

Sonderdruck aus

Inquietudini

Gestalt,
Funktion und Darstellung
eines affektiven Musters
in der italienischen
Literatur

Herausgegeben von
RUDOLF BEHRENS
RAINER STILLERS

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2010

SUSANNE GOUMEGOU

Smania, rabbia, delitti gratuiti.

Luigi Pirandellos Anthropologie der Unruhe zwischen „Unbehagen in der Kultur“ und „acte gratuit“

Um 1900 wird vielerorts eine Zunahme nervöser Erkrankungen konstatiert, die zumeist mit der Beschleunigung des Großstadtlebens, der zunehmenden Technisierung und der wachsenden Mobilität in Verbindung gebracht wird.¹ Diese Annahme einer Korrelation zwischen äußerer und innerer Unruhe beruht auf der Vorstellung einer Überreizung im Rahmen eines Reiz-Reaktions-Modells. Bezüglich der Symptomatik können die Protagonisten der Erzählungen Pirandellos mit ihrer starken, zum Teil bis ins Pathologische gehenden inneren Unruhe sicherlich als typische Repräsentanten ihrer Zeit gelesen werden. Als Beispiel sei nur die signora Moma aus *Ho tante cose da dirvi* (1911) genannt, die, getrieben von einer „smania orribile“, ruhelos durch die Straßen läuft, weil sie die „immobilità silenziosa“ des Hauses nach dem Tod ihres Ehemanns nicht aushält.² Allerdings ist das ruhelose Umherlaufen bei ihr nicht die Ursache der inneren Unruhe, sondern deren Manifestation. Es wird vom Erzähler als das Resultat eines Unbehagens präsentiert, das die Protagonistin verspürt, dessen Gründe sie jedoch nicht artikulieren kann.³ Damit ist die „smania“ der signora Moma weniger einer Überreizung durch äußere Eindrücke geschuldet als vielmehr die psychische Antwort auf eine als problematisch empfundene Situation, die intellektuell nicht erfasst werden kann.

Ein solch diffuses Unbehagen ist bei Pirandello oft die Ursache für die innere und eventuell auch äußere Unruhe seiner Protagonisten. Allerdings wird diese selten als „inquietudine“ konzeptualisiert, sondern meistens, so wie im eben betrachteten Fall, mit dem Begriff der „smania“ belegt, der häufig in Kombination

¹ Vgl. paradigmatisch Sigmund Freud: *Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität*, in: ders.: *Studienausgabe* (im Folgenden: SA), Bd. IX *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Frankfurt a.M. 2000, S. 9-32, der viele seiner Kollegen zitiert, und Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, Frankfurt a.M. 2006.

² Die Erzählungen Pirandellos werden im Folgenden unter Angabe der Sigel N zitiert nach Luigi Pirandello: *Novelle per un anno*, 2 Bände, in: *Opere di Luigi Pirandello*, Mailand 1956, hier: Bd. II, S. 698-704.

³ „Questo ella, naturalmente, non poteva intenderlo: lo avvertiva solo come una smania che le si esacerbava sempre più e la cacciava fuori senza requie, incaponita a richiamare, a ricondurre attorno a sé quella vita, nell'angoscia smaniosa di sentirsela mancare e sfuggire, senza saper perché“ (N II, S. 702 f.).

mit dem der „rabbia“ auftritt. „Smania“ bezeichnet sowohl psychische als auch physische Unruhe und unterstreicht noch das Exzessive daran, während die „rabbia“ auf die aggressiven Komponenten der Gefühlslage hinweist, die das Individuum bis zum Gewaltverbrechen treiben können.⁴

Man kann, wie das zumeist getan wird, den Fall der signora Moma oder anderer unruhiger Protagonisten als Resultat des Gegensatzes von „vita“ und „forma“ diskutieren, so wie Pirandello ihn in seinem Essay über den *Umorismo* formuliert. Allerdings geht die „inquietudine“ darin nicht auf. Vielmehr zeigt sich, dass sie mit einer Dynamik zusammenhängt, die von den unbewussten Anteilen der Persönlichkeit ausgeht und die nicht nur die Existenz des selbstbestimmten Subjekts, sondern, wenn es zu Verbrechen kommt, auch die der Gesellschaft und ihrer Normen infrage stellt. Es bietet sich daher an, der Problematik der Unruhe bei Pirandello im Kontext von Fragen nach Verbrechen und Moral nachzugehen. Diese Fragen finden spätestens seit Fjodor M. Dostojewskijs Roman *Prestuplenie i nakazanie* (1866)⁵ nicht nur in der Literatur ihren Niederschlag, sondern beschäftigen auch die Psychopathologie⁶ und die Philosophie, wo Fragen nach der Freiheit des Willens, dem Geltungsbereich der Moral und der Gültigkeit der Religion diskutiert werden. Dabei wird eine tiefe Verunsicherung über den Platz des Menschen in der Welt sichtbar, die sicherlich auch mit dem Zusammenbruch stabiler historisch-sozialer Strukturen und der Entdeckung des Unbewussten zusammenhängt. Es stellt sich die Frage, wie Subjektivität angesichts dieser Krise überhaupt noch zu sichern ist. Nicht zufällig spielt dabei das geschichtsphilosophisch erhöhte Konzept des „Übermenschen“ eine Rolle, aber auch das damit zusammenhängende des „acte gratuit“, mittels dessen sich der Mensch seiner Autonomie versichern soll.⁷

Im Hinblick auf Pirandellos Texte wird sowohl nach der Verankerung der Unruhe in zeitgenössischen psychologischen Konzepten zu fragen sein, die den Menschen als von seinen Instinkten bzw. unbewussten Anteilen gesteuert sehen, als auch nach dem Verhältnis der beschriebenen Gewalttaten zum „acte gratuit“, von dem sie zumindest den Anschein haben. Bereits in den frühen Erzählungen

⁴ Im maßgeblichen Wörterbuch der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die „smania“ definiert als „Eccessiva agitazione o d'anima o di corpo per soverchia passione“ (Nicolò Tommaseo, Bernardo Bellini: *Dizionario della lingua italiana*. 8 Bde. Torino 1865-1879, in: *Lo Zingarelli 2008. Vocabolario della lingua italiana*. CD-ROM, Bologna 2007).

⁵ Erst die Neuübersetzung von Swetlana Geier aus dem Jahr 1994 gibt den russischen Titel korrekt wieder: Fjodor M. Dostojewskij: *Verbrechen und Strafe*, Neuübers. von *Schuld und Sühne*, übertr. von Swetlana Geier, Zürich 1994. Nach dieser Ausgabe wird unter Angabe der Sigel VSt im Text zitiert.

⁶ Im Zusammenhang mit Konzepten der Degeneration vgl. z. B. Christian Zimmermann: *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830-1940)*, Berlin/New York 2006, S. 214ff. Weiterhin Jacqueline Carroy: *Crimes et viols inconscients*, in: dies.: *Les personnalités doubles et multiples. Entre science et fiction*, Paris 1993, S. 46-51.

⁷ Vgl. dazu Martin Raether: *Der Acte gratuit. Revolte und Literatur. Hegel – Dostojewskij – Nietzsche. Gide – Sartre – Camus – Beckett*, Heidelberg 1980.

und den essayistischen Schriften Pirandellos ist die Beschäftigung mit solchen Verbrechen erkennbar, noch deutlicher tritt sie jedoch in den späten Erzählungen hervor. Daher werde ich exemplarisch die Erzählungen *Cinci* (1932) und *Il chiodo* (1936) analysieren, in denen jugendliche Gewalttäter ohne nachvollziehbare Motivation andere Kinder töten. Dabei zeigen sich auch Parallelen zwischen dem Menschenbild Pirandellos und dem auf der Dualität von Sexualtrieb und Aggressionstrieb beruhenden Sigmund Freuds, das dieser in *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) entwickelt. Nicht zu übersehen ist allerdings, dass es Pirandello im Gegensatz zu Freud weniger um Erklärungsmuster als vielmehr um die Faszination am Unerklärlichen und Beunruhigenden zu tun ist.

I. Neurasthenie, Werteverlust und Ruhelosigkeit

Bereits in diversen Zeitungsartikeln, die der junge Pirandello in den 1890er Jahren verfasst, richtet er sich im Zuge von Kulturpessimismus und Rationalitätskritik gegen den Ausschließlichkeitsanspruch der positivistischen Wissenschaftsauffassung. Er konstatiert ein „presente malessere intellettuale“⁸ und wirft dem Positivismus in Wissenschaft und Philosophie vor, mit seinen mechanistischen Erklärungen einseitig der Wissenserkenntnis verpflichtet zu sein und damit dem „Geheimnis des Lebens“ nicht gerecht zu werden.⁹ Das Leben wird dabei für Pirandello zu dem, was sich nicht wissenschaftlich erklären, sondern nur gefühlsmäßig – und das heißt auch: in veränderlicher Weise – erfassen lässt: „Nessuna conoscenza, nessuna nozione precisa possiamo aver noi della vita; ma un sentimento soltanto e quindi mutabile e vario“.¹⁰ Damit hebt er das Flüchtige hervor, das sich der positivistischen Feststellung entzieht, und bereitet die spätere Charakterisierung des Lebens als unruhig vor. Den mechanistischen Erklärungsansätzen der modernen Wissenschaften hingegen wirft er vor, dieses Gefühlsmoment aufzugeben und damit die Menschen auf die Religion zurückzuwerfen oder in die Neurasthenie zu treiben:

Quanto ai vecchi [...] tornano a Dio. [...] I giovani dàn di sé uno spettacolo ancor più triste. Nati in un momento febrile [sic], quando i padri più che all'amore intendevano a far la guerra per le ricostituzioni civili; [...], educati senza un criterio direttivo, e in difetto d'una ingenita forza vitale, [...] fisicamente son tutti o per la massima parte affetti di neurastenia, moralmente inani. (ebd., S. 899f.)

⁸ Luigi Pirandello: *Rinunzia*, in: ders.: *Saggi, poesie, scritti varii*, hg. von Manlio Lo Vecchio-Musti, Mailand 1965, S. 1056-1060, hier: S. 1057. Dieser Band wird im Folgenden unter Angabe des Kurztitels *Saggi* zitiert.

⁹ Luigi Pirandello: *Arte e coscienza d'oggi*, in: ders.: *Saggi*, S. 891-906. Zum Geheimnis und seiner religiösen Dimension bei Pirandello vgl. Vincenzo Crupi: *L'altra faccia della luna. Assoluto e mistero nell'opera di Luigi Pirandello*, Soveria 1997, v. a. S. 9-34.

¹⁰ Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi* [Anm. 9], S. 897.

Allerdings geht es Pirandello mit diesem Befund, der sich in die Erklärungsmuster der Zeit einpasst,¹¹ weder um die biologischen noch um die soziologischen Faktoren für das Phänomen, sondern um die moralische Situation des Menschen. Diese sei durch den Verlust fester Normen und stabiler Bezugspunkte gekennzeichnet, und dies umso mehr, als sich noch keine neuen Normen herausgebildet hätten:

Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa. Il campo è libero ad ogni supposizione. L'intelletto ha acquistato una straordinaria mobilità. Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile. [...] i nostri pensieri turbinano entro i fati attuosì, che stan come nembi sopra una rovina (Hervorhebungen Verf.).¹²

Die Hervorhebungen machen deutlich, wie sehr Pirandello den Verlust von Stabilität und Bezugspunkten beklagt, wie er daraus Beliebigkeit sowie eine exzessive Mobilität des Geistes hervorgehen sieht, die bis zum „turbinare“ der Gedanken getrieben wird. Diese Mobilität ist aber nicht als Flexibilität positiv besetzt, sondern wird zur mechanischen Drehbewegung der Turbine, d.h. einer gewissermaßen leeren Bewegung, die keine Fortentwicklung beinhaltet. Es fehlen, so Pirandello im Weiteren, nicht nur feste Bezugspunkte, die dem Denken Orientierung bieten könnten, sondern auch Ideale und Handlungsziele, auf die sich das Wollen und Handeln ausrichten können.¹³ Ohne äußeren Halt erscheint das Leben so als eine ewige Abfolge von Wünschen und Begierden, die nie dauerhaft zu befriedigen sind:

Il possesso non risponderà giammai al desiderio, l'uomo non si libererà giammai dalle sue catene. [...] Cangiando, le nostre smanie s'acchetano un po'. [...] Ma presto le nostre smanie ricominciano. [...] Ma la vita non sa requie, come non sa requie il mare.¹⁴

Bei diesem Vergleich der Ruhelosigkeit des Lebens mit dem Meer scheint ein doppelter Bezug auf Unruhe als Lebensprinzip durch, wie er bei Pirandello auch

¹¹ Vgl. Volker Roelcke: *Krankheit und Kulturkritik: psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790 - 1914)*, Frankfurt a. M. 1999.

