

Die Situation der italienischen Gegenwartsliteratur

Autor(en): **Vollenweider, Alice**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **43 (1963-1964)**

Heft 12

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161541>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Situation der italienischen Gegenwartsliteratur

ALICE VOLLENWEIDER

Die Diskussion um die italienische Gegenwartsliteratur wird heute noch weitgehend vom Schlagwort des «Neorealismus» beherrscht, obwohl dieses Etikett höchstens für die erste Nachkriegszeit und auch innerhalb dieser Epoche nur für die Flut neorealistischer Romane, Tagebücher und Chroniken Geltung hat, die unter dem Eindruck des politischen, sozialen und weltanschaulichen Umbruchs damals entstanden, aber bald wieder in Vergessenheit gerieten, da in der allgemeinen Euphorie des unzensurierten Schreibens die Suche nach einer der neuen Wirklichkeit adäquaten Sprache vernachlässigt wurde.

Der epische Dokumentarismus, der in diesen Werken gepflegt wurde, war für die Literatur nur eine Übergangserscheinung, und die These vom sozialkritischen Engagement der italienischen Literatur, die von der Literaturkritik bis heute stark betont wird und von ausländischen Betrachtern der italienischen Literatur weitgehend übernommen wurde, verstellt häufig das Verständnis ihrer eigentlichen Probleme. Hinter dem Anspruch auf zeitkritische Aktualität, den heute noch manche Autoren sehr demonstrativ zur Schau tragen, verbergen sich andere wesentlichere Tendenzen.

Über die neorealistische Übergangszeit der ersten Nachkriegsjahre schreibt Natalia Ginzburg, die von 1945 bis 1950 Lektorin im Turiner Verlagshaus Einaudi war, in ihrem letzten Sommer erschienenen Erinnerungsbuch *Lessico familiare*:

Es war die Zeit unmittelbar nach dem Krieg, eine Zeit, da jedermann glaubte, Dichter und Politiker zugleich zu sein; jedermann glaubte, man könne, ja müsse über jeden Gegenstand Gedichte schreiben, nachdem die Welt während vielen Jahren verstummt und versteinert erschienen war und man die Wirklichkeit wie hinter Glas in gläserner, kristallener und stummer Unbewegtheit betrachtet hatte. Romanciers und Dichter hatten in den Jahren des Faschismus gefastet, da es nur wenige Wörter gab, die zu benützen ihnen erlaubt war; und die wenigen, die noch Wörter verwendeten, wählten sie mit großer Sorgfalt aus dem mageren Besitz von Brosamen, der ihnen geblieben war. In der Zeit des Faschismus hatten die Dichter nur die dürre, geschlossene und rätselhafte Welt der Träume ausdrücken können. Nun aber waren wieder viele Wörter in Umlauf, und die Wirklichkeit erschien wieder in Griffweite; darum widmeten sich die einst fastenden Dichter mit Wonne der allgemein einsetzenden Weinlese. Alle nahmen an ihr teil, und zwischen Dichtung und Politik entstand eine große Sprachverwirrung. Dann aber geschah es, daß die Wirklichkeit sich als so vielschichtig und geheimnisvoll, so unentzifferbar und dunkel wie die Welt der Träume enthüllte; es zeigte sich, daß sie sich immer noch hinter Glas befand und daß die Illusion, dieses Glas zerbrochen zu haben, eine vorübergehende gewesen war. So war denn die Nachkriegszeit nach der fröhlichen Weinlese der ersten Zeiten traurig und voll Verzagtheit.

Es entstanden allerdings auch in jener Epoche der «fröhlichen Weinlese», das heißt zwischen 1945 und 1950, bedeutende Werke der italienischen Nach-

kriegsliteratur; sie haben aber mit der neorealistischen Schule höchstens das Thema gemeinsam; sehr fern von jedem Dokumentarismus liegt ihre Eigenart und Neuheit in einer intensiv lyrischen Interpretation der Wirklichkeit: 1945 schrieb Elio Vittorini seinen chaotisch-pathetischen Resistance-Roman *Uomini e no*; Italo Calvino transponierte zwei Jahre später sein Erlebnis des Partisanenkampfes in *Il sentiero dei nidi di ragno* ins Reich einer frischen und skurrilen Poesie; Cesare Pavese gestaltete in dem Roman *La casa in collina* das quälende Erlebnis der eigenen Selbstisolierung in der Zeit von Krieg und Widerstandsbewegung und Pratolini veröffentlichte seine vom zarten Feuer des Gefühls durchglühten Chroniken.

Diese neue lyrische Kraft ist aber nicht ein Phänomen der Nachkriegszeit; sie läßt sich weiter in die Vergangenheit zurückverfolgen, bis 1937, als die Zeitschrift «Letteratura» mit dem Abdruck von Vittorinis *Conversazione in Sicilia* begann. Dieses Werk steht am Anfang der neuen italienischen Literatur und formuliert in seinem ersten Satz die literarische Situation der Zeit und des Dichters mit großer Prägnanz: «Ich war in jenem Winter ganz in der Gewalt gegenstandsloser ungestümer Leidenschaften, die in irgendeiner Weise dem verlorenen menschlichen Geschlecht galten.» *Conversazione in Sicilia* war das erste schöpferische Resultat einer eingehenden Beschäftigung mit der modernen amerikanischen Literatur, bei deren Entdeckung vor allem Pavese und Vittorini, die Väter der neuen italienischen Literatur, mit Übersetzungen und kritischen Aufsätzen Pionierdienste geleistet hatten.

