs, des Memoirenromans, des Desillusionsromans sowie auch des Bildungsromans. Die damit einhergehenden erzähltechnischen Merkmale – der Ich-Roman, die personale Erzählhaltung, die erlebte Rede in der Ich-Form – zeichnen dieses Genre aus, das zudem unterschiedliche ‘Lösungsmodelle’ eröffnet; und zwar in Hinsicht auf mögliche ‘Endstadien’ wie die Einsamkeit, der Suizid und der Tod sowie in ‘positiver Wendung’ die Hoffnung und das Vergessen.

Die Bedeutung der *inettitudine* und ihr Bezug zur soziogeschichtlichen Wirklichkeit werden auf abstrakteren Ebenen deutlich: eine unverkennbare Gesellschaftskritik, die Karikatur des Intellektuellen, die Ambivalenz als ‘Grundtatbestand’ menschlichen Seins sowie das Aufzeigen von Aporien traditioneller Erklärungsmuster lassen sich als Folgeerscheinung des *romanzo dell’inettitudine* feststellen.

Das Phänomen der *inettitudine* hebt letztlich auf die Problematik des *savoir vivre* ab, indem es Grenzen aufzeigt, die Mitte als Königsweg postuliert oder zur Akzeptanz von Ambivalenzen und Imponderabilien des Lebens auffordert. Die auf den Gegensatz zwischen Denken und Sein zugespitzte literarische Darstellung der *inettitudine* findet in aphoristischer Manier in Svevos Essay *Del sentimento in arte* ihren prägenden Ausdruck: „Descartes lasciò detto che l’uomo sa di essere perché pensa, Auguste Comte, invece il fondatore del positivismo moderno, asserì che sappiamo di essere perché sentiamo. Credo che meglio di tutti saprà di vivere chi sente la verità di tutt’e due le prove.”⁴⁸⁰

Die wesentlich im Inneren eines jeden Protagonisten zum Ausdruck gelangende *inettitudine*, wie sie sich in der übersteigerten Selbstreflexion samt ihren psychopathologischen Folgeerscheinungen einerseits, aber auch in ihrem Bezug zu einem sozialen Umfeld andererseits manifestiert, konstituiert das Verständnis des *inetto* als ‘Hybrides Wesen’, dessen Eigenschaften sich zwischen denen des Dilettanten, des *disgraziato*, des Intellektuellen und des *genio* ansiedeln lassen. Der Gedanke der Ambivalenz sowie schließlich die Bedeutung der *inettitudine* als Ausweg aus anthropologischen und soziologischen Aporien zeigt den Menschen in einer Komplexität, die sich weder einseitig noch eindeutig festlegen lässt. Mit dem Hinweis darauf, dass das Phänomen der *inettitudine* in seinen wesentlichen Aspekten – wie sie in der vorliegenden Untersuchung zur Sprache gebracht wurden – weit in das 20. Jahrhundert hineingewirkt hat und bis in die Gegenwartsliteratur hineinwirkt, aber in einer rudimentären Ausprägung bereits lange vor seiner Blütezeit im *fin de siècle* virulent war, gibt der Verfasser das letzte Wort an Giacomo Leopardi, dessen *pensieri di varia filosofia* wohl kaum darin zu übertreffen sind, eine derartige komplexe Materie in wenigen Sätzen meisterhaft auf den Begriff zu bringen:

⁴⁸⁰ Svevo, *Del sentimento in arte*, 847.

La noncuranza vera e pacifica di se stesso è noncuranza di tutto, e quindi incapacità di tutto, ed annichilamento dell'anima la più grande e fertile per natura. Questo medesimo effetto che produce la infelicità [...] e l'uomo abituandosi a non veder nella vita e nel mondo nulla per se, si abitua a non interessarvisi, e tutto divenendogli indifferente, il più gran genio diventa sterile e incapace anche di quello di cui sono capacissimi gli animi per natura più poveri, infecondi, secchi ed inetti. Il che sempre più privandolo d'ogni illusione e successo dell'amor proprio, sempre più conferma in lui l'abito di noncuranza, e d'ineffitudine e spiacevolezza. Trista condizione del genio, tanto più facile a cadere in questo stato, quanto da principio il suo amor proprio è più vivo, e quindi più avido e bisognoso di lusinghe e piaceri e speranze, meno facile ad apprezzare e soddisfarsi di quelle e quelli che agli altri bastano, e più sensibile alle offese e punture che i volgari non sentono.⁴⁸¹

⁴⁸¹ Giacomo Leopardi, *Zibaldone. Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, 29. Giugno. Festa di S. Pietro di mio natalizio, 1824, [4108].

7. Literaturverzeichnis

Verwendete Ausgaben ausgewählter Quellentexte:

Borgese, Giuseppe Antonio, *Rubè*, Mondadori: Milano, 1994 [classici moderni].

Moravia, Alberto, *Gli indifferenti*, a cura di Edoardo Sanguineti, Bompiani: Milano, 2001 [Tascabili Bompiani].

Culicchia, Giuseppe, *Tutti giù per terra*, Garzanti: Milano, 2004.

D'Annunzio, Gabriele, *Il Piacere*, Mondadori: Milano, 1990 [classici moderni].

Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori: Milano, 1994 [classici moderni] bzw. Luigi Pirandello, *Opere*, Bd. 3: *Tutti i romanzi*, a cura di Corrado Alvaro, Mondadori: Milano, 1959 [I classici contemporanei italiani].

Svevo, Italo, *La coscienza di Zeno*, Mondadori: Milano, 2003 [classici moderni] bzw. Italo Svevo, *Opera omnia*, Bd. 2,1: *Romanzi*, a cura di Bruno Maier, dall'Oglio: Milano, 1969.

Tabucchi, Antonio, *Sostiene Pereira*, Feltrinelli: Milano, 2001 [Universale economica Feltrinelli].

Forschungsliteratur:

Abrugiati, Luigia, *Il volo del gabbiano. Fenomenologia dell'inettitudine nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, R. Carabba: Lanciano, 1983 [Collana di studi e ricerche; 9].

Amiel, Henri-Frédéric, *Blätter aus dem Tagebuch (Titel im Orig.: Journal intime)*, Rotapfel: Erlenbach-Zürich, 1944.

Arrojo, Rosemary, „Translation, Transference, and the Attraction to Otherness - Borges, Menard, Whitman“, in: *Diacritics*, 34 (2004) 3/4, 31-52.

Asor Rosa, Alberto (Hrsg.), *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, Einaudi: Torino, 1992 [Piccoli dizionari Einaudi; 1].