¹² Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi* [Anm. 9], S. 900f.

¹³ In dieser Wahrnehmung einer als Haltlosigkeit empfundenen Relativität könnte ein Ansatzpunkt zur Erklärung von Pirandellos Hinwendung zum Faschismus liegen, der ihm diese fehlenden Ideale verbunden mit Handlungsoptionen zu liefern schien. Vgl. zu Pirandellos Verhältnis zum Faschismus Gaspare Giudice: *Luigi Pirandello*, Turin 1963, S. 413-464 und Elio Providenti: *Pirandello impolitico nell'era fascista*, in: *Belfagor* 54 (1999), S. 25-45.

¹⁴ Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi* [Anm. 9], S. 903. Die Nähe zu Konzeptionen Schopenhauers ist nicht zu übersehen. Vgl. dazu Monika Schmitz-Emans: *Das gespaltene Ich. Pirandellos Theorie des Subjekts und ihre Korrespondenzen zu philosophischen Konzeptionen Schopenhauers und Nietzsches*, in: *Pirandello-Studien. Akten des I. Paderborner Pirandello Symposiums*, hg. von Johannes Thomas, Paderborn 1984, S. 27-44.

später begegnen wird. Zum einen erscheint die Unruhe als psychisches Prinzip, als das Herrschen der „smanie“, die ein Eigenleben führen und sich nur vorübergehend leicht beruhigen lassen. Zum anderen wird das Leben mittels einer Wassermetaphorik (hier ist es das Meer, später wird es der Fluss sein) als ständige Bewegung entworfen. So kommen also zwei Facetten von Leben als Unruhe zum Ausdruck: die negativ konnotierte Rast- und Ruhelosigkeit des Individuums wie auch das energetische Prinzip der das Leben auszeichnenden ständigen Bewegung, die erst mit dem Tod zum Ende kommt. Während zu der Ruhelosigkeit „requeie“ und „tranquillità“ den ersehnten, aber nie erreichten Gegenpol bilden, stellt zum Prinzip der Bewegung die „immobilità“ das bedrohliche, weil vom Tod besetzte Gegenstück dar, dessen Gewahrwerden seinerseits wieder Unruhe auslösen kann.

Die Vorstellung vom Eigenleben der „smanie“ ist in ein pessimistisches Menschenbild eingebettet, bei dem der Mensch als Opfer seiner per definitionem nicht zu befriedigenden Begierden erscheint, die ihn unabhängig von seinem Willen bestimmen. Diese Vorstellung vom Leben als niemals stillgestelltem Verlangen hat eine lange philosophische Tradition. Eine markante und zu der Zeit wirkungsreiche Ausprägung findet sich etwa im Werk Arthur Schopenhauers, der das Menschenleben als eine Fülle großer und kleiner Plagen begreift, die es in steter Unruhe und Bewegung halten, zumal alles Streben nach etwas aus Mangel und Bedürftigkeit entspringe und kein Ziel kenne.¹⁵ Damit stellen sich in ganz entschiedenem Maße die Fragen nach der Zügelung dieser Begierden und nach dem Stellenwert der Moral. Eine Antwort darauf versucht Giovanni Marchesini in seiner Schrift *Le finzioni dell'anima* (1905), die Pirandello in seinem *Umorismo*-Essay wiederholt zitiert.

II. „Inquietudine“ als psychisches Prinzip in Marchesinis *Finzioni dell'anima* (1905) und Pirandellos *L'Umorismo* (1908)

Bekanntermaßen hat Pirandello ein großes Interesse an der zeitgenössischen Psychologie.¹⁶ Für unseren Zusammenhang soll nun seiner in der Forschung

¹⁵ „Denn alles Streben entspringt aus Mangel, aus Unzufriedenheit mit seinem Zustande, ist also Leiden, so lange es nicht befriedigt ist; keine Befriedigung aber ist dauernd, vielmehr ist sie stets nur der Anfangspunkt eines neuen Strebens“ (Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: ders.: *Werke in zehn Bänden*, hg. von Arthur und Angelika Hübscher, Zürich 1977, Bd. 2, S. 388). Schopenhauer und Nietzsche prägen mit ihrer Vorstellung einer dynamischen, inneren Natur als einer triebhaften Willensnatur sowohl die Seelenkonzeption der Lebensphilosophie als auch die der Psychoanalyse. Vgl. dazu Angelika Ebrecht: *Das individuelle Ganze. Zum Psychologismus der Lebensphilosophie*, Stuttgart 1991, S. 192f.

¹⁶ Einen Überblick dazu gibt Giovanni Macchia: *Binet, Proust, Pirandello*, in: ders.: *Pirandello o la stanza della tortura*, Mailand 1981, S. 147-161. Vgl. auch Claudio Vicentini: *L'Estetica di Pirandello*, Mailand 1970, insb. S. 28-35, 41-56 und 125-129.

bisher weitgehend vernachlässigten Lektüre von Giovanni Marchesinis Schrift *Le finzioni dell'anima* (1905) besonderes Augenmerk gelten, in der dieser ein Modell der Seele zugrunde legt, das auf Unruhe und Spannung beruht.¹⁷ Diese Schrift trägt den Untertitel *Saggio di etica pedagogica* und zeigt damit an, dass es um eine Psychologie und Pädagogik des moralischen Verhaltens geht. Ziel von Marchesinis „rationalem Pragmatismus“ ist es, dem Individuum Mittel an die Hand zu geben, die instinktiven und passionalen Anteile seiner Natur zu zähmen, und zwar durch eine Stärkung seines Strebens nach moralischen Idealen. Dabei geht er davon aus, dass in der Seele des Menschen ein ständiger Kampf besteht zwischen dem Streben nach moralischen Idealen (die er auch als Fiktionen bezeichnet) und nach der Befriedigung originärer Bedürfnisse, die den Trieben sehr nahe kommen.

Terminologisch ist Marchesinis Konzeption der menschlichen Psyche nicht sehr einheitlich; sie scheint aber im Wesentlichen auf einer letztlich auf Platon zurückgehenden Dreiteilung der Seele zu beruhen.¹⁸

L'idealità morale costituisce nella personalità l'anima morale, che contrasta all'anima istintiva, e pure in parte a quelle affettiva e passionale; costituisce l'anima acquisita (per effetto della cultura) che lotta contro l'anima ereditaria, la quale, lasciata libera a sé stessa, riuscirebbe bene spesso all'immoralità, alla brutalità e al delitto.¹⁹

¹⁷ In der Pirandello-Forschung hat die Marchesini-Rezeption seit Franz Rauhuts akribischer Aufstellung der Übernahmen Pirandellos nur wenig Aufmerksamkeit erfahren. Vgl. Franz Rauhut: *Wissenschaftliche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos*, in: *Romanische Forschungen* 53 (1939), S. 185-205. Rauhut würdigt dabei Marchesini nicht im Ganzen und geht auch nicht auf das Prinzip der „inquietudine“ ein. Seiner Einschätzung nach hat sich Pirandello aus einem schwachen Werk die in sein System hineinpassenden Stellen herausgeklaut. Seitdem ist, soweit ich sehe, dieser Lektüre kaum nachgegangen worden. Vicentini [Anm. 16] kennt sie zwar, nimmt aber von Marchesini nur die direkt von Pirandello zitierten Stellen zur Kenntnis und betrachtet sie nur im Argumentationsgang des *Umorismo*-Essays.

Giovanni Marchesini ist ein Schüler des führenden italienischen Positivisten Roberto Ardigò. Letzterer unterscheidet sich durch besonderes Interesse für psychologische und erkenntnistheoretische Fragestellungen von den Theorien Comtes und Spencers und vertritt einen sensualistischen Empirismus. Marchesini wiederum beansprucht für sich, einen sogenannten „idealistischen Positivismus“ zu entwickeln. Vgl. dazu Wilhelm Büttemeyer: *Idealistischer Positivismus als Fiktionalismus. Zu Giovanni Marchesini's 100. Geburtstag*, in: *Kantstudien* 59 (1968), S. 468-486.

¹⁸ Die Dreiteilung der Seele ist nicht nur in Vermögenspsychologie und Physiognomie des 19. Jahrhunderts noch sehr präsent, sondern findet sich auch in theosophischen Schriften, so etwa bei Stanislas de Guaita, *Le chiavi della magia nera* (1897), der im sechsten Kapitel über *La morte e i suoi segreti* drei Seelenteile, nämlich die „anima istintiva“, die „anima passionale“ und die „anima mentale“ unterscheidet. Zu Pirandellos Affinität zur Theosophie vgl. Regina Dal Monte: „*Lunghi discorsi col fuoco*“: *Magia ed esoterismo in Luigi Pirandello*, in: *Studi Novecenteschi* 32 (2005), S. 91-121.

¹⁹ Giovanni Marchesini: *Le finzioni dell'anima. Saggio di etica pedagogica*, Bari 1905, S. 60f.

Nicht zu übersehen ist hierbei die historische Dimension der menschlichen Seele. Während die „anima morale“ ein Effekt der Erziehung und der Kultur ist und deshalb auch als „anima acquisita“ gelten kann, ist die „anima istintiva“ als „anima ereditaria“ ursprünglicher, aber auch gefährlicher, weil sie ungezähmt zu Brutalität und Verbrechen neigt. Die Einstellung, dass Verbrechen aus der mangelnden Beherrschung instinktiver Regungen entstehen, werden wir auch bei Pirandello antreffen. Die „anima affettiva e passionale“, die traditionell (so jedenfalls bei Platon) als der mutartige Seelenteil, für die Beherrschung des begehrenden Teils zuständig ist,²⁰ nimmt bei Marchesini hingegen nur noch eine untergeordnete Position ein, offenbar auch deshalb, weil sie nur teilweise in die radikale Oppositionsstellung zwischen „anima istintiva“ und „anima morale“, dem ins Moralische gewendeten vernünftigen Seelenteil, einzuordnen ist. Allerdings handelt es sich nicht um eine statische Dreiteilung, sondern Marchesini entwirft das Seelenleben als in ständigen Umwälzungen begriffen, als „un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee; un fluttuare incessante fra termini contraddittori, e un oscillare fra poli opposti“²¹. An dieser Stelle, die Pirandello, wie einige andere auch, wörtlich in den *Umorismo*-Essay übernimmt,²² ohne dies allerdings kenntlich zu machen, ist zunächst die ständige Bewegung zwischen entgegengesetzten Polen bemerkenswert, die Mobilität und Spannung zu Charakteristika des Seelenlebens werden lässt. Weiterhin fällt auf, dass im Seelenleben von Affekten, „tendenze“²³ und Ideen die Rede ist. Die Begriffe scheinen sich den drei Seelenanteilen, die Marchesini unterscheidet, zuordnen zu lassen: die Affekte der „anima affettiva“, die Ideen der „anima morale“ und die offensichtlich triebartig entworfenen „tendenze“ der „anima istintiva“. Allerdings scheint Marchesini gleichzeitig eine Übertragung psychophysischer Prozesse in seelische anzunehmen, bei denen dann die Affekte nur die fühlbare Form der „tendenze“ darstellen und die Ideale, die das Individuum entwirft, das nominelle Substitut der „tendenze“ und Affekte sind, wie noch zu zeigen sein wird.

²⁰ Bekanntlich unterscheidet Platon in der *Politeia* drei Teile der Seele, nämlich das *logistikón* (Überlegungsvermögen), das *thymoeidés* (das Muthafte) und das *epithymètikón* (Begehrungsvermögen) (*Politeia* 436a ff., 580d-581e). Im *Timaos* verortet Platon diese Teile im Körper: das *logistikón* als den edelsten und unsterblichen Teil im Kopf, das *thymoeidés* in der Brust und das *epithymètikón* bei den Eingeweiden, unterhalb des Zwerchfells (*Timaos* 69d-71d). Zur Frage nach Einheitlichkeit und Einfluss von Platons Seelenlehre vgl. Wolfgang Brinker: „Seele (psychè)“, in: Christian Schäfer (Hrsg.), *Platon-Lexikon. Begriffswörterbuch zu Platon und der platonischen Tradition*, Darmstadt 2007, S. 253-258.