Ab 1930 veröffentlichte Pavese in der Zeitschrift «La Cultura» regelmäßig kritische Aufsätze zur amerikanischen Literatur; 1932 erschien beim Turiner Verlag Frassinelli seine klassisch gewordene Übertragung von Melvilles *Moby Dick*, der weitere Übersetzungen von Romanen Sherwood Andersons, Dos Passos', Dickens und Faulkners folgten. Vittorini übersetzte von 1934 an für den Mailänder Verlag Mondadori Werke von Lawrence, Hemingway, Saroyan und Steinbeck und gab 1942 als repräsentativstes Zeugnis für die während des Faschismus allmählich um sich greifende Amerikabegeisterung die mehr als tausend Seiten umfassende Anthologie «Letteratura americana» heraus, über die Pavese in einem Brief an Vittorini schrieb: «Hier hat sich das ganze amerikanische anderthalb Jahrhundert verwandelt in die wesenhafte Klarheit eines von uns allen durchlebten Mythos, den du uns erzählst.»

Diese literarkritische Evasion in den amerikanischen Kontinent war einerseits Reaktion gegen die akademisch-esoterische Literatur der faschistischen Ära, andererseits ein Symptom der allgemein europäischen Zivilisationsmüdigkeit der frühen dreißiger Jahre, die in Frankreich Werke wie Célines *Voyage au bout de la nuit* hervorbrachte. Amerika mit seinen gesunden, frischen, nicht von zweitausendjähriger Geschichte belasteten Lebensformen wurde in der provinziellen Enge des damaligen Kulturbetriebs zum offenen Horizont, zum Symbol einer Freiheit und Ursprünglichkeit, die der italienische Schriftsteller

nur in der Rückkehr in die Kindheit finden konnte. Vittorini kehrte in *Conversazione in Sicilia* zu seiner Mutter ins Bergdorf auf Sizilien zurück und entdeckte hier das mythische Urbild des von der Zivilisation beleidigten und entwürdigten Menschen; Pavese beschwor die dionysische Landschaft des heimatischen Piemont, Brancati schilderte mit zärtlicher Ironie das sittenstrenge und erotikbesessene Ambiente seiner Vaterstadt Catania, und Bilenchi ergründete nüchtern und subtil die Konflikte junger Menschen in grauen toskanischen Provinzstädtchen. Diese «Recherche» der verlorenen Jugendzeit setzte um 1935 ein, als Brancati seine *Anni perduti* und Vittorini *Conversazione in Sicilia* zu schreiben begannen. 1941 erschienen Paveses Romane *Paesi tuoi* und *La spiaggia*, 1942 Brancatis *Don Giovanni in Sicilia* und *I piaceri* und Natalia Ginzburgs *La strada che va in città*, und zwischen 1940 und 1944 das erzählerische Gesamtwerk von Romano Bilenchi. Es handelt sich dabei um Werke, die nach Stil und Inhalt zur Nachkriegsliteratur gehören, oder besser gesagt: die neue italienische Literatur ist — im Gegensatz zur deutschen Gegenwartsliteratur — nicht nach Kriegsende, sondern in den dreißiger Jahren entstanden, in einer Epoche also, in der die Zensur jede Auseinandersetzung mit der politischen und sozialen Wirklichkeit verunmöglichte und die Sehnsucht nach einer von Phrasen nicht entstellten Welt sich nur in der Erinnerung an die Kindheit erfüllen konnte.

In der ersten Nachkriegszeit wurde die Erinnerung durch die Auseinandersetzung mit den aktuellen Problemen der Gegenwart verdrängt; die jungen Leute aber blieben im Mittelpunkt auch der neuen, gesellschaftskritischen Welle. So gibt es beispielsweise in Vasco Pratolinis umfangreichem Romanwerk bis heute keine Helden, die mehr als dreißig Jahre alt sind. Für den Aufbau einer neuen demokratischen Ordnung brauchte man die frische Unvoreingenommenheit der Jungen, da das Vertrauen in die ältere Generation erschüttert war. Später — nachdem die politisch-literarischen Leidenschaften etwas erkaltet waren, setzte auch die Memoirenliteratur wieder ein und erreichte gerade in der jüngsten Gegenwart Höhepunkte mit Bassanis *Il giardino dei Finzi-Contini*, Pasolinis *Il sogno di una cosa* und Natalia Ginzburgs schon zitiertem *Lessico familiare*.

So dominieren denn in der neuen italienischen Literatur Kinder und junge Menschen in einem überraschenden Ausmaß: in ihrer Welt finden Erzähler wie Pratolini, Pasolini, Cassola, Testori, Bilenchi und Natalia Ginzburg angesichts einer immer komplizierter und undurchsichtiger erscheinenden Wirklichkeit einen letzten Bereich, in dem die menschlichen Beziehungen und Gefühle intensiv, einfach und überschaubar sind und ein ursprünglich reines, von der Zivilisation unverfälschtes Menschenbild gesucht werden kann.

Dieselbe lyrisch-intensive Suche nach einem neuen Menschenbild, nach einer faßbaren Wirklichkeit führte die italienischen Schriftsteller in den Jahren des sogenannten