Asor Rosa, Alberto, *La cultura*, in: *Storia d'Italia*, Einaudi: Torino, 1975, Vol. 4: *Dall'Unità ad oggi*, Bd. II.

Asor Rosa, Roberto, *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*, Einaudi: Torino, 1989.

Assmann, Aleida, „Kontingenz und Ordnung in Schicksalsvorstellungen“, in: Graevenitz, Gerhart v./ Marquard, Odo (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 225-244.

Bacchereti, Elisabetta, „La ‘struttura assente’ della ‘Coscienza di Zeno’“, in: *La rassegna della letteratura italiana*, 97 (1993) 1-2, 196-212.

Baldi, Guido, *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del Novecento*, Liguori: Napoli, 2005 [Letterature; 62].

Baldi, Guido, *Le maschere dell'inetto. Lettura di 'Senilità'*, Paravia Scriptorium: Torino, 1998 [Saggi].

Baldi, Guido, *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra „decadenza“ e „vita ascendente“*, Scriptorium: Torino, 1997 [Gli alambicchi; 11].

Balletta, Felice; Barwig, Angela (Hrsg.), *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre: Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien*, Lang: Frankfurt a. M. u.a., 2003.

Battaglia, Salvatore (Hrsg.), *Grande Dizionario della lingua italiana*, Bd. VII, Torino: UTET, 1961, 888f.

Baumgartner, Ekkehart, *Frühe Lebenskrise und Ursprung künstlerischer Produktivität. Thomas und Heinrich Mann, Hermann Hesse und Robert Musil, Franz Kafka und Rainer Maria Rilke im Vergleich*, Akademischer Verlag: München, 1999.

Bechem, Matthias, *Vom 'anderen' zum 'Anderen'. Die Psychoanalyse Jacques Lacans zwischen Phänomenologie und Strukturalismus*, Lang: Frankfurt a.M. u.a., 1988 [Europäische Hochschulschriften VI; 260].

Behrens, Rudolf, „Svevos 'inetti' als Dilettanten. Eine Umwertung im Horizont von Dilettantismusthematik und Modernitätskritik“, in: *'Italo Svevo'. Ein Paradigma europäischer Moderne*, ders., Richard Schwaderer (Hrsg.), Königshausen & Neumann: Würzburg, 1990, 109-130.

Berg, Henk de, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, Francke: Tübingen/ Basel, 2005 [UTB; 2661].

Berger, Peter L., *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, de Gruyter: Berlin/ New York, 1998.

Bergson, Henri, *Das Lachen*, Westkulturverlag Anton Hain: Meisenheim am Glan, 1948.

Biaggini, Patrizia, *Lo sguardo di sé. Zeno e l'umorismo della coscienza*, ETS: Pisa, 2003 [Collana Filosofia, Nuova Serie; 61].

Biasin, Gian-Paolo, „The Periphery of Literature“, in: *MLN, The Italian Issue (Comparative Literature Issue)*, 11 (1996) 5, 976-989.

Binni, Walter (Hrsg.), *I classici italiani nella storia della critica*, La nuova Italia: Firenze, 1970.

Blehschmidt, Stefan/ Heinz, Andrea (Hrsg.), *Dilettantismus um 1800*, Universitätsverlag Winter: Heidelberg, 2007 [Ästhetische Forschungen; 16].

Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, 3 Bde., Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1954-1959.

Bode, Christoph, *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Niemeyer: Tübingen, 1988. [Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 43].

Bogdal, Klaus-Michael (Hrsg.), *Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung*, Westdeutscher Verlag: Opladen, 1999 [Historische Diskursanalyse der Literatur].

Borgese, Giuseppe Antonio, *Der Marsch des Faschismus*, Allert de Lange: Amsterdam, 1938.

Borgese, Giuseppe Antonio, *La vita e il libro*, Zanichelli: Bologna, 1928.

Borgese, Giuseppe Antonio, „The Origins of Fascism“, in: Feliks Gross (Hrsg.), *European Ideologies. A Survey of 20th Century Political Ideas*, Books for Libraries Press: Freeport, New York, 1971, 675-694.

Branca, Vittore (Hrsg.), *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET: Torino, 1986.

Broich, Ulrich/ Pfister, Manfred (Hrsg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Niemeyer: Tübingen, 1985.

Broszat, Martin (Hrsg.), *Der italienische Faschismus. Probleme und Forschungstendenzen*, R. Oldenbourg: München/ Wien, 1983 [Kolloquien des Instituts für Zeitgeschichte].

Brunner, Maria E./ Haubrichs, Wolfgang, *Traurige Helden*, Metzler: Stuttgart/ Weimar, 1999 [Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik; 114].

Bublitz, Hannelore, *Foucaults Archäologie des kulturellen Unbewußten. Zum Wissensarchiv und Wissensbegehren moderner Gesellschaften*, Campus: Frankfurt a. M./ New York, 1999.

Busch, Hans-Joachim/ Leuzinger-Bohleber, Marianne/ Prokop, Ulrike (Hrsg.), *Sprache, Sinn und Unbewußtes. Zum 80. Geburtstag von Alfred Lorenzer*, Edition Diskord: Tübingen, 2003 [Psychoanalytische Beiträge; 10].

Busse, Wilhelm G., *Der einsame Held*, Francke: Tübingen u.a., 2000 [Kultur und Erkenntnis; 23].

Camerino, Giuseppe Antonio, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Liguori: Napoli, 2002 [Critica e letteratura; 34].

Camerino, Giuseppe Antonio, *Italo Svevo*, UTET: Torino, 1981 [La vita sociale della nuova italia; 29].

Camus, Albert, *Der Mensch in der Revolte*, Rowohlt: Reinbek 2006.

Cardone, Raffaele/ Franco Galato/ Fulvio Panzeri (Hrsg.), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Marcos y Marcos: Milano, 1996.

Carla Mazzio, Douglas Trevor (Hrsg.), *Historicism, Psychoanalysis, and early modern culture*, Routledge: New York, London, 2000 [Culture Work].

Carsaniga, Giovanni, *Geschichte der italienischen Literatur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Kohlhammer: Stuttgart u.a., 1970.

Cavaglion, Alberto, *Italo Svevo*, Mondadori: Milano, 2000 [Biblioteca degli scrittori].

Ceccarelli Pellegrino, Alba, 'Nouveau Roman': *dissoluzione del personaggio e amplificazione mitologica*, in: ders. (Hrsg.), *Eroe e personaggio dal mito alla dissoluzione novecentesca*, C.I.R.V.I.: Verona, 1995 [Convegno Nazionale di Studi], 255-268.

Cecchi, Emilio/ Sapegno, Natalino (Hrsg.), *Storia della letteratura italiana*, Garzanti: Milano, 1965-1969.