²¹ Marchesini, *Le finzioni dell'anima* [Anm. 19], S. 60.

²² Pirandello, *L'Umorismo*, in: ders.: *Saggi* [Anm. 8], S. 15-160, hier: S. 150f. Zitate aus diesem Essay werden im Folgenden unter Angabe der Sigel U im Text belegt.

²³ Da der Begriff der „tendenza“ in der Übersetzung äußerst problematisch ist, benutze ich durchweg den italienischen Terminus. Die „Neigung“ beinhaltet nicht das dynamische Streben („tendere“) dieses eher triebartig konzipierten Prinzips.

Pirandello übernimmt nicht nur die Vorstellung der ständigen Umwälzungen dieser Elemente in der Seele, sondern auch den Antagonismus zwischen „anima morale“ und „anima istintiva“, den er sogleich mit einem vielsagenden Beispiel verknüpft:

Ecco un alto funzionario, che si crede, ed è, poveretto, in verità, un galantuomo. Domina in lui l'anima morale. Ma un bel giorno, l'anima istintiva, che è come la bestia originaria acquattata in fondo a ciascuno di noi, spara un calcio all'anima morale, e quel galantuomo ruba. Oh, egli stesso, poveretto, egli per il primo, poco dopo, ne prova stupore, piange, domanda a sé stesso, disperato: – *Come, come mai ho potuto far questo?* (U, S. 151)

Diesem Beispiel eines raubenden „galantuomo“ lässt Pirandello sogleich das eines mordenden „uomo dabbene“ folgen und führt als Erklärung in wieder fast wörtlicher Übernahme von Marchesini den Widerstreit zwischen „anima morale“ und „anima istintiva“ an. Daran zeigt sich sein besonderes Interesse für Verbrechen, die dem Individuum im Nachhinein als unerklärbar, weil nicht mit seinem Selbstbild vereinbar erscheinen. Mit der Rede von der „bestia originaria acquattata in fondo a ciascuno di noi“ bringt er dabei eine Metaphorik des Unterbewussten ins Spiel, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer weitere Kreise zieht und das Beunruhigende dieser Konzeption sehr viel deutlicher zum Ausdruck bringt als Marchesinis Umwälzungen. Auch was die Vielfalt des Seelenmodells angeht, führt Pirandello Veränderungen ein, indem er die Anzahl der miteinander kämpfenden Seelen erhöht und daraus eine „interpretazione fittizia di noi“ ableitet:

Ma se noi abbiamo dentro quattro, cinque anime in lotta fra loro: l'anima istintiva, l'anima morale, l'anima affettiva, l'anima sociale? E secondo che domina questa o quella, s'atteggia la nostra coscienza; e noi riteniamo valida e sincera quella interpretazione fittizia di noi medesimi, del nostro essere interiore che ignoriamo, perché non si manifesta mai tutt'intero, ma ora in un modo, ora in un altro, come volgano i casi della vita. (U, S. 157)

Die „interpretazione fittizia di noi medesimi“ weist Ähnlichkeit zu dem auf, was Marchesini als ethisches Ideal des Menschen bestimmt.²⁴ Dieses wird immer wieder entworfen und angestrebt, ohne je erreicht werden zu können. Was Pirandello jedoch als eine Konstruktion des menschlichen Geistes darstellt, ist für Marchesini nur eine Übersetzung psychophysischer Gegebenheiten ins Nominelle: „quell'ideale astratto è in realtà [...] il sostitutivo nominale d'impulsi concreti, di tendenze ideali particolari, d'inquietudini profonde dell'anima“.²⁵ In dem Abschnitt des zweiten Teils, in dem Marchesini dieses Problem verhandelt, führt er im Anschluss an John Locke die „inquietudine“ als dasjenige Prinzip an,

²⁴ Vgl. Vicentini, *L'Estetica di Pirandello* [Anm. 16], S. 31f. und 117-120.

²⁵ Marchesini, *Le finzioni dell'anima* [Anm. 19], S. 75.

welches das Seelenleben maßgeblich bestimmt.²⁶ Dabei dynamisiert er mit seiner nicht ganz korrekten Übersetzung der Locke'schen „uneasiness“ als „inquietudine“ das zugrundeliegende Konzept der Psyche. Das Dynamische geht dabei vor allem von der Ebene der „tendenza“ aus, die ja ein ständiges Streben nach etwas bezeichnen. Dabei kommt es zu einer interessanten Gleichsetzung von der „tendenza“, der „inquietudine“ als deren affektiver Seite und dem Leben selbst:

L'inquietudine è motrice perchè è l'aspetto affettivo della tendenza, e persiste con questa, cioè con la vita stessa, che è, come l'universo, un tendere continuo. (ebd., S. 77)

So ist für Marchesini das Leben in jeder Form Streben nach etwas, ein Streben, das von einer „inquietudine“ vehikuliert wird. Es können auch mehrere „inquietudini“ mit unterschiedlichen Zielen gleichzeitig wirken, beispielsweise eine, die den Menschen zu einem moralischen Ideal leitet, und eine andere, die aus den ursprünglichen Persönlichkeitsanlagen hervorgeht. In jedem Fall aber wird der menschliche Wille von diesen „inquietudini“ bestimmt.²⁷ Wenn dabei mehrere in Rivalität treten, haben wir es mit dem Prozess der moralischen Erziehung des Menschen zu tun: „è in questa contesa il dramma della moralizzazione umana“ (ebd., S. 78). Die Erziehung des Menschen zur Moral wird so eine Unterdrückung seiner ursprünglichen Regungen: „L'anima morale si costituisce nel dolore, per la costrizione dell'anima primitiva e insubordinata della personalità“ (ebd., S. 80).²⁸

Während Marchesini als Moralpädagoge sich vor allem für die Domestizierung der aus der „anima istintiva“ stammenden „inquietudini“ interessiert, gilt Pirandellos Interesse nun gerade der unbändigen Kraft jener „inquietudine“, die bei seinen Protagonisten meist zur „smania“ gesteigert und oft mit „rabbia“ gekoppelt in Erscheinung tritt. Sie äußert sich in physischer und psychischer Erregung, die aus überbordender Leidenschaft, Anspannung oder dergleichen hervorgeht, und führt im Extremfall zu Gewalttaten. Das sei am Beispiel einiger Erzählungen der frühen und mittleren Phase ausgeführt, bevor die Bedeutung des Zusammenbruchs der Selbstbilder – der „forme fittizie“ bei Pirandello, der „finzioni“ bei Marchesini – in diesem Zusammenhang angesprochen wird.

²⁶ „È perenne, pure per il Locke, questa inquietudine (uneasiness)“ (ebd., S. 76). Lockes „uneasiness“, was eher Unbehagen als Unruhe bedeutet, leitet den Menschen gemäß dem Lust-Unlust-Prinzip und erklärt, warum er seine Handlungen nicht immer am Ziel des im Jenseits zu erreichenden höheren Gutes orientiert: „[...] that which immediately determines the Will, from time to time, to every voluntary Action, is the uneasiness of desire, fixed on some absent good, either negative, as indolency to one in pain; or positive, as enjoyment of pleasure“ Vgl. John Locke: *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford 1975, Buch II, Kap. XXI, § 33, S. 252.

²⁷ „[...] la nostra volontà è determinata da quella inquietudine“ (ebd., S. 76).

²⁸ Es ist sicher richtig, dass Marchesinis Theorie den gemäßigten Individualismus des Bürgertums um die Jahrhundertwende widerspiegelt und autoritär-repressive Tendenzen der großbürgerlich-feudalen Gesellschaftsform im Italien seiner Tage stützt. Vgl. Büttemeyer, *Idealistischer Positivismus als Fiktionalismus* [Anm. 17], S. 485.

III. Verbrechen in den Erzählungen Pirandellos

Verbrechen gehören von den frühesten Erzählungen an zu einem der persistentesten Themen Pirandellos. Zwei Aspekte geraten dabei besonders in den Blickpunkt. Einerseits zieht das oben skizzierte Fehlen verbindlicher Normen bzw. deren Umwälzung die Frage nach der Gültigkeit der Gesetze nach sich und bringt Figuren in Schwierigkeiten, wenn sie ihr Verhalten nicht an den geltenden Gesetzen, sondern an anderen Maßstäben ausrichten.²⁹ Andererseits stellt sich aber auch hier schon die Frage nach den Handlungsmotivationen dieser Verbrechen, die in unerklärlichen Zuständen des Nicht-bei-sich-Seins stattfinden können. Dies sei hier an einem recht frühen Beispiel skizziert: In der Erzählung *Il gancio* aus dem Jahr 1902 (1922 unter dem Titel *Il dovere del medico* in *La vita nuda* wieder veröffentlicht) werden anhand einer – wie so oft recht schematisch skizzierten – Situation die Gültigkeit moralischer Grundsätze und die Legitimität juristischer Zugriffe verhandelt. Tommaso Corsi, ein gutsituiertes und glückliches Familienoberhaupt, hat ein Verhältnis mit der Frau des Vertreters des Vizekönigs angefangen und, *in flagranti* entdeckt, den Ehemann in Notwehr getötet. Anschließend hat er die Waffe auf sich selbst gerichtet und sich in die Brust geschossen. Die Erzählung setzt damit ein, dass der Verletzte in seine Wohnung transportiert wird, wo es dem herbeigerufenen Arzt gelingt, die Kugel zu entfernen und den Schwerverwundeten zu retten, obwohl dieser in seinem Delirium das Nähen der Wunde zu verhindern sucht. Nach der Genesung wird ein Anwalt gerufen, um eine Strategie gegenüber der Justiz zu entwickeln, die sicherlich auf Corsi zugreifen wird. Nun wird nicht nur das Problem verhandelt, auf das der Titel von 1922 Bezug nimmt, nämlich ob der Arzt einen Menschen hätte retten dürfen, der die Selbsttötung als Strafe über sich verhängt hatte. Sondern es wird auch die Frage nach der Zuständigkeit der Justiz gestellt, da Corsi meint, sich mit der versuchten Selbsttötung die größtmögliche Strafe zugewiesen zu haben, somit von aller Schuld frei und keiner Gerichtsbarkeit mehr unterworfen zu sein.³⁰ Für unseren Zusammenhang interessant ist nun vor allem, dass Tötung

²⁹ Ein besonders prägnantes Beispiel für den unterschiedlichen Umgang mit Ehebruch in der ländlichen und städtischen Gesellschaft einerseits sowie das Auseinanderfallen hergebrachter kultureller Normen und juristischer Argumentation andererseits findet sich in der Erzählung *La verità* (1912), in der der Hilfsarbeiter Tararà für den Mord an seiner Frau verurteilt wird, zu dem er sich aufgrund der Verletzung dörflicher Normen im Zusammenhang mit dem vorausgehenden Ehebruch wider seinen Willen gezwungen sah. Er bringt für das auf Individualpsychologie gestützte Vorgehen seines Anwalts, der auf Tötung im Affekt zu plädieren versucht, sowenig Verständnis auf wie das Gericht für seine Argumentation, dass es der Bruch des Stillschweigens über die Geschehnisse war, der seine Ehre verletzt und ihn zur Tat gezwungen habe und nicht das Wissen um den Ehebruch selbst.

³⁰ Auf das Argument, die von ihm beabsichtigte Strafe sei ja nicht vollstreckt worden, da er noch am Leben sei, macht er heftige Anschuldigungen an den Arzt, dem allein dieser Umstand zuzuschreiben sei. Die Geschichte endet damit, dass die Naht wieder aufplatzt und der Arzt, zurückgewiesen vom Blick Corsis, darauf verzichtet, helfend einzugreifen.

und versuchte Selbsttötung in einem Moment geschehen, in dem der Täter offenbar nicht bewusst und willentlich gehandelt hat. Dies legt zumindest die Darstellung des Ereignisses nahe, die in einer allmählichen Rekonstruktion aus der retrospektiven Perspektive des Protagonisten heraus erfolgt. Denn seine bewusste Erinnerung an die Situation setzt erst in dem Moment wieder ein, als er sich dem toten Ehemann mit der rauchenden Waffe in der Hand gegenüber wiederfindet.³¹ Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Pirandello die unter französischen Psychologen und Schriftstellern zu Ende des 19. Jahrhunderts geführte Diskussion über die Möglichkeit und die Strafbarkeit von unter Hypnose begangenen Verbrechen kannte.³² Auch wenn hier kein Fall von Hypnose vorliegt, so handelt es sich doch um einen Zustand des Nicht-bei-sich-Seins, der die Handlungsmotivation zumindest fraglich macht. Was ferner völlig offen bleibt – und das reiht sich in die Fragestellung der unmotivierten Handlung ein – ist die Frage, wie Tommaso Corsi überhaupt ins Bett der betreffenden Frau gekommen ist: „si trovava lì per caso, [...] aveva tant'altra vita fuori di lì: i suoi affari, gli affetti suoi vivi e veri, la sua famiglia, i figli da difendere“ (N I, S. 397). Sowohl der offensichtlich ungewollte Ehebruch als auch die ohne klares Bewusstsein erfolgte Tötung sind Taten, die es nahelegen, an ein Wirken der „anima istintiva“, dieser „bestia originaria acquattata in fondo a ciascuno di noi“ zu denken. Solche Taten, die in dem Subjekt entzogenen Momenten stattfinden, kommen in den Erzählungen Pirandellos immer wieder vor und beschäftigen ihn in den letzten Jahren seines Lebens zunehmend.

Paradigmatisch dafür sei das Theaterstück *Non si sa come* (1934) genannt, das die in mehreren Erzählungen, nämlich *Nel gorgo* (1913), *La realtà del sogno* (1917) und *Cinci* (1932), behandelte Thematik zusammenführt. Romeo Daddi, der Protagonist des Theaterstücks, tötet als Junge scheinbar grundlos einen anderen Jungen, verdrängt diese Tat dann aber über 30 Jahre lang. Sie kommt ihm erst wieder ins Bewusstsein, als er scheinbar ebenso grundlos und völlig ungewollt einen Ehebruch begeht. Beide Taten werden dadurch in eine Reihe gestellt, erscheinen als in einem besonderen, ‚anderen‘ Bewusstseinszustand begangen, der die Verantwortlichkeit für die Tat fraglich werden lässt. Pirandello knüpft hier offensichtlich an Alfred Binets Theorie von den multiplen Persönlichkeiten an. Binet zufolge können Personen in somnambulen Zuständen Handlungen begehen, von denen sie beim Wechsel in den Normalzustand nichts wissen und an die sie sich erst beim Wiederversetzen in den somnambulen Zustand wieder erinnern, so dass sie sogar mehrere Persönlichkeiten in sich vereinen können.³³

³¹ „Ma non ricordava d'aver tirato su Nori: solo quando questi era caduto a sedere sul pavimento e poi s'era ripiegato bocconi, egli s'era accorto d'aver l'arma ancora calda e fumante in pugno“ (N I, S. 396).

³² Vgl. Carroy, *Les personnalités doubles et multiples* [Anm. 6] und dies.: *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, Paris 1991, S. 163-169.

³³ Alfred Binet: *Les altérations de la personnalité*, Paris 1892.

In *Nel gorgo* (1913) gibt es einen ähnlich unmotivierten Ehebruch wie in *Il gancio*. Im Gegensatz zu der früheren Erzählung steht hier aber das Ringen der Betroffenen um ein Verständnis des Geschehenen im Mittelpunkt. Die Ehebrecherin Gabriella versucht, ihrer Freundin und betrogenen Ehefrau den Ehebruch folgendermaßen zu erklären:

Dopo averti veduta partire, io e lui riattraversammo il giardino... Il sole bruciava e lo stridío delle cicale stordiva... Rientrammo in villa: ci ponemmo a sedere nel salottino [...]. Fu quella frescura immobile, dopo tutto quel sole e quello stordimento delle cicale... In un attimo, senza pensarci, te lo guiro! mai, mai, né io né lui, certo... come per un'attrazione irresistibile di quel vuoto attonito, della frescura deliziosa di quella semioscurità..... [...]

È stato come un gorgo, capisci? come un gorgo, che si è aperto tra noi all'improvviso senz'alcun sospetto, e ci ha afferrati e travolti in un attimo, e subito s'è richiuso, senza lasciar di sé la minima traccia! (N I, S. 1367f.)

Mit diesen Worten versucht sie den Ehebruch als Ereignis eines Augenblicks darzustellen, in dem die Anziehung von der Umgebung, die „attrazione irresistibile di quel vuoto attonito“, zu einem übermächtigen Strudel geworden sei, der sich danach spurlos wieder geschlossen habe. Diese Erklärung geht davon aus, dass das Subjekt von der Leere quasi aufgesogen wird, ohne Widerstand entgegensetzen zu können. Das momentane Verschwinden des bewusst handelnden Individuums ist für die Betroffenen schwer zu begreifen, was sich auch in der Darstellung des Ereignisses mit den vielen Sprechpausen und den abgebrochenen Sätzen, die das eigentliche Ereignis aussparen, sowie den Ausrufen und Wiederholungen zeigt. Wie bei dem stehlenden Funktionär aus *L'Umorismo* handelt es sich auch hier offensichtlich um eine Handlung, die das Ich nicht in seine Identität integrieren kann, so dass, das sei hier vorwegnehmend mit Freud gesprochen, der Außenwelt zugeschoben wird, was offenbar im Ich entstanden ist.³⁴ Über das Bild des sich plötzlich öffnenden Strudels verbindet Gabriella den Aspekt der glatten Oberfläche mit der Vorstellung von darunter lauenden dunklen Mächten in der Tiefe. Es steht durchaus in Zusammenhang mit dem Bild des Dammbrochs, das Pirandello im *Umorismo*-Essay bemüht, um die Vergeblichkeit jeder Fixierung in der Form aufzuzeigen. Die sich daraus ergebenden Schwierigkeiten für die Konstruktion eines stabilen Selbstbildes seien kurz skizziert.

Unter Übernahme der Fließmetaphern Marchesinis entwirft Pirandello das Leben als einen „flusso continuo“ und damit als permanente Bewegung. Dem steht jedoch laut Pirandello ein genuin menschliches Bedürfnis nach der Fixierung in einer Form gegenüber:

³⁴ Nach Freud gibt es Fälle, „in denen man der Außenwelt zuschiebt, was offenbar im Ich entstanden ist und von ihm anerkannt werden sollte“ (Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ders.: SA, Bd. IX, S. 199).

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate [...]. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni lo stato in cui tendiamo a stabilirci. (U, S. 151)

Diese Fixierungen oder Selbstentwürfe, die wir zur Konstruktion unserer Persönlichkeit unternehmen, sind jedoch immer labil. Denn der Fluss ist letztlich nicht anzuhalten, unter den errichteten Dämmen fließt er weiter und tritt in stürmischen Momenten sogar über die Ufer:

Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente. (U, S. 151f.)

Als solche Momente des Zusammenbruchs unserer Selbstbilder lassen sich auch die oben genannten Zustände des Nicht-bei-sich-Seins begreifen. Der Konstruktionscharakter, der Pirandellos Konzept von Subjektivität bestimmt, sowie die Brüchigkeit dieser Konstruktionen sind hinreichend bekannt. Die einzelnen Momente des Zusammenbruchs haben aber bisher eher wenig Aufmerksamkeit erfahren, und es ist auch – vermutlich wegen der Konzentration auf den Gegensatz von „vita“ und „forma“ – noch nicht deutlich genug beachtet worden, wie sehr diese Brüchigkeit an ein Überborden instinkthafter Anteile aus der Psyche gebunden ist.³⁵ Im Gegensatz zu Marchesini interessiert sich Pirandello allerdings nicht für die Möglichkeiten der Zähmung der instinktiven Anteile durch die moralische Erziehung des Menschen, sondern bei ihm stehen das Ausgeliefertsein des Menschen und die Undurchschaubarkeit seiner Handlungen als letztlich beunruhigend im Zentrum. Daraus ergibt sich aber auch die Frage nach der Verantwortbarkeit der Handlungen. In der oben zitierten Erzählung streitet Gabriella diese mehrfach und vehement ab, da kein Denken und kein Wollen vorhanden gewesen seien und man deshalb auch nicht von Schuld sprechen könne: „Non c'è da aver rimorsi, quando non s'è voluta la colpa“ (N I, S. 1368). Für das nicht Gewollte, für die in *Non si sa come* als „delitti innocenti“ bezeich-

³⁵ Vincenzo Crupi etwa interpretiert die Gewalttaten in den späten Erzählungen als freilich illusionäre Versuche, dem Kreislauf der Form zu entkommen und sich in einer Art Rückkehr zur Kindheit als dem Ursprung auch dem Leben zu nähern. Vgl. Crupi, *L'altra faccia della luna* [Anm. 9], S. 113-116. Wenn die instinkthaftern Anteile stärker beachtet werden, dann zumeist aus der Sicht psychoanalytischer Lektüren, die ihr eigenes Triebkonzept an die Texte herantragen, ohne das in ihnen angelegte zu beachten (vgl. etwa Renato Barilli: *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Mailand 1986, oder Jürgen Lipp: *Luigi Pirandello „surrealistische“ Novellen. Eine philologische Studie unter Heranziehung von Methoden der Traumdeutung*, Heidelberg 2004, der dabei zudem immer wieder von den Protagonisten auf den Autor schließt).

neten Verbrechen,³⁶ ist nach dieser Interpretation das Gewissen auch nicht zuständig. Die Frage nach Reue und Strafbarkeit der ungewollt begangenen Taten soll hier jedoch nicht weiter verfolgt werden. Vielmehr sollen diese Verbrechen, die Renato Barilli nicht zufällig als „delitti gratuiti“ bezeichnet und als Vorläufer von Meursaults Mord im *L'Étranger* von Camus betrachtet hat,³⁷ in Hinblick auf ihre Bedeutung für das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft analysiert werden.

IV. „Delitti gratuiti“ und „acte gratuit“

Mit seinem Interesse für Verbrechen und Identitätsproblematiken steht Pirandello um die Jahrhundertwende keineswegs alleine. In einer Zeit, in der das Fehlen verbindlicher Normen sowie der Verlust eines stabilen Subjekts beklagt werden, muss es nicht wunder nehmen, dass Ideen aufkommen, denen zufolge der „große Mensch“ sich seiner selbst durch das Überschreiten von Gesetzen, und das heißt im Extremfall auch: über Gewaltverbrechen vergewissern könne. Bereits im 19. Jahrhundert entwickelt sich das Konzept des „acte gratuit“, das dann von André Gide auf den Begriff gebracht wird. In *Les Caves du Vatican* (1914) stellt er mit dem Mord Lafcadio Wluikis an Amadée Fleurissoire zudem den Prototyp einer solchen Tat bereit. Der „acte gratuit“ ist eine fiktive Konstruktion, eine philosophische und literarische Problemstellung, die im Bereich des praktischen Umgangs mit Verbrechen, also von Jurisprudenz und Psychologie, aber auch innerhalb der Theologie, gänzlich unbekannt ist.³⁸ Konstitutiv sind nach der gängigen Definition von Martin Raether neben der ‚Gratuität‘, d.h. der Motivlosigkeit und Zweckfreiheit der Tat, vor allem die als Revolte intendierte Auflehnung gegen Normen und das Scheitern daran, das dennoch die Selbstverwirklichung des Individuums ermöglicht, und sei es um den Preis seines Untergangs.³⁹

Was lässt sich nun für die „delitti gratuiti“ Pirandellos gewinnen, wenn man sie im Umfeld des „acte gratuit“ kontextualisiert? Zunächst sei darauf hingewiesen, dass einige seiner Erzählungen entstehen, bevor Gide seinen Roman *Les*

³⁶ In *Non si sa come* lässt Pirandello zwei mögliche Haltungen gegenüber solchen ungewollten Verbrechen zum Ausdruck kommen. Sie werden klar von den „delitti voluti“ unterschieden und dabei einerseits als „delitti innocenti“ bezeichnet (*Maschere nude II*, in: *Opere di Luigi Pirandello*, Mailand 1958, S. 833, 876), andererseits betrachtet Romeo Daddi sie als „delitti veri“, die besonders bestraft werden müssen (ebd., S. 840, 876f.).