Chardin, Philippe, *Le roman de la conscience malheureuse. Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Librairie Droz: Genève, 1982 [Histoire des idées et critique littéraire; 206].

Chiantera-Stutte, Patricia, *Von der Avantgarde zur Tradition. Die radikalen Intellektuellen im italienischen Faschismus von 1919 bis 1933*, Univ. Diss., Saarbrücken, 2000.

Cirillo, Silvana/ Gigliozzi, Giuseppe (Hrsg.), *Il Novecento letterario italiano*, Bulzoni: Roma, 2003.

Clerici, Luca/ Falcetto, Bruno (Hrsg.), *Calvino e il comico, Marcos y Marcos*: Milano, 1994 [Aladino; 8].

Clerico, Mona, *Welt - Ich - Sprache. Philosophische und psychoanalytische Motive in Thomas Manns Romantetralogie 'Joseph und seine Brüder'*, Königshausen & Neumann: München, 2004.

Coenen-Mennemeier, Brigitta, *Der schwache Held: Heroismuskritik in der französischen Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Lang: Frankfurt a. M. u.a., 1999.

Contini, Gabriella, *Il romanzo inevitabile. Temi e tecniche narrative nella Coscienza di Zeno*, Mondadori: Milano, 1983.

Cortelazzo, Manilo, Paolo Zolli (Hrsg.), *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bd. 3, Zanichelli: Bologna, 1983.

Crotti, Ilaria, „In viaggio con Mattia (Pascal): da Miragno a Roma, andata e ritorno“, in: *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 106, Serie IX (2002) 1, 76-95.

Daemmrich, Horst S./ Daemmrich, Ingrid G., *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Francke: Tübingen, Basel, 1995.

D'Antuono, Nunzia (Hrsg.), *Fisionomia intellettuale di Filippo Rubé*, Florenz, 2005 [Conferenza sul Romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento].

David, Michel, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Bollati Boringhieri: Torino, 1990.

Debenedetti, Giacomo, 'Svevo e Schmitz.' *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo (1929)*, Il Saggiatore: Milano, 1977.

De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Alberto Morano: Napoli, 1932 (1870/71).

Delassalle, Beatrice, *Gesicht und Maske: Zur Konfliktsituation des Antihelden am Beispiel von Italo Svevo und Luigi Pirandello*, Shaker: Aachen, 1996 [Berichte aus der Literaturwissenschaft].

Dervin, Daniel, „Where Freud Was, There Lacan Shall Be: Lacan and the Fate of Transference“, in: *American Imago*, 54 (1997) 4, 347-376.

Diaz-Bone, Raina, „Entwicklungen im Feld der foucaultschen Diskursanalyse“, in: *Historical Social Research*, 28 (2003) 4, 60-102.

Drost, Wolfgang, „Negative Idealität im Denken Gabriele D’Annunzios: Eine Lektüre des Romans ‘Il Piacere’ (1889)“, in: *Italienische Studien*, o.A. (1980) 3, 45-58.

Duclert, Vincent, *Die Dreyfus-Affäre: Militärwahn, Republikfeindschaft, Judenhaß*, aus dem Franz. von Ulla Biesenkamp, Wagenbach: Berlin, 1994 [Wagenbachs Taschenbuch; 239].

Echterhoff, Gerald/ Straub, Jürgen, „Narrative Psychologie“, in: Gerd Jüttemann (Hrsg.), *Psychologie als Humanwissenschaft. Ein Handbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2004, 102-133.

Eco, Umberto, *Die Geschichte der Hässlichkeit*, Hanser: München, 2007.

Eggensperger, Thomas/ Engel, Ulrich/ Perone, Ugo (Hrsg.), *Italienische Philosophie der Gegenwart. Ein Überblick*, Alber: Freiburg, München, 2004.

Felten, Hans/ Nelting, David (Hrsg.), *...una veritade ascosa sotto bella menzogna... Zur italienischen Erzählliteratur der Gegenwart*, Lang: Frankfurt a.M. u.a., 2000.

Ferrario, Edoardo, *L’occhio di Mattia Pascal. Poetica e estetica in Pirandello*, Bulzoni: Roma, 1978.

Ferroni, Giulio, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi: Milano, 1991.

Fraenger, Wilhelm, *Formen des Komischen. Vorträge 1920-1921*, Verl. der Kunst: Dresden, Basel, 1995 [Fundus-Bücher; 136].

Frenzel, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Kröner: Stuttgart, 1999 [Kröners Taschenausgabe; 301].

Frenzel, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Kröner: Stuttgart, 2005 [Kröners Taschenausgabe; 300].

Freud, Sigmund, „Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit (1916)“, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe*, 10 Bde., hrsg. v. Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/ James Strachey, Bd. X, *Bildende Kunst und Literatur*, Fischer: Frankfurt a.M., 1989 [Conditio humana], 229-254.

Freud, Sigmund, „Psychopathische Personen auf der Bühne (1942 [1905-6])“, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe*, 10 Bde., hrsg. v. Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/ James Strachey, Bd. X, *Bildende Kunst und Literatur*, Fischer: Frankfurt a.M., 1989 [Conditio humana], 161-168.

Freud, Sigmund, „Über die Berechtigung, von der Neurasthenie einen bestimmten Symptomenkomplex als ‘Angstneurose’ abzutrennen (1895 [1894])“, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe*, 10 Bde., hrsg. v. Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/ James Strachey, Bd. VI, *Hysterie und Angst*, Fischer: Frankfurt a.M., 1971 [Conditio humana], 25-50.

Freud, Sigmund, „Charakter und Analerotik (1908)“, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe*, 10 Bde., hrsg. v. Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/ James Strachey, Bd. VII, *Zwang, Paranoia und Perversion*, Fischer: Frankfurt a.M., 1973 [Conditio humana], 23-30.

Freud, Sigmund, „Triebe und Tribschicksale (1915)“, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe*, 10 Bde., hrsg. v. Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/ James Strachey, Bd. III, *Psychologie des Unbewußten*, Fischer: Frankfurt a.M., 1981 [Conditio humana], 75-102.

Freud, Sigmund, „Das Unbehagen in der Kultur (1930 [1929])“, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe*, 10 Bde., hrsg. v. Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/ James Strachey, Bd. IX, *Fragen der Gesellschaft und Ursprünge der Religion*, Fischer: Frankfurt a.M., 1974 [Conditio humana], 191-270.