³⁷ Barilli, *Pirandello* [Anm. 35], S. 247-251. Allerdings scheint es mir plausibler, dabei eine Filiation von Dostojewskij und Gide herzuleiten, als sie auf Camus hin auszurichten.

³⁸ Vgl. hier wie im Folgenden: Raether, *Der Acte gratuit* [Anm. 7], hier: S. 11.

³⁹ Raether, *Der Acte gratuit* [Anm. 7], hier: S. 69. Gegen diese Definition hat sich jüngst Iris Roebing mit dem Argument gewandt, durch den Willen zur Revolte würden die Momente der Motivlosigkeit und der Zweckfreiheit hinfällig, ohne dass sie allerdings die rebellische Dimension der Motivlosigkeit gänzlich in Abrede stellen würde. Vgl. Iris Roebing: „Acte gratuit“. *Variationen einer Denkfigur von André Gide*, München 2009, S. 209-233.

caves du Vatican (1914) überhaupt geschrieben hat; und da Pirandello von diesem Roman die Ausgabe von 1922 besaß, wird man wohl von einer noch späteren Kenntnisnahme ausgehen müssen.⁴⁰ Es kann also zunächst nur von der Verarbeitung ähnlicher Strömungen, etwa der Nietzsche- und Dostojewskij-Rezeption die Rede sein.⁴¹ Besonders Dostojewskijs viel rezipierter Roman *Verbrechen und Strafe* (1866), den Pirandello bereits im *Umorismo*-Aufsatz zitiert (U, S. 127f.) und dessen Autor ihn nachhaltig beeindruckt hat,⁴² ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Allerdings wird sich zeigen, dass Pirandello weniger an der ‚großen‘ als vielmehr an der unerklärlichen Tat interessiert ist und dass somit bei seinen Protagonisten das Moment der scheinbaren Motivlosigkeit und der Zweckfreiheit des Tötungsdelikts das der Revolte überwiegt, was einen per se unabschließbaren Prozess des Verstehens bzw. Nichtverstehens initiiert.⁴³

In *Verbrechen und Strafe* bringt der unbestritten als Vorbild für Gides Lafcadio geltende Protagonist Rodion Romanowitsch Raskolnikow, ein nervlich überreizter Student, ohne nennenswerten Grund eine Pfandleiherin und deren Schwester um und hat mit den Folgen seiner Tat, vor allem einer inneren Unruhe, schwer zu kämpfen.⁴⁴ Zwar werden mehrere Motive angeführt, um die Tat zu erklären, so zum Beispiel seine Geldnot, vor allem aber wird betont, dass er getötet habe, um sich selbst seine Außergewöhnlichkeit zu beweisen: „Ich wollte damals in Erfahrung bringen [...], ob ich eine Laus bin wie alle anderen oder ein Mensch! Ob ich imstande bin, eine Grenze zu überschreiten, oder nicht“

⁴⁰ In Pirandellos Bibliothek finden sich mehrere Bände von Gide, darunter auch *Les Caves du Vatican* in der Ausgabe von 1922. Vgl. Alfredo Barbina: *La Biblioteca di Luigi Pirandello*, Rom 1980, S. 149.

⁴¹ Trotz einer zweifellos vorhandenen Affinität muß fraglich bleiben, inwieweit Pirandello Nietzsche kannte. Vgl. Michael Rössner: *Nietzsche und Pirandello. Parallelen und Differenzen zweier Denk-Charaktere*, in: *Pirandello-Studien. Akten des I. Paderborner Pirandello-Symposiums*, hg. von Johannes Thomas, Paderborn 1984, S. 9-26. Zur Dostojewskij-Rezeption Pirandellos ist mir lediglich eine Studie bekannt, die keinen direkten Einfluss und keine Auseinandersetzung konstatiert, aber Dostojewskij für eine Autorität in ästhetischen Fragen bei Pirandello hält. Vgl. I. M. Volodina: *Pirandello i Dostoevskii*, in: *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Serija 9, Filologija 9, 5* (1995), S. 75-83. Auch Wladimir Krysinski erwähnt zwar die Filiation Nietzsche – Dostojewskij – Pirandello und hält das Werk Dostojewskijs als vergleichbar hinsichtlich der ästhetischen Anstrengungen und dem Versuch, eine Weltanschauung zu vermitteln, geht aber nicht auf *Verbrechen und Strafe* ein. Vgl. ders.: *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, Rom 1988, S. 35-37 und 133-136.

⁴² „[Pirandello] riconosce di aver avuto le impressioni più forti dai russi: Dostojewskij“ (Giulio Caprin: „Colloqui con Pirandello“, in: *La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera* 27, 3 (1° marzo 1927), S. 161-169).

⁴³ Dieser Aspekt des unabschließbaren Verstehensprozesses ist an Roebings Interpretation des „acte gratuit“ in *Les Caves du Vatican* weiterführend, vgl. dies., „Acte gratuit“ [Anm. 39], S. 224.

⁴⁴ „Von Zeit zu Zeit bemächtigte sich seiner eine krankhafte, quälende Unruhe, die sich sogar bis zum panischen Schrecken steigern konnte“ (VSt, S. 571).

(VSt, S. 545). Schon vor der Tat hat er eine seltsam erscheinende Theorie von zwei Klassen von Menschen entwickelt, derzufolge es den außergewöhnlichen Menschen, für die paradigmatisch Napoleon steht, erlaubt ist, Verbrechen zu begehen und das Gesetz zu übertreten, wenn die Verwirklichung ihrer Idee das erfordert (VSt, S. 335-344).⁴⁵ Raether liest Raskolnikows Tat insofern als „acte gratuit“, als dieser eine Tat ausführt, „die sich in bewusster Indifferenz gegen die Moral der Gesellschaft und gegen ihre Normen auflehnt und sich über die Gesetze stellt“, um sich damit als autonomes Individuum zu konstituieren.⁴⁶ Allerdings scheitert Raskolnikow an der Durchführung dieses „acte gratuit“, und zwar in zweierlei Hinsicht. Zum einen, das räumt auch Raether ein (ebd., S. 84f.), verkraftet er die Folgen der Tat nicht: seine Reizbarkeit und Unruhe steigern sich, er bezeichnet sich einerseits als böse,⁴⁷ weist andererseits aber die Tat, darin durchaus den Protagonisten Pirandellos ähnlich, von sich: „Und diese Alte hat der Teufel ermordet, nicht ich...“ (VSt, S. 546). Zum anderen, und das übergeht Raether, gelingt es ihm nicht, Herr über seinen Verstand und seinen Willen zu bleiben, womit er sich nach seiner Theorie vom gewöhnlichen Verbrecher absetzen würde.⁴⁸ Vielmehr vollbringt er die Tat in einem fast traumhaften, geistesabwesenden Zustand,⁴⁹ führt sie nicht nach Plan durch und hat es dem Zufall und seinem Instinkt zu verdanken, dass er entkommt.⁵⁰ Der von Anfang an als nervenkrank dargestellte Raskolnikow,⁵¹ der sich beim Aufbruch zur

⁴⁵ Diese Ausnahme wird in unterschiedlichen Versionen begründet, vgl. dazu Shoshana M. Knapp: *The Dynamics of the Idea of Napoleon in Crime and Punishment*, in: *Dostoevski and the Human Condition after a Century*, hg. von Alexej Ugrinsky, New York u. a. 1986, S. 31-40.

⁴⁶ Raether, *Der Acte gratuit* [Anm. 7], S. 90f.

⁴⁷ „ich habe ein böses Herz“ (VSt, S. 539), „Ich bin ein böser Mensch“ (VSt, S. 677).

⁴⁸ „bei dem Verbrecher, und zwar fast bei jedem, setzen im Augenblick der Tat in einer gewissen Weise Wille und Verstand aus“ (VSt, S. 96).

⁴⁹ Beim Verüben der Tat, die in der Planung zunächst als „grauenhafter Traum“ bezeichnet wird (VSt, S. 12), ist von „Trübungen des Bewusstseins und [...] Schwindel“ (VSt, S. 104) die Rede, „eine Zerstreuung, sogar eine Art Versunkenheit bemächtigte sich allmählich seiner, er schien geistesabwesend“ (VSt, S. 107), und er fühlt sich „wie in einem Fiebertraum“ (VSt, S. 112). Vgl. zu Raskolnikows Bewusstseinslage und der Nähe von traumhaftem und pathologischem Zustand Pierre-Yves Boissau: *Raskolnikov: Les rêveries du criminel solitaire*, in: *Littératures* 39 (1998), S. 195-211.

⁵⁰ „Der Instinkt kam ihm zu Hilfe“ (VSt, S. 109.) In einem anderen Fall geistesabwesenden Handelns Raskolnikows, nämlich als er eine, wie Raether betont, gute, aber strukturell gleichartige Tat vollbringt, nämlich die Hilfe beim Tod Marmeladows, wird diese Art des Handelns ausdrücklich kommentiert. Raskolnikow erinnert sich zwar an das, was er tat, aber nicht, warum er es tat. Der anwesende Arzt erklärt das als durchaus bekanntes Phänomen: „die Ausführung einer Handlung ist zuweilen meisterhaft, raffiniert, aber Steuerung und Antrieb sind gestört und hängen von allen möglichen krankheitsbedingten Eindrücken ab. Ähnlich wie im Traum“ (VSt, S. 293).

⁵¹ Von der ersten Seite an wird die Hypochondrie, eine Krankheit übersteigerter Sensibilität, als Referenz eingeführt, und es wird immer wieder auf die „die ohnehin überreizten Nerven“ (VSt, S. 10) und den krankhaften Zustand bereits vor der Tat verwiesen (z. B. VSt,

lange geplanten Tat wie von einer fremden Kraft gezogen fühlt,⁵² wirkt so kaum als Akteur eines „acte gratuit“, sondern vielmehr als den Kräften des – je nach Lektüre – Bösen oder Unbewussten ausgeliefert.

Bei genauerem Hinsehen stellt sich auch für Lafcadios Tat in *Les Caves du Vatican* (1914) die Frage, ob es sich tatsächlich um einen „acte gratuit“ nach der strengen Definition handelt. Lafcadio stößt bekanntermaßen einen zufälligen Mitreisenden, von dem er erst später erfährt, dass es sich um seinen Schwager handelt, aus dem Zug, nachdem er auf die Idee eines aufgrund seiner Motivlosigkeit schwer aufzudeckenden Verbrechens verfallen ist und sehen will, ob er in der Lage ist, seine Imagination in die Tat umzusetzen.⁵³ Die Entscheidung zur Durchführung der Tat macht er allerdings davon abhängig, ob ein Licht auftaucht, bevor er bis 12 gezählt hat, so dass er sie letztlich an den Zufall delegiert. Innerhalb des Romans wird die Problematik des „acte gratuit“ ausführlich, wenn auch ambivalent diskutiert. Denn zum einen behauptet der Romanschriftsteller Julius de Baraglioul, nachdem er eine auf einem „acte gratuit“ basierende Romanhandlung entworfen hat, bei der Konfrontation mit der Tat Lafcadios: „il n’y a pas de crime sans motif“⁵⁴ und verweigert damit die Übertragung des fiktiven Konzepts in die (fiktionsinterne) Wirklichkeit. Zum anderen werden dem Leser verschiedene Motivationen für die Tat nahegelegt, die sich aus dem Verhalten des Opfers sowie den Gedanken Lafcadios vor der Tat ergeben. Infrage kommen dabei einerseits das Element des Spiels, das noch in der Nähe zum „acte gratuit“ steht,⁵⁵ andererseits psychologisch motivierte Erklärungen, die auf Lafcadios Charakter mit seinen Impulsen zur Gewalttätigkeit sowie seine Kindheitserfahrungen mit den verschiedenen, offenbar päderastisch veranlagten Liebhabern der Mutter zurückgreifen und einen ödipalen Konflikt⁵⁶, die Auflehnung gegen Familien- und Gesellschaftsstrukturen⁵⁷ oder die homoerotischen Momente in der

S. 18, S. 40, S. 74). Im russischen Original bringen die Gerichtspsychologen den Begriff der „Monomania“ ins Spiel, um Raskolnikows „zeitweilig verminderte Zurechnungsfähigkeit“ zu begründen (VSt, S. 696; in der Übersetzung fehlt allerdings dieser Fachterminus der Psychopathologie des 19. Jahrhunderts, der mit „Zwangsvorstellung“ wiedergegeben wird).