- Foucault, Michel, *Die Ordnung des Diskurses*, Fischer: Frankfurt a.M. 2003
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1981 [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 356].
- Funke, Hans-Günter, „Das Thema der ‘senilità’ im Romanwerk Italo Svevos“, in: *Italienische Studien*, (1979) 2, 91-108.
- Fusco, Mario, „Italo Svevo e la psicanalisi“, in: *Il caso Svevo*, Giuseppe Petronio (Hrsg.), Palermo, 1988.
- Fusco, Mario, *Italo Svevo. Conscienza e realtà*, (Titel im Orig.: *Italo Svevo. Conscience et réalité*) Sellerio: Palermo, 1984.
- Galle, Roland, „Wissenschaft und Kunsterfahrung. Zum Verhältnis von Romanform und Psychoanalyse in Svevos ‘La Coscienza di Zeno’“, in: *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*, Ulrich Schulz-Buschhaus/Helmut Meter (Hrsg.), Narr: Tübingen, 1983, 125-142.
- Gallistl, Maria Fortunata, *Die Narzißmusproblematik im Werk Italo Svevos*, Georg Olms: Hildesheim u.a., 1993 [Romanistische Texte und Studien; 4].
- Garin, Eugenio, *Storia della Filosofia Italiana*, Einaudi: Torino, 1966 [Piccola Biblioteca Einaudi].
- Garnier, Xavier, *L'éclat de la figure. Etude sur l'antipersonnage de roman*, Lang: Brüssel, 2001.
- Geerk, Frank, „Erklärung der menschlichen Werte“, in: ders. (Hrsg.), *Kultur und Menschlichkeit. Neue Wege des Humanismus*, Schwabe: Basel, 1999, 297-320.
- Geier, Manfred, *Das Glück der Gleichgültigen: von der stoischen Seelenruhe zur postmodernen Indifferenz*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1997 [Rowohlts Enzyklopädie; 55586].

Gelz, Andreas, *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*, Niemeyer: Tübingen, 1996. [Communicatio; 13].

Genco, Giuseppe, *Italo Svevo. Tra psicanalisi e letteratura*, Guida: Napoli, 1998. [Ateneo; 19].

Genette, Gérard, *Die Erzählung*, Fink: München, 1998 [UTB 8083: Literatur- und Sprachwissenschaft].

Geyer, Paul, „Kritischer Bewußtseinsroman und erlebte Rede in der Ich-Form: Italo Svevos ‘La coscienza di Zeno’“, in: *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen: Horizonte literarischer Subjektconstitution*, Winfried Wehle (Hrsg.), Klostermann: Frankfurt a. M., 2001, 107-146 [Analecta Romanica; 63].

Ghidetti, Enrico (Hrsg.), *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, Laterza: Roma-Bari, 1984 [Universale Laterza; 645].

Ghidetti, Enrico, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Riuniti: Roma, 1980.

Ghidetti, Enrico, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del Decadentismo*, La Nuova Italia: Scandicci (Firenze), 1993 [Biblioteca di cultura; 184].

Gioanola, Elio, *Psicanalisi e interpretazione letteraria. Leopardi, Pascoli, D’Annunzio, Saba, Montale, Penna, Quasimodo, Caproni, Sanguineti, Mussapi, Viviani, Morante, Primo Levi, Soldati, Biamonti*, Jaca Book: Milano, 2005.

Gioanola, Elio, *Un killer dolcissimo. Indagine psicanalitica sull’opera di Italo Svevo*, Mursia: Milano, 1998 [Civiltà Letteraria del Novecento. Profili - Saggi - Testi; 60].

Giovannetti, Paolo, *La letteratura italiana moderna e contemporanea. Guida allo studio*, Carocci: Roma, 2001.

Gipper, Andreas, *Der Intellektuelle. Konzeption und Selbstverständnis schriftstellerischer Intelligenz in Frankreich und Italien 1918-1930*, M und P: Stuttgart, 1992 [M-und-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung].

Giudicetti, Gian Paolo, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese. Una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Franco Cesati: Città di Castello, 2005 [Strumenti di letteratura Italiana; 12].

Godt, Clareece, „Svevo and Coincidence“, in: *MLN, The Italian Issue*, 89 (1974) 1, 84-92.

Goetz, Hartmut, *Intellektuelle im faschistischen Italien. Denk- und Verhaltensweisen (1922-1931)*, Kovac: Hamburg, 1997.

Graumann, Carl F./ Kruse, Lenesis, „Natur als menschliche“, in: Gerd Jüttemann (Hrsg.), *Psychologie als Humanwissenschaft. Ein Handbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2004, 11-31.

Guagnini, Elvio, „Svevo e Joyce“, in: *Italienische Studien*, o.A. (1995) 16, 93-108.

Guglielmi, Guido, *La prosa italiana del novecento. Umore - Metafisica - Grottesco*, Einaudi: Torino, 1986 [Piccola biblioteca Einaudi; 464].

Hampel, Regina, *'I write therefore I am?'. Fictional Autobiography and the Idea of Selfhood in the Postmodern Age*, Lang: Bern/ Berlin u.a., 2001.

Hardt, Manfred, *Geschichte der italienischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, WBG: Darmstadt, 1996.

Haug, Walter, „Kontingenz als Spiel und das Spiel mit der Kontingenz. Zufall, Literarisch, im Mittelalter und in der frühen Neuzeit.“ in: Graevenitz, Gerhart v./ Marquard, Odo (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 151-172.

Hawthorn, Jeremy/ Kolb, Waltraud, *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Ein Handbuch*, Francke: Tübingen u.a., 1994 [UTB für Wissenschaft. Uni-Taschenbücher; 1756].

Heitmann, Klaus, *Italo Svevos 'La coscienza di Zeno'. Der Roman in seinen heutigen Deutungen*, in: *Italienisch 2* (1980), 2-26.

Helbig, Jörg (Hrsg.), *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*, Universitätsverlag Winter: Heidelberg, 2001.

Herzog, Walter, „Praxis und Subjektivität. Handeln als kreativer Prozess“, in: Gerd Jüttemann (Hrsg.), *Psychologie als Humanwissenschaft. Ein Handbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2004, 289-301.

Heymann, Jochen, „Existenzsuche im intertextuellen Niemandsland: Antonio Tabucchi zwischen Fernando Pessoa und Luigi Pirandello“, in: *Italienische Studien*, o.A. (1997) 18, 123-136.

Hilmes, Carola, *Das inventarische und das inventorische Ich. Grenzfälle des Autobiographischen*, Winter: Heidelberg, 2000 [Frankfurter Beiträge zur Germanistik; 34].

Hösle, Johannes, *Das italienische Theater von der Renaissance bis zur Gegenreformation*, WBG: Darmstadt, 1984 [Erträge der Forschung; 210].

Hösle, Johannes, *Grundzüge der italienischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, o.A.: Darmstadt, 1990.

Hösl, Johannes/ Eitel, Wolfgang (Hrsg.), *Italienische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Kröner: Stuttgart, 1974 [Kröners Taschenbuchausgabe; 436].

Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink: München, 1976.

Jauß, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1970.

Jauß, Hans Robert, *Probleme des Verstehens. Ausgewählte Aufsätze*, Reclam: Stuttgart, 1999.

Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*, Reclam: Stuttgart, 1813.

Jurzik, Renate, *Der Stoff des Lachens. Studien über Komik*, Campus: Frankfurt a.M./ New York, 1985.

Jüttemann, Gerd, „Annäherungen an die menschliche Seele: Zur Bedeutung von ‘Drama’ und ‘Wunsch’ für eine konkrete Psychologie“, in: Gerd Jüttemann (Hrsg.), *Psychologie als Humanwissenschaft. Ein Handbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2004, 134-164.

Jüttner, Siegfried, „Wiederbegegnung mit dem Vertriebenen. Hybride Identitätskonstitution als kommunikativer Prozess: die ‘Ricote’-Episode im *Quijote* von Miguel de Cervantes“, in: Frank Leinen (Hrsg.), *Literarische Begegnungen. Romanische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität. Festschrift für Karl Hölz zum 60. Geburtstag*, Schmidt: Berlin, 2002, 31-63.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1977, [Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 57].

Kaiser, Gerhard R., *Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur*, Winter: Heidelberg, 1998 [Jenaer germanistische Forschungen; 1].

Kapp, Volker (Hrsg.), *Italienische Literaturgeschichte*, Metzler: Stuttgart, Weimar, 1992.

Kaute, Brigitte, *Die Ordnung der Fiktion. Eine Diskursanalytik der Literatur und exemplarische Studien*, Deutscher Universitäts-Verlag (DUV) / GWV Fachverlage: Wiesbaden, 2006 [Literaturwissenschaft/ Kultuwissenschaft].

Kimmich, Dorothee/ Renner, Rolf Günter/ Stiegler, Bernd (Hrsg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Reclam: Stuttgart, 1996.

Kittler, Friedrich A./ Turk, Horst (Hrsg.), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1977.

Köhler, Klaus, *Der Antiheld bei Eugene O'Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*, Progressmedia-Verl. und Werbeagentur: Dresden, 1998.

Krauß, Henning/ Wolff, Reinhold (Hrsg.), *Psychoanalytische Literaturwissenschaft und Literatursoziologie. Akten der Sektion 17 des Romanistentages in Saarbrücken*, Lang: Frankfurt a. M., Bern, 1979 [Literatur & Psychologie; 7].

Lachmann, Renate, „Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der Phantastischen“, in: Graevenitz, Gerhart v./ Marquard, Odo (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 403-432.

Langenscheidt, g, „Langenscheidts Grosswörterbuch Italienisch“, in: Lexikographischen Institut Sansoni unter der Leitung von Vladimiro Macchi (Hrsg.), Langenscheidt: Berlin/ München u.a., 1987.

Laplanche, J./ Pontalis, J.-B. (Hrsg.), *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 2005 [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 7].

Laucken, Uwe, „Individuum und Sozialstruktur. Eine problematische Beziehung und eine Möglichkeit, diese zu fassen“, in: Gerd Jüttemann (Hrsg.), *Psychologie als Humanwissenschaft. Ein Handbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2004, 164-180.

Lejeune, Philippe, *Der autobiographische Pakt*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1994 [Aesthetica].

Liese, Hans-Joachim, *Jenseits des Ruhms. Der 'negative' Held in Geschichte, Kultur und Zeitgeschehen*, Die Blaue Eule: Essen, 1987 [Allgemeine Literatur in der Blauen Eule; 13].

Link, Jürgen, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Westdeutscher Verlag: Opladen / Wiesbaden, 1999 [Historische Diskursanalyse der Literatur].

Lobsien, Eckhard, *Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft*, Fink: München, 1988 [Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt; 20].

Lombroso, Cesare, *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*, Reclam: Leipzig, 1920.

Lorenzer, Alfred, *Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse*, Suhrkamp: Frankfurt a. M., 2000 [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 31].

Lorenzer, Alfred, *Szenisches Verstehen. Zur Erkenntnis des Unbewußten*, Tectum: Marburg, 2006.

Lübbe, Hermann, „Das Spiel mit dem Zufall“, in: Graevenitz, Gerhart v./ Marquard, Odo (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 145-150.

Lübbe, Hermann, „Kontingenzerfahrung und Kontingenzbewältigung“, in: Graevenitz, Gerhart v./ Marquard, Odo (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 35-47.

Luperini, Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici, centro intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher: Torino, 1991.

Luti, Giorgio, *Introduzione alla letteratura italiana del novecento. La poesia, la narrativa, la critica, le riviste e i movimenti letterari*, La nuova Italia scientifica: Roma, 1985.

Luti, Giorgio, *L'ora di mefistofele. Studi sveviani vecchi e nuovi (1960-1978)*, La Nuova Italia: Scandicci (Firenze), 1990 [Biblioteca di cultura; 172].

Luti, Giorgio, „Monologo interiore e tempo narrativo nella ‘Coscienza di Zeno’“, in: *Bollettino '900 - Electronic Newsletter of '900 Italian Literature*, 6/7 (1996) 9.

Magris, Claudio, „Das Genie Svevo. Mein Jahrhundertbuch: Claudio Magris über Ettore Schmitz, der sich Italo Svevo nannte“, in: *Die Zeit*, 1999, 10.

Magris, Claudio, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi: Torino, 1988 [Saggi; 326].

Maier, Bruno, *Italo Svevo*, Mursia: Milano 1975 [Civiltà letteraria del novecento – Profili; 16].

Maier, Bruno, „La critica sveviana contemporanea e una pagina inedita dello scrittore triestino“, in: *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 82, Serie VII (1978) 45-48.

Maier, Bruno, *La letteratura italiana dell'Istria dalle origini al Novecento*, Ed. Italo Svevo: Trieste, 1996.

Maier, Bruno, *La personalità e l'opera di Italo Svevo*, Mursia: Milano, 1961 [Civiltà letteraria del novecento – Saggi; 1].

Maier, Bruno, „Svevo, Freud e la psicanalisi“, in: *Rassegna della letteratura italiana*, 90, Serie VIII (1986) 1-2, 556-560.

Makropopolous, Michael, „Modernität als Kontingenzkultur“, in: Graevenitz, Gerhart v./ Marquard, Odo (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 53-79.

Manacorda, Giuliano, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1900-1940*, Riuniti: Roma, 1999.