⁵² „Als habe ihn jemand bei der Hand genommen und zöge ihn hinter sich her, unabwendbar, blindlings, mit übernatürlicher Kraft, keinen Widerspruch duldend“ (VSt, S. 95).

⁵³ „Ce n’est pas tant des événements que j’ai curiosité, que de moi-même. Tel se croit capable de tout, qui, devant que d’agir, recule... Qu’il y a loin entre l’imagination et le fait !...“ (André Gide: *Les Caves du Vatican*, Paris 1962 [1914], S. 209).

⁵⁴ Ebd., S. 226.

⁵⁵ Vgl. David A. Steel: *Lafcadio Ludens: Ideas of Play and Levity in Les caves du Vatican*, in: *Modern Language Review* 66 (1971), S. 554-64.

⁵⁶ Vgl. Paul Green: *Explaining Lafcadio*, in: *Dalhousie French Studies* 73 (2005), S. 97-104. Vgl. auch Robert J. Kloss: *The Gratuitous Act: Gide’s Lafcadio Reconsidered*, in: *The Psychoanalytic Review* 64 (1977), S. 111-134.

⁵⁷ Vgl. Michael Rowland: *Lafcadio’s Crime Revisited*, in: *The French Review* 62, 4 (1989), S. 604-611. Rowland leitet diese Interpretation sehr feinsinnig aus dem Umgang mit Hemdkragen der männlichen Mitglieder der erweiterten Familie her.

Begegnung mit Fleurissoire⁵⁸ zur Motivierung der Tat heranziehen. So gesehen wird auch Lafcadios Verbrechen dem fiktionalen Konstrukt des „acte gratuit“ und seiner Motivlosigkeit nicht vollständig gerecht. Auf jeden Fall vorhanden ist jedoch der unabdingbare Wille zur unmotivierten Tat. Ob es darüber hinaus innere Beweggründe gibt, die dem Individuum nicht bewusst sind, ist in einem etwas weichen Verständnis des „acte gratuit“ letztlich zweitrangig.⁵⁹ Insofern stellen die möglicherweise unterschwellig wirkenden psychologischen Motivationen kein Hindernis dar, um Lafcadios Mord als „acte gratuit“ im klassischen Sinne anzuerkennen. Er bleibt in erster Linie durch den Willen zur motivlosen Tat gekennzeichnet, hat das Autonomiestreben des Individuums und seine Abgrenzung von einer feindlichen Umwelt zum Ziel und ist daher als Revolte des Einzelnen gegen die Gesellschaft zu lesen.⁶⁰

Bei Pirandello kommt dieser Konzeption am nächsten der Erzähler aus *La trappola* (1912), der allen schönen Frauen das Gesicht zerkratzen möchte und das bewusst als eine „enorme“ Tat ankündigt:

No, no, non so, non voglio rassegnarmi a dare anch'io lo spettacolo miserando di tutti i vecchi, che finiscono di morir lentamente. No. Ma prima... non so, vorrei far qualche cosa d'enorme, d'inaudito, per dare uno sfogo a questa rabbia che mi divora. Vorrei, per lo meno... – vedi queste unghie? affondarle nella faccia d'ogni femmina bella che passi per via, stuzzicando gli uomini, aizzosa (N I, S. 683).

Diese Phantasie kommt in ihrer Enormität einem Mord zwar nicht gleich, geht aber von der Intention der Revolte her und dem Fehlen konkreter Beweggründe für die Tat durchaus in die Richtung des „acte gratuit“. Allerdings, das sei einschränkend gesagt, formuliert der Erzähler diesen Akt trotz des vorausgehenden „non voglio rassegnarmi“ nicht wirklich als Revolte, sondern als Versuch eine Tat zu vollbringen, die als Ventil für seine Wut dienen kann. Wie Gide legt auch Pirandello damit eine psychologische Motivation nahe, wobei er mit seiner Metaphorik im Bild der Triebabfuhr bleibt. Woher aber kommt die sich erneut als handlungsleitend erweisende Wut? Der Ich-Erzähler von *La trappola*, der weniger erzählt als vielmehr seine Überlegungen darlegt, ist ganz offensichtlich eine jener „anime irrequiete“, von denen Pirandello im *Umorismo*-Essay spricht, de-

⁵⁸ Vgl. Paul J. Young: *Cruising 'The Vatican...': Reading Gide's Queerest Text*, in: *Dalhousie French Studies* 78 (2007), S. 107-116.

⁵⁹ So jedenfalls Włodzimierz Krysiński: *L'acte gratuit ou l'expérience de l'authenticité chez Dostoïevski et Gide*, in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 14, 1 (1971), S. 39-54, hier: S. 45. Krysiński begreift den „acte gratuit“ letztlich als eine *contradictio in adiecto*, während Raether, dem es vorrangig um das fiktionale Konstrukt und nicht um den (in der Fiktion oder der Realität) durchgeführten Einzelfall geht, sich mit der Frage nach unbewussten Motivationen gar nicht befasst. Mit diesem Vorschlag ließe sich auch Roebings nicht ganz ungerechtfertigte Kritik an Raethers Insistieren auf dem Autonomiestreben, das die Zweckfreiheit der Tat in Frage stelle (Roebing, „*Acte gratuit*“ [Anm. 39], S. 215), ein Stück weit entschärfen.

⁶⁰ Raether, *Der Acte gratuit* [Anm. 7], S. 97.

nen es schwerer als anderen falle, in den Fixierungen in der Form zu verharren und die ständig nach der Fusion mit dem überindividuellen Fluss des Lebens streben.⁶¹ An seinem Beispiel lässt sich beobachten, dass die Überbetonung der Mobilität, die Verweigerung gegenüber jeder Form von Stillstellung zu einer Obsession, einem „bisogno smanioso“, werden kann, das eine „rabbia“ hervorruft, für die kaum noch ein Ventil zu finden ist. Allerdings reicht die vom Erzähler vorgeschlagene Begründung der Problematik als Rebellion gegen die Fixierung in der Form nicht aus, um sein Verhalten, insbesondere den Wunsch, schönen Frauen das Gesicht zu zerkratzen, zu verstehen. Es zeigt sich schnell eine negative Einstellung zur Sexualität, die sich bis zu Wut und Hass auf die Frauen steigert, weil, so die Argumentation des Erzählers, das kurze Glühen, als das er den Sexualakt darstellt und das die Bedeutung einer Fusion mit dem „flusso continuo“ des Lebens erhält, die Zeugung eines weiteren vereinzelt, zum Tod bestimmten Wesens bedingt, wofür er alleine die Frauen verantwortlich macht.⁶² Die vordergründig gegen die Fixierung in der Form gerichtete Wut und die Verfehlung der Sexualität⁶³ enthalten eine Dimension, die deutlich über die vom Erzähler formulierte Logik des Gegensatzes von „vita“ und „forma“ hinausgeht. Die Tatsache, dass er selber (gegen seinen Willen) ein Kind gezeugt hat, und ein kurzer Hinweis darauf, dass sein „sentimento feroce“ möglicherweise daher rührt, dass er seine Mutter nie kennengelernt hat, öffnen Raum für Spekulationen über unbewusste Motivationen, ohne dass dem Leser jedoch ausreichend Material zur Verfügung gestellt würde, um zu einer schlüssigen Interpretation zu kommen. Pirandello scheint also einen Hinweis auf mögliche psychologische Motivationen der hier nur geplanten Tat geben zu wollen, ohne damit eine wirkliche Erklärung liefern zu wollen.

Spielt der Erzähler von *La trappola* seinen „atto enorme“ nur in der Phantasie durch, sollen nun Protagonisten in den Blick genommen werden, die aus einer ähnlich gelagerten „rabbia“ oder „smania“ heraus tatsächlich zur Gewalttat schreiten. Ich konzentriere mich dabei auf zwei scheinbar unmotivierte Tötungsdelikte aus den späten Erzählungen, um deren Verhältnis zum „acte gratuit“ genauer zu analysieren.

⁶¹ „Vi sono anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di raprendersi, d'irrigidirsi in questa o in quella forma di personalità. Ma anche per quelle più quiete, che si sono adagiate in una o in un'altra forma, la fusione è sempre possibile: il flusso della vita è in tutti.“ (U, S. 152)

⁶² „La trappola, per noi uomini, è in loro, nelle donne. Esse ci rimettono per un momento nello stato d'incandescenza, per cavar da noi un altro essere condannato alla morte.“ (N I, S. 683 f.)

⁶³ Sexualität ist generell etwas Bedrohliches, Gefährliches und oft auch Hässliches für die Figuren bei Pirandello. Vgl. dazu auch Elio Gioanola: *Pena di vivere così: la sessualità impossibile*, in: ders.: *Pirandello, la follia*, Mailand 1997, S. 135-184.

V. Gewalt in den späten Erzählungen

Als späte Erzählungen gelten die in den Jahren 1931-36 entstandenen Novellen, die je nach Perspektive auch als surrealistisch, phantastisch oder traumhaft-halluzinatorisch bezeichnet werden.⁶⁴ Obwohl sie sich besser über die Form als über die Thematik von den früheren Erzählungen abgrenzen lassen,⁶⁵ scheinen ein wachsender Pessimismus sowie die Zunahme von „atti inspiegabili“ und mit dem Tod verbundener Themen charakteristisch zu sein.⁶⁶ Vor allem in *Cinci* (1932) und *Il chiodo* (1936) fallen jugendliche Gewalttäter auf, die Tötungsdelikte begehen, die sich niemand erklären kann. Möglicherweise steht das im Zusammenhang mit der durch die Zeitschrift *Solaria* (1926-34) vermittelten Erneuerung der Dostojewskij-Rezeption, die die großen Romane in den Vordergrund rückt und durchaus beide Seiten von Raskolnikow im Blick hat: sowohl den Versuch, sich als autonomes Individuum zu konstituieren, als auch die Unklärlichkeit des Verbrechens und den damit verbundenen Eindruck des Bösen.⁶⁷ In diesem Zusammenhang mehren sich auch im faschistischen Italien Fragen nach grundloser Gewalt.⁶⁸ Ferner hat Pirandello während seiner Pariser Zeit

⁶⁴ Vgl. u.a. Giuseppe Petronio: *Le novelle „surrealistiche“ di Pirandello*, in: Stefano Milio (Hg.), *Le novelle di Pirandello. Atti del 6° convegno internazionale di studi pirandelliani*, Agrigento 1980, S. 211-228. Marcello Verdenelli: *Le novelle fantastiche di Luigi Pirandello* in: Luigi Pirandello, *La realtà del sogno*, hg. von Neuro Bonifazi, Marcello Verdenelli, Florenz 1982, S. 153-171. Laura Granatella: *Le „allucinazioni“ dell'ultimo Pirandello novelliere*, in: dies. (Hg.), *L'ultimo Pirandello 1926-1936. Atti del Convegno Brescia 12-13 dicembre 1986*, Brescia 1988, S. 71-80. Tobias Eisermann: *Pirandellos späte Novellistik im Kontext des italienischen Surrealismus*, in: Michael Rössner (Hg.), *Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne*, Wilhelmsfeld 1997, S. 67-82.

⁶⁵ Vgl. dazu Georges Güntert: *Pirandello novellista: la trasformazione dei modelli narrativi*, in: Joachim und Elisabeth Leeker (Hg.): *Text – Interpretation – Vergleich. Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag*, Berlin 2005, S. 247-265.

⁶⁶ Vgl. vor allem Petronio [Anm. 64] und Güntert [Anm. 65].

⁶⁷ Vgl. zur Dostojewskij-Rezeption in Italien allgemein Anna M. V. Guarnieri Ortolani: *Saggio sulla fortuna di Dostoevskij in Italia*, Mailand 1947, zur Erneuerung der Dostojewskij-Rezeption durch die Zeitschrift *La Solaria* (1926-34) Sergia Adamo: *Il Dostoevskij di „Solaria“*, in: *Comparatistica* 8 (1996), S. 61-78.