Manacorda, Giuliano, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1975*, Laterza: Bari, 1981.

Manacorda, Giuliano, *Storia della letteratura italiana*, Newton & Compton: Roma, 2004.

Mantovani, Alessandra, „L'anniversario mancato: sentimento del tempo nella 'Coscienza di Zeno' „, in: *Bollettino '900 - Electronic Newsletter of '900 Italian Literature*, 6/7 (1996) 9, o.A.

Marchi, Marco (Hrsg.), *Italo Svevo oggi*, Vallecchi: Firenze, 1979 [Atti del convegno Firenze 3-4 Febbraio 1979].

Mariani, Gaetano, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia: Caltanissetta, 1971. [Aretusa; 25].

Mariani, Gaetano/ Pertrucciani, Mario (Hrsg.), *Letteratura italiana contemporanea*, Lucarini: Roma, 1984.

Martinez, Matias/ Scheffel, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*, Beck: München, 2005 [C. H. Beck Studium].

Martinsen, Renate, *Der Wille zum Helden: Formen des Heroismus in Texten des 20. Jahrhunderts*, Dt. Univ.-Verl.: Wiesbaden, 1990 [DUV Literaturwissenschaft].

Martinsen, Renate, *Freiheit und System. Vom Verschwinden des Subjekts bei Michel Foucault*, 1991.

Matt, Peter von, *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Eine Einführung*, Rombach: Freiburg, 1972.

De Mauro, Tullio (Hrsg.), *Il dizionario della lingua italiana*, con il contributo di Giulio C. Lepschy e Edoardo Sanguineti, Paravia Mondatori: Milano, 2000.

Mazzacurati, Giancarlo, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino: Bologna 1987 [Saggi; 317].

Mehltretter, Florian, „Die Wahrheit über Zeno Cosini. Svevos erzählerischer Dialog mit Freud“, in: *Italienische Studien*, 21 (2000), 161-200.

Miklautsch, Lydia, *Montierte Texte - hybride Helden. Zur Poetik der Wolfdietrich-Dichtungen*, de Gruyter: Berlin, New York, 2005.

Momigliano, Attilio (Hrsg.), *Problemi ed orientamenti critici di lingua e letteratura italiana. Notizie introduttive e sussidi bibliografici*, Milano, 1985-1961.

Montale, Eugenio, *Italo Svevo. Lettere, con gli scritti di Montale su Svevo*, Bari, 1966.

Morini, Agnès (Hrsg.), *Figure, figures. Portraits de femmes et d'hommes célèbres, ou moins, dans la littérature italienne*, Université de Saint-Étienne: Saint-Étienne, 2002.

Müller-Pozzi, Heinz, *Psychoanalytisches Denken. Eine Einführung*, Huber: Bern, 1991.

Muscetta, Carlo (Hrsg.), *La letteratura italiana: storia e testi*, Laterza: Bari, 1970-1976.

Nardi, Isabella, „Svevo, Freud e l'infanzia: il 'fanciullo capovolto'“, in: *La rassegna della letteratura italiana*, 97 (1993) 1-2, 213-223.

Negri, Antimo, *Il superuomo antieroe: Nietzsche, Stein, Bruno*, SEAM: Roma, 2001 [Sentieri del giorno e della notte; 2].

Nicol, Bran, *Iris Murdock. The Retrospective Fiction*, Macmillan Press: Houndmills, Basingstoke u.a., 1999.

Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke*, 15 Bde., Bd. 5: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, DTV: München, 1980.

Nünning, Ansgar, *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Metzler: Stuttgart u.a., 2004.

Nünning, Ansgar (Hrsg.), *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Metzler: Stuttgart, 2004 [Sammlung Metzler; 347].

Nuvoli, Giuliana, *Uno sguardo al Novecento. Studi di letteratura italiana contemporanea*, Unicopli: Milano, 2003.

Orth, Ernst Wolfgang (Hrsg.), *Was ist Literatur? Beiträge von Hans-Georg Gadamer, Helmut Kuhn und Gerhard Funke*, Alber: Freiburg i. Br., München, 1981 [Phänomenologische Forschungen; 11].

Ottavi, Antoine, *La littérature italienne contemporaine*, Presses universitaires de France: Paris, 1981 [Que sais-je; 1891].

Pagel, Gerda, *Jacques Lacan zur Einführung*, Junius: Hamburg, 1999 [Zur Einführung; 202].

Pasquini, Emilio (Hrsg.), *Guida allo studio della letteratura italiana*, Il Mulino: Bologna, 1989.

Paul, Jean, *Selberlebensbeschreibung, Konjunktural-Biographie*, Reclam: Stuttgart, 1971.

Paul, Jean, *Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*, Reclam: Stuttgart, 1813.

Pautasso, Sergio, *Gli anni ottanta e la letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*, Milano, 1991.

Pedullà, Walter, *Le armi del comico. Narratori italiani del Novecento*, Mondadori: Milano, 2001.

Petersen, Jens/ Schieder, Wolfgang (Hrsg.), *Faschismus und Gesellschaft in Italien. Staat – Wirtschaft – Kultur*, SH-Verlag: Köln, 1998 [Italien in der Moderne; 2].

Petronio, Giuseppe (Hrsg.), *Il caso Svevo*, Palumbo: o.A., 1976 [Strumenti Letterari; 3].

Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, Fink: München, 1997.

Pieters, Jürgen (Hrsg.), *Critical Self-Fashioning. Stephen Greenblatt and the New Historicism*, Lang: Frankfurt a.M., 1999.

Pirandello, Luigi, *L'umorismo*, Introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Pietro Milone, Garzanti: Milano, 2001 [I grandi libri Garzanti].

Placanica, Augusto, „La miseria morale degl'italiani: da Leopardi a Pirandello, et ultra“, in: *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 105, Serie IX (2001) 1, 404-415.

Plessner, Helmuth, *Philosophische Anthropologie: Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*, Fischer: Frankfurt a.M., 1970 [Conditio humana. Ergebnisse aus den Wissenschaften vom Menschen].

Plessner, Helmuth, *Zwischen Philosophie und Gesellschaft. Ausgewählte Abhandlungen und Vorträge*, Francke: Bern, 1953.

Plett, Bettina, *Problematische Naturen? Held und Heroismus im realistischen Erzählen*, Schöningh: Paderborn u.a., 2002.

Preisendanz, Wolfgang, „Komik als Komplement der Erfassung von Kontingenzen“, in: Graevenitz, Gerhart v./ Marquard, Odo (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 383-401.

Preisendanz, Wolfgang/ Warning, Rainer (Hrsg.), *Das Komische*, Fink: München, 1976 [Poetik und Hermeneutik].

Procacci, Giuliano, *Geschichte Italiens und der Italiener*, Beck: München 1983.

Puppo, Mario, *Manuale critico-bibliographico per lo studio della letteratura italiana*, Torino, 1989.

Puppo, Mario/ Cavallini, Giorgio, *Il romanzo da Svevo a Tozzi*, Editrice La Scuola: Brescia, 1987 [Sintesi e documenti di letteratura italiana contemporanea; 2].

Rauhut, Franz, *Der junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Geistes*, Beck: München, 1964.

Ricoeur, Paul, „Annäherungen an die Person“, in: *Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970-1999)*, Peter Welsen (Hrsg.), Felix Meiner: Hamburg, 2005, 227-250.

Ricoeur, Paul, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, Aesthetica Edizioni: Palermo, 2002 [Aesthetica Preprint; 66].

Ricoeur, Paul, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1969.

Ricoeur, Paul, *Hermeneutik und Strukturalismus. Der Konflikt der Interpretationen I*, Kösel: München, 1973.

Ricoeur, Paul, *Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970-1999)*, Felix Meiner Verlag: Hamburg, 2005 [Philosophische Bibliothek; 570].

Riffaterre, Michael, *Semiotics of poetry*, Indiana univ. press: London, 1978 [Advances in semiotics].

Roda, Vittorio, *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Il Mulino: Bologna, 1991.

Saccone, Eduardo, „Ancora su Svevo e la psicoanalisi“, in: *Jstor: MLN; The Italian Issue*, 90 (1975) 1, 127-136.

Saccone, Eduardo, *Commento a Zeno. Saggio sul testo di Svevo*, Mulino: Bologna, 1991 [Saggi; 133].

Saccone, Eduardo, „Svevo, Zeno e la psicanalisi“, in: *Jstor: MLN; The Italian Issue*, 85 (1970) 8, 67-82.

Salvatori, M., „The Conscience’s Voice and its Temporal Realm in *La coscienza di Zeno*“, in: *Forum Italicum*, 13 (o.A.) 2:169, o.A.

Santella, Pasquale Gerardo, *Ermes e l’inetto. Percorsi letterari del primo Novecento: la nuova poesia e il romanzo della crisi, con un’introduzione alla lettura del testo poetico e narrativo*, Loffredo: Napoli, o.A.

Sasso, Stefano, „Inettitudine e superomismo, ironia e indifferenza ne I colloqui di Guido Gozzano“, in: *Psyche und Epochennorm. Festschrift für Heinz Thoma zum 60. Geburtstag*, Christophe Losfeld/ Henning Krauss u.a. (Hrsg.), Universitätsverlag Winter: Heidelberg, 2005, 325-340.

Schabouk, Werner, „‘Relativismus und Perspektivismus. Zum Standort des Erzählens bei Pirandello, Kafka und V. Woolf‘“, in: Michael Rössner/ Frank-Rutger Hausmann (Hrsg.), *Pirandello und die europäische Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Akten des 4. Pirandello-Kolloquiums in Aachen vom 7. bis 9. Oktober 1988, Romanistischer Verlag: Bonn 1990.

Schächter, Elizabeth, *Origin an Identity. Essays on Svevo and Trieste*, Northern Universities Press: Leeds, 2000.

Schäfer, Susanne, *Komik in Kultur und Kontext*, Iudicium: München, 1996 [Studien Deutsch; 22].

Schärer, Peter, *Zur psychischen Strategie des schwachen Helden: Italo Svevo im Vergleich mit Kafka, Broch und Musil*, Roth: Thusis, 1978.

Scheffel, Michael, *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, Niemeyer: Tübingen, 1997 [Studien zur deutschen Literatur; 145].

Schenk, Irmbert, *Luigi Pirandello - Versuch einer Neuinterpretation*, Peter Lang: Frankfurt a.M., Bern, 1983 [Europäische Hochschulschriften].

Schmaus, Marion, *Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault*, Niemeyer: Tübingen, 2000.

Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Winter: Heidelberg, 2004.

Schmitz, Bettina, „Homelessness or Symbolic Castration? Subjectivity, Language Acquisition, and Sociality in Julia Kristeva and Jacques Lacan“, in: *Hypatia*, 20 (2005) 2, 69-87.

Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Cotta: Stuttgart u.a., 1960.

Schumpeter, Joseph A., *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, Francke: Tübingen u.a., 1987 [UTB; 172].

Schulz-Buschhaus, Ulrich, „Point of View und ‘Inettitudine’ in Svevos ‘Senilità’“, in: *Italo Svevo. Ein Paradigma europäischer Moderne*, Rudolf Behrens, Richard Schwaderer (Hrsg.), Königshausen & Neumann: Würzburg, 1990, 131-144.

Schulz-Buschhaus, Ulrich, „Zwischen ‘réalisme géométral’ und ‘réalisme restreint’“. Zu Philippe Dufours Studie über Poetiken des Realismus im Dix-Neuvième“, in: *Literarisches Jahrbuch*, 41 (2000) 343-350.

Schwering, Gregor, *Benjamin - Lacan. Vom Diskurs des Anderen*, Turia und Kant: Wien, 1998.

Sciascia, Leonardo, „Una storia semplice“, in: *Opere 1984-1989*, Claude Ambroise (Hrsg.), Bompiani: Milano, 1991, 729-761.

Sechi, Mario, „Svevo, Nordau e la ‘fin de siècle’“. Altre ipotesi sulla derivazione dell’inetto“, in: *Intersezioni*, XIV (1994) 1, 21-52.

Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Müller: Salzburg, 1950.

Segre, Cesare, *La letteratura italiana del Novecento*, Laterza: Roma, Bari, 1998.

Seidlmayer, Michael, *Geschichte Italiens*, Kröner: Stuttgart, 1989 [Kröners Taschenausgabe; 341].

Seidel, Reiner, „Quellen und Perspektiven humanwissenschaftlichen Denkens in der Psychologie, in: Gerd Jüttemann (Hrsg.), *Psychologie als Humanwissenschaft. Ein Handbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2004, 81-101.

Selg, Herbert, *Sigmund Freud - Genie oder Scharlatan? Eine kritische Einführung in Leben und Werk*, W. Kohlhammer: Stuttgart, 2002.

Sommer, Roy, „Funktionsgeschichten. Überlegungen zur Verwendung des Funktionsbegriffs in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner terminologischen Differenzierung“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Duncker & Humblot: Berlin, 2000, 319-342.

Sora, Sanda, *Modalitäten des Komischen. Eine Studie zu Luigi Malerba*, Egert: Wilhelmsfeld, 1988 [Studia litteraria; 1].