⁶⁸ Exemplarisch lässt sich das an der Erzählung *Un giovane* von Alberto Carocci zeigen, dem Herausgeber der Zeitschrift *Solaria*, die in deren erster Nummer erscheint (*Solaria* 1, 1 [1927], S. 29-37). Der junge Protagonist, der mit der inzwischen gescheiterten Ambition, Künstler zu werden, aus seinem Dorf nach Rom gekommen ist und als latent gewalttätig geschildert wird, fängt nach einer durchzechten Nacht beim Frühstück mit seiner Wirtin ein Gespräch über *Delitto e castigo* von Dostojewskij an. Allerdings ersticht er seine Wirtin nicht, wie er das eigentlich vorhat, sondern folgt schließlich ihrer Aufforderung, sich wieder an den Tisch zu setzen und den Kaffee nicht kalt werden zu lassen. Trotz seiner „impulsi delittuosi“ scheidet er also bereits an der Durchführung der Tat und stellt somit die italienische „innetto“-Version des Raskolnikow dar. Von anderer Seite wird das Krankhafte und Irrationale bei Dostojewskij zum allgemeinen Zustand des Landes erklärt: „il morboso e singolare irrazionalismo dello scrittore russo è divenuto stato d'animo generale“ (Alberto Consiglio: *Europeismo*, Palermo 1929, S. 65).

(1930-32) vermutlich auch die Bekanntschaft Gides gemacht,⁶⁹ so dass es nahe liegt, seine späte Erzählungen in den Kontext des „acte gratuit“ und der erwähnten Vorbilder zu stellen.

Cinci ist ein Junge, der nach der Heimkehr aus der Schule des Öfteren vor der verschlossenen Haustür auf seine Mutter warten muss, die angeblich – Cinci scheint Zweifel daran zu haben – als Näherin bei anderen Leuten arbeitet. Sein Begleiter ist ein Hund, der mit seiner Geduld und Sorglosigkeit ein Gegenstück zu dem Jungen darstellt. Während der Hund geduldig wartet, ist Cinci von Anfang an „irritato“, handelt „rabbiosamente“ (N II, S. 806), und es gehen ihm alle möglichen „diavolerie“ (N II, S. 806) durch den Kopf. Aus Langeweile, aber auch um der Enge der Straßen zu entkommen, unternimmt er einen Spaziergang mit seinem Hund, der ihn über die Stationen des Krankenhauses und der Kirche aufs Land hinaus führt. Es ist ein Weg heraus aus der Kultur, aber, wie sich zeigen wird, auch hin zu dem, was jenseits von Krankheit und Tod liegt. Während der Dauer des Weges bekommt der Leser einen Einblick in das Innere und die Lebensverhältnisse dieses Jungen, der manchmal stundenlang auf die Mutter warten muss, die ihm keinen Hausschlüssel gibt und viel mit ihm schimpft. Cinci wird als ein Junge dargestellt, der viele Dinge in seinem Leben nicht versteht, was zu einer Aufwallung des Bösen in ihm führt: „comincia a sentirsi ribollire nelle viscere tutto il cattivo che gli viene da tante cose che non sa spiegarsi“ (N II, S. 807). Diese unverstandenen Dinge, die das Böse in ihm anfachen, hängen vor allem mit dem Leben der Mutter zusammen, aber auch mit dem abwesenden Vater, den er nicht kennt und über den er nichts weiß. Weiterhin ist seine Gemütslage – wenig erstaunlich angesichts dieses diffusen, auf Unwissen beruhenden Unbehagens – von einer „smania“ geprägt, die aber selbst unbestimmt bleibt: „Fare qualche cosa: la smania è proprio questa: non sapere che cosa“ (N II, S. 808). Diese „smania“ entlädt sich nach harmlosen Störversuchen in der Kirche schließlich in einer Szene, die damit beginnt, dass Cinci sich, nun schon außerhalb der Stadt, auf eine Steinmauer setzt und den aufgehenden Mond betrachtet. Bei diesem Anblick verliert er nach und nach sein Körpergefühl, so dass seine Hand ihm fremd erscheint⁷⁰ und er das Gefühl hat, in die Umgebung überzugehen: „non è più nel suo corpo: è nelle cose che vede e non vede“ (N II, S. 810). Die Stelle ist also deutlich als ein Heraustreten aus sich selbst markiert, als ein Übergehen in einen Zustand des Nicht-bei-sich-Seins, der durch das Aufgehen des Mondes eine somnambule Dimension erhält und so etwas wie einen Wechsel der Persönlichkeit nach Binet nahelegt.

Erst ein gleichaltriger Junge, der ihn mit einem Haferhalm am Ohr kitzelt, lässt Cinci aus seiner Versenkung hochfahren. Jener macht ihm ein Zeichen zu

⁶⁹ Jedenfalls findet sich in seiner Bibliothek ein Exemplar des Romans *Cedipe* (1931) mit persönlicher Widmung des Autors. Vgl. Barbina, *La Biblioteca di Luigi Pirandello* [Anm. 40], S. 149.

⁷⁰ „[...] la sua stessa mano, se gli s'avvistasse, posata sul ginocchio, gli sembrerebbe quella d'un estraneo“ (N II, S. 810).

schweigen, da er gerade dabei ist, eine Eidechse zu fangen. Dieses Unternehmen fesselt auch Cincis Aufmerksamkeit, der allerdings nach dem Fang gegen die Tötung der Eidechse protestiert. Daraus entwickelt sich ein für den Landjungen tödlich endender Kampf, da Cinci während des Kampfes sozusagen zur Bestie wird („imbestialisce“, N II, S. 811) und schließlich „furibondo“ (ebd.) mit einem Stein nach ihm wirft und ihn am Kopf trifft. Dass es sich bei dieser Tat um eine Triebhandlung handelt, wird vom Text durch mehrere Signale suggeriert; vor allem wird der Ort der Handlungsmotivation zunehmend auf eine instinktive Ebene verlegt. Gehen Cinci die „diavolerie“ anfangs noch durch den Kopf, so fühlt er später das Böse in seinen Eingeweiden und die „smania di fare qualcosa“ im Magen⁷¹, also dort, wo Platon den begehrenden Teil der Seele verortet. Weiterhin fragt sich der Erzähler, was Cinci bei der Begegnung mit dem anderen Jungen durchs Fleisch geht: „chi sa che gli passa per le carni“ (N II, S. 810), dieser reagiert „istintivamente“ (ebd.), und wird von dem in allen Menschen lauernden Jagdinstinkt erfasst: „preso dall'istinto della caccia che è in tutti agguattato“ (N II, S. 811). So nimmt in Cinci, ausgehend von einer über ihn Gewalt gewinnenden „smania“, das Böse überhand und geht die Leitung seines Handelns auf die „anima istintiva“ über.

Beim Anblick des toten Jungen schlägt die Stimmung jedoch um, und jede Bewegung scheint zum Stillstand gekommen zu sein:

Scagliata la pietra, d'un tratto – com'è? – da che tutto prima gli si sconvolgeva, balzandogli davanti agli occhi, quelle masse d'alberi, in cielo la luna come uno striscio di luce, ora ecco nulla si muove più, quasi che il tempo stesso e tutte le cose si siano fermati in uno stupore attonito intorno a quel ragazzo traboccato a terra. Cinci, ancora ansante e col cuore in gola, mira esterrefatto, addossato alla muriccia, quell'incredibile immobilità silenziosa della campagna sotto la luna, quel ragazzo che vi giace con la faccia mezzo nascosta nella terra, e sente crescere in sé formidabilmente il senso d'una solitudine eterna, da cui deve subito fuggire. (N II, S. 811f.)

Der Tod – als Unterbrechung des „flusso continuo“ des Lebens – ruft also Stillstand und Einsamkeit hervor, denen Cinci durch eine Fluchtbewegung zu entkommen sucht. Der physischen Flucht korrespondiert das Verleugnen der Täterschaft über die Klassifizierung der Tat als „delitto non voluto“: „Non è stato lui; lui non l'ha voluto; non ne sa nulla“ (N II, S. 812). Die mangelnde Absicht wird so zum Kriterium, um die Urheberchaft und sogar das Wissen davon zu leugnen. Nach Pirandellos Logik aus dem *Umorismo*-Aufsatz hat die Ablehnung der Tat denn auch mit dem Streit der „anime“ zu tun: die „anima morale“ will diese Tat der „anima istintiva“ nicht anerkennen. Scheinbar friedlich endet die Erzählung mit der scheinbar erfolgreichen Verdrängung der Tat: „È stato lì ad aspettarla. E questo, che ora diventa vero per sua madre, diventa subito vero anche per lui“ (N II, S. 812).

⁷¹ „[...] quella smania che gli s'è messa allo stomaco, di fare qualche cosa“ (N II, S. 809).

Wie in *Cinci*, so haben wir es auch in *Il chiodo* mit einem von einem pubertierenden Jungen ohne klaren Grund begangenen Tötungsdelikt zu tun, das allerdings in der Vergangenheit liegt. Die aus der Sicht des Jungen erzählte Novelle spielt während der Gerichtsverhandlung, in der der Tathergang ermittelt und eine Erklärung für die Tat gesucht werden sollen. Unstrittig ist, dass der Junge mit einem auf der Straße gefundenen Nagel in der Faust ein achtjähriges Mädchen erschlagen hat. Die Experten erörtern nun Erklärungen für diese völlig unmotivierte Tat und bringen dabei einen epileptischen Anfall oder einen „istinto malvagio“ ins Spiel, was der namenlose Junge, aus dessen Sicht die Verhandlung von einem heterodiegetischen Erzähler in interner Fokalisierung geschildert wird, allerdings nicht akzeptiert.⁷² Er führt die Tat alleine auf die „attrazione irresistibile“ des auf der Straße liegenden Nagels⁷³ und das passende Auftauchen des Mädchens zurück.⁷⁴ Damit schiebt er, wie bereits Gabriella in *Nel gorgo*, die Verantwortung für diese „cosa incomprensibile e inesplicabile che gli era accaduta“ (N II, S. 886) komplett der Außenwelt zu. In der Erzählung wird das Unerklärliche in seiner Rätselhaftigkeit noch dadurch verstärkt, dass der Leser alleine auf die Perspektive des Jungen verwiesen ist, der, voll von „terrore“ über seine Tat, jede Erklärung verweigert und sich zunehmend in die Phantasie flüchtet. So bleibt dem Leser sogar der Grund für den Freispruch am Ende der Gerichtsverhandlung verborgen. In einem gewissen Rahmen erlauben die Tagträumereien des Jungen während der Verhandlung Spekulationen über das mögliche Wirken des Sexualtriebes bei der Tat, ohne jedoch eine schlüssige Erklärung zuzulassen.⁷⁵

Beide Verbrechen lassen sich aber, wie auch die oben schon besprochenen „delitti gratuiti“, in die Nähe des als Revolte gegen die Vorhersehbarkeit, die Sicherheit, Ordnung, Erklärbarkeit, Moral, Normalität, Ein- und Unterordnung konzipierten „acte gratuit“ stellen.⁷⁶ Denn wie dieser bringen sie eine auf den genannten Kriterien beruhende Weltdeutung zum Einsturz. Allerdings fehlt den Protagonisten die erklärte Absicht zur Revolte, sie handeln aus ihnen unerklärlichen Gründen, für die man von außen allenfalls Begründungen wie Triebhaftig-

⁷² „Nessun istinto s'era risvegliato in lui nell'atto di raccattare il chiodo; l'aveva raccattato senza neppur pensare a quello che faceva“ (N II, S. 888f.).

⁷³ „vi spiccava in tal maniera che irresistibilmente attirava a sé non pur lo sguardo ma anche la mano di chi si fosse trovato a passare, forzato a chinarsi per raccattarlo“ (N II, S. 886).

⁷⁴ „vera è invece soltanto quell'altra [cosa] a cui nessuno vuol credere, di quel chiodo cioè caduto apposta e di Betty e dell'altra ragazza che, proprio mentre lui svoltava dalla strada, si erano azzuffate ugualmente apposta, apposta perché lui da quella loro zuffa trascinato a menar le mani, senza più pensarci armato di quel chiodo, commettesse la feroce ingiustizia d'uccidere una innocente“ (N II, S. 888).

⁷⁵ Noch nicht einmal Jürgen Lipp, der sich explizit darum bemüht, gelingt in seiner Analyse von *Il chiodo* eine psychoanalytische Deutung, die über das Wirken von Libido- und Thanatos-Trieb hinausginge. Vgl. ders., *Luigi Pirandello „surrealistische“ Novellen* [Anm. 35], S. 349-363.

⁷⁶ Raether, *Der Acte gratuit* [Anm. 7], S. 134.

keit oder frühkindliche Traumata heranziehen kann. Stellt man die „delitti gratuiti“ der Protagonisten Pirandellos in die Nähe des „acte gratuit“, so dementieren sie geradezu dessen Möglichkeit, weil sie ein Subjekt präsentieren, das sich seines Tuns gar nicht bewusst ist, so dass die Gewalttat noch nicht einmal den Sinn erfüllt, eine ausdrückliche Revolte gegen die Gesellschaft zu sein oder die Autonomie des Individuums unter Beweis zu stellen.⁷⁷ Mögen sie also mangels intentional handelndem Subjekt völlig zweckfrei und unerklärlich, wenn auch nicht gänzlich motivlos sein, so stellen sie auf einer anderen Ebene dennoch eine Revolte dar: eine Revolte der Triebe gegen ihre Erziehung, wie sie etwa bei Marchesini vorgesehen ist. Man könnte das auch als Ausdruck eines „Unbehagens in der Kultur“ bezeichnen, das sich über die „smania“ bis hin zum Totschlag auswächst.

VI. Das Unbehagen in der Kultur: Pirandello und Freud

Die vorstehenden Ausführungen dürften bereits deutlich gemacht haben, dass in der Tat die Kulturtheorie des späten Freud ein interessantes Licht auf Pirandellos Menschenbild wirft. Auch wenn Pirandello sich von Freud eigens distanziert hat,⁷⁸ lassen sich Parallelen nachweisen, die auf ihre jeweilige Kenntnis der französischen Psychologie des späten 19. Jahrhunderts und philosophische Annahmen aus dem Umfeld der Lebensphilosophie zurückzuführen sein dürften.⁷⁹

Schon in der kleinen Schrift *Die kulturelle Sexualmoral* (1908) hatte Freud die eingangs von mir zitierten Erklärungsansätze zur Zunahme nervöser Erkrankungen um 1900 als zu kurzgreifend zurückgewiesen und statt dessen die kulturelle Sexualmoral dafür verantwortlich gemacht. In *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) arbeitet er nun eine Theorie aus, nach der die nervösen Erkrankungen – und das heißt auch die Unruhe des modernen Menschen – als ein Resultat des Konflikts zwischen der Triebnatur des Menschen und deren versuchter Zähmung durch die Kultur anzusehen sind. Dies geschieht auf der Grundlage der

⁷⁷ Bei Pirandello ist die soziale Determinierung des Individuums so stark, dass es gar nicht daran denken kann, sich über einen solchen Akt als autonom zu konstituieren. Die Unmöglichkeit, sich außerhalb der Gesellschaft zu stellen, wird vielleicht nirgendwo so deutlich wie am Beispiel des Protagonisten in *Il fu Mattia Pascal* (1904), der bittere Erfahrungen mit dem Versuch macht, außerhalb der sozialen Gesetze zu leben. Statt der erwarteten Freiheit erlebt er die völlige Isolierung, denn der Verlust einer sozialen Identität bedeutet auch die Unmöglichkeit, neue soziale Beziehungen zu knüpfen.

⁷⁸ Pirandello hat sich über Sigmund Freud, von dem er über die Anfänge der Freud-Rezeption in Italien ab etwa 1927 Kenntnis hatte, eher abschätzig geäußert und betont, seine Werke nicht gelesen zu haben. Vgl. dazu Luigi Russo: *Pirandello e la psicoanalisi*, in: Stefano Milioto/Enzo Scrivano (Hg.): *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Mailand 1984, S. 31-54.

⁷⁹ Für Ebrecht ist der Freud von *Das Unbehagen in der Kultur* in gewissem Sinn der radikalste Vertreter lebensphilosophischer Gedanken; vgl. dies., *Das individuelle Ganze* [Anm. 15], S. 38-44.

metapsychologischen Annahme der drei Instanzen von Es, Ich und Über-Ich, die ja in gewisser Weise auch die Pluralität der Seele bei Marchesini und Pirandello spiegeln.

Der Inhalt von Freuds Schrift sei kurz skizziert. Freud setzt zunächst mit den Erkenntnissen der Psychoanalyse bezüglich des Individuums ein, wobei er vor allem betont, dass unser Ich entgegen unserem Selbstgefühl keineswegs eine gesicherte Einheit sei, sondern lediglich eine Art Fassade des Es⁸⁰ – eine „forma fittizia“ würde Pirandello wohl sagen. Aber auch die ontogenetisch erst zu leistende Abgrenzung des Ichs von der Außenwelt könne in Teilen misslingen und dazu führen, dass „Teile des eigenen Körpers, ja Stücke des eigenen Seelenlebens, Wahrnehmungen, Gedanken, Gefühle wie fremd und dem Ich nicht zugehörig erscheinen“, oder dass „man der Außenwelt zuschiebt, was offenbar im Ich entstanden ist und von ihm anerkannt werden sollte“ (ebd., S. 199). Mit diesem Hinweis lassen sich die Protagonisten aus *Cinci* und *Il chiodo*, denen ihre Hand fremd wird oder die ihr Handeln als Ergebnis der „attrazione irresistibile“ des Nagels ausweisen, als pathologische Fälle einer nicht gelungenen Abgrenzung des Ichs gegenüber der Außenwelt begreifen.

Freud verbindet seine Darstellung der Genese des psychischen Apparates mit der Frage nach dem Glück, das der Mensch dem Lustprinzip folgend anstrebt. Wie jede auf dem Lust-Unlust-Prinzip beruhende Philosophie kann auch Freud kein dauerhaftes Glück für den Menschen erkennen; die Befriedigung eines vom Lustprinzip angestrebten Bedürfnisses erbringe Glück nur als „episodisches Phänomen“ (ebd., S. 208). Er diskutiert mehrere Möglichkeiten, wie der Mensch durch die Einführung des Realitätsprinzips oder aber durch Flucht aus der Realität ein (gemindertes) Maß von auf größere Dauer gestellten Glücks erlangen könne. Bei diesen Möglichkeiten handelt es sich um Einwirkungen auf die beiden für die menschliche Existenz grundlegenden Triebe: den Sexualtrieb und den Aggressionstrieb. Bekanntermaßen beschäftigt sich Freud vor allem mit den durch den Sexualtrieb entstandenen Störungen, er hat aber durchaus auch die Problematik des Aggressionstrieb im Blick, wenn er am Ende seines Textes die gerade im Angesicht des aufkommenden Nationalsozialismus relevante Frage, inwieweit es der Kulturentwicklung gelingt, des menschlichen Aggressions- und Selbstvernichtungstriebes Herr zu werden, zur Schicksalsfrage der Menschheit erhebt. Ähnlich wie Marchesini und Pirandello eine instinktive Neigung des Menschen zu Brutalität und Verbrechen voraussetzen, nimmt auch Freud eine „angeborene Neigung des Menschen zum ‚Bösen‘“ (ebd., S. 248) sowie eine „konstitutionelle Neigung der Menschen zur Aggression gegeneinander“ (ebd., S. 267) an. Beide können nur durch das Einschreiten der Kultur bezähmt werden, die Freud als „die ganze Summe der Leistungen und Einrichtungen“ definiert, „in denen sich unser Leben von dem unserer tierischen Ahnen entfernt und die zwei Zwecken dienen: dem Schutz des Menschen gegen die Natur und der Regelung der Beziehungen der Menschen untereinander“ (ebd., S. 220). Das

⁸⁰ Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* [Anm. 34], S. 198.

titelgebende Unbehagen in der Kultur entsteht für Freud daraus, dass die Kultur auf Triebverzicht aufbaut und sowohl der Aggressionsneigung des Menschen als auch seiner Sexualität große Opfer auferlegt (ebd., S. 225-244). Die individuelle Zähmung von Sexualität und Aggressionslust erfolgt nach Freud über das Gewissen, das in der Folge des zunächst von außen auferlegten Triebverzichts entsteht. Dadurch wird der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft ins Innere verlagert und zu einem Zwist im Haushalt der Libido (ebd., S. 255). Damit wird das Schuldgefühl zum „wichtigsten Problem der Kulturentwicklung“ (ebd., S. 260), da nur dieses die Aussetzung der Aggressionen erreichen kann.

In diesem Lichte gesehen lässt sich auch das fehlende Schuldgefühl der Urheber der „delitti gratuiti“ bei Pirandello neu lesen und auf eine psychische Fehlentwicklung in der Ausbildung des Gewissens, nämlich das Fehlen des Triebverzichts zurückführen. Angesichts von Pirandellos Klagen über den Wegfall kultureller Normen liegt es nahe, eine Verbindung zwischen dieser individuellen Fehlentwicklung, der Erziehung und dem kulturellen Umfeld herzustellen. Kulturtheoretisch gesehen würden die Figuren Pirandellos demnach auf ein Defizit der zeitgenössischen Gesellschaft hinweisen, der es nicht gelingt, Normen aufzustellen, die hinreichend Halt geben, um die Kulturfähigkeit des Menschen zu gewährleisten. Der Mensch beweist sich mit der Gesetzesüberschreitung somit nicht seine Autonomie, wie das Konzept des „acte gratuit“ es vorsieht, sondern lediglich die mangelnde Beherrschung seiner Triebe und der von ihnen ausgehenden „inquietudine“ oder „smania“.

Allerdings ist es Pirandello, im Gegensatz zu Freud, der umfassende Erklärungsmuster für das Unbehagen in der Kultur sowohl auf individualpsychologischer als auch auf kulturtheoretischer Ebene anbietet, nicht in erster Linie um die Erklärung, sondern vor allem um die Darstellung der menschlichen Unruhe zu tun. Obwohl er oft Motivierungen aus dem Unbewussten nahelegt, lassen sich die jeweils gelieferten Andeutungen in keine Kausalkette überführen. Damit werden Pirandellos Erzählungen aber auch zur Revolte gegen das Paradigma der Erklärbarkeit und als Parteinahme für das Geheimnisvolle des Lebens lesbar. Pirandello insistiert immer wieder auf dem „fatto che non si spiega“, so eine Formulierung in *Effetti d'un sogno interrotto* (1936). In dieser Erzählung, die den offenen phantastischen Erzählungen zuzurechnen ist, lehnt der Erzähler den Versuch, das nicht Erklärbare durch eine Pathologisierung zu erklären, ab:

– Ma allucinazioni, signori miei, allucinazioni! – non rifiniva intanto d'esclamare l'antiquario.

Quanto son cari questi uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una parola che non dice nulla e in cui così facilmente s'acquetano (N II, S. 823).

Wie bereits in *Il chiodo* findet auch hier eine klare Stellungnahme gegen vereinseitigende Erklärungen statt. Die Pathologisierung komplexer Vorgänge wird als Domestizierung dargestellt, die beruhigen soll, wo gar kein Grund zur Beruhigung besteht. Denn durch die Stillstellung dieses Beunruhigungspotentials –

man könnte in Freudscher Begrifflichkeit auch sagen: des Unheimlichen – wird ein wichtiger Teil der Realität, nämlich der, wo sie brüchig wird, ausgeschlossen. Unruhe und Beunruhigung machen für Pirandello aber einen entscheidenden Teil der menschlichen Existenz aus, und die „cosa inesplicabile“ oder der „fatto che non si spiega“ haben einen wichtigen Platz darin. Dies ist bereits in der *Umorismo*-Phase so, nimmt jedoch in den späten Erzählungen mit ihren phantastischen und theosophischen Elementen deutlich zu. Es scheint, dass die Strudel, die sich plötzlich öffnen, stärker werden und dass durch die veränderten Darstellungsweisen⁸¹ auch der Leser dem „fatto che non si spiega“ und den unruhigen Figuren weniger klar und objektiv gegenübersteht, sondern vielmehr in den Strudel des Unheimlichen hineingezogen wird. Aus der Anthropologie der Unruhe, so könnte man weiter zeigen, entsteht in zunehmendem Maße eine Ästhetik der Unruhe.

⁸¹ Vgl. Güntert, *Pirandello novellista* [Anm. 55], S. 263f.