Spagnoletti, Giacinto, *La coscienza di Zeno di Italo Svevo. Profilo di un'opera*, Rizzoli: Milano, 1977.

Sparti, Davide, „Identità e riconoscimento fra elusione e illusione. Una nota filosofica su Shakespeare e Pirandello“, in: *Intersezioni*, XVI (1996) 3, 509-516.

Stanzel, Franz Karl, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2001 [UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 904].

Starobinski, Jean, *Psychoanalyse und Literatur*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1973 [Literatur der Psychoanalyse].

Svevo, Italo, *Tutte le Opere*, Bd.: *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bretoni, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Mondadori: Milano, 2004 [I Meridiani].

Svevo, Italo, „Profilo autobiografico“, in: *Racconti e scritti autobiografici*, Edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni. Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto (Hrsg.), Mondadori: Milano, 2004, 797-813.

Taureck, Bernhard H. E. (Hrsg.), *Psychoanalyse und Philosophie. Lacan in der Diskussion*, Fischer Taschenbuch: Frankfurt a. M., 1992.

Terrile, Maria Cristina, „La narrazione dell'inefficienza in 'Rubè' di Giuseppe Antonio Borgese“, in: *Italica*, 72 (1995) 1, 40-53.

Thomas, Johannes, „Dialektik der Dekadenz. Faschismus und utopische Rettung bei Pirandello“, in: *Italienische Studien*, 1983) 6, 73-94.

Thomas, Johannes, *Pirandello-Studien. Akten des I. Paderborner Pirandello Symposiums*, Ferdinand Schöningh: Paderborn u.a., 1984 [Sprach- und Literaturwissenschaften].

Thomas, Johannes, *Pirandello-Studien. Akten des II. Paderborner Pirandello Symposiums*, Schöningh: Paderborn u.a., 1986 [Sprach- und Literaturwissenschaften].

Turi, Gabriele, „Faschismus und Kultur“, in: *Faschismus und Gesellschaft in Italien*, Jens Petersen und Wolfgang Schieder (Hrsg.), SH-Verlag: Köln, 1998, 91-108 [Italien in der Moderne].

Vaget, Hans Rudolf, „Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Fritz Martini, Walter Müller-Seidel, Bernhard Zeller (Hrsg.), Alfred Kröner: Stuttgart, 1970, 131-158.

Volpert, Walter, „Eine Humanwissenschaft der Arbeit“, in: Gerd Jüttemann (Hrsg.), *Psychologie als Humanwissenschaft. Ein Handbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2004, 228-241.

von Wilpert, Gero, *Lexikon der Weltliteratur. Autoren und anonyme Werke*, Stuttgart, 1988.

von Wilpert, Gero, *Lexikon der Weltliteratur. Hauptwerke der Weltliteratur*, Stuttgart, 1980.

von Wilpert, Gero, *Sachwörterbuch der Literatur*, Kröner: Stuttgart, 1989.

Vorwerk, Manfred, *Psychologie der individuellen Handlungsfähigkeit. Eine Einführung*, Deutscher Verlag der Wissenschaften: Berlin, 1990.

Walker, William, *Dialectics and passive resistance: the comic antihero in modern fiction*, P. Lang: Berne u.a., 1985 [European University Studies Ser.18, Comparative literature; 38].

Wehle, Winfried, *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen: Horizonte literarischer Subjektkonstitution*, Klostermann: Frankfurt a. M., 2001 [Analecta Romanica; 63].

Westermann, Rainer, „Verknüpfung natur- und geisteswissenschaftlicher Theorien als Aufgabe einer humanwissenschaftlichen Methodenlehre“, in: Gerd Jüttemann (Hrsg.), *Psychologie als Humanwissenschaft. Ein Handbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2004, 61-80.

Wetz, Franz Josef, „Die Begriffe ‘Zufall’ und ‘Kontingenz’“, in: Graevenitz, Gerhart v./ Marquard, Odo (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 27-34.

Wetz, Franz Josef, „Kontingenz der Welt. Ein Anachronismus?“ in: Graevenitz, Gerhart v./ Marquard, Odo (Hrsg.), *Kontingenz*, Fink: München, 1998 [Poetik und Hermeneutik; 17], 81-106.

Wieler, Michael, *Dilettantismus. Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 1996 [Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; 9].

Wolfzettel, Friedrich/ Ihring, Peter (Hrsg.), *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*, Narr: Tübingen, 1993.

Würker, Achim, *Das Verhängnis der Wünsche: unbewußte Lebensentwürfe in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns; mit Überlegungen zu einer Erneuerung der psychoanalytischen Literaturinterpretation.*, Fischer-Taschenbuch-Verlag: Frankfurt a. M., 1993.

Wysling, Hans, *Zur psychischen Strategie des schwachen Helden: Italo Svevo im Vergleich mit Kafka, Broch und Musil*, o.A., 1978.

Zaretsky, Eli, *Freuds Jahrhundert. Die Geschichte der Psychoanalyse*, Zsolnay: 2006.

Zima, Peter V., *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Francke: Tübingen, Basel, 2001.

Zima, Peter V., *Der gleichgültige Held: textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus*, Wiss. Verl. Trier (WVT): Trier, 2004 [Literatur, Imagination, Realität; 33].

Zima, Peter V., „Subjektivität und Kontingenz in der spätmodernen Literatur: Die Ambivalenz des Zufalls“, in: Werner Helmich/ Helmut Meter/ Astrid Poier-Bernhard (Hrsg.), *Poetologische Umbrüche. Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*, Fink: München, 2002.

Zima, Peter V., *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Francke: Tübingen/ Basel, 2000 [UTB für Wissenschaft; 2176].

Zima, Peter V., „Zeno zwischen Zeitblohm und Marcel“, in: *Italo Svevo. Ein Paradigma der europäischen Moderne*, Rudolf Behrens, Richard Schwaderer (Hrsg.), Königshausen u. Neumann: Würzburg, 1990, 11-20.

Zingarelli, Nicola (Hrsg.), *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello, Zanichelli: Bologna, 1993.

Versicherung an Eides statt:

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die eingereichte Dissertation „Das Phänomen der *inettitudine* in der italienischen Erzählliteratur des frühen 20. Jahrhunderts“ selbstständig und ohne unerlaubte Hilfe verfasst habe. Anderer als der von mir angegebenen Hilfsmittel und Schriften habe ich mich nicht bedient. Alle wörtlich oder sinngemäß den Schriften anderer Autorinnen oder Autoren entnommenen Stellen habe ich kenntlich gemacht. Die Abhandlung ist noch nicht veröffentlicht worden und noch nicht Gegenstand eines Promotionsverfahrens gewesen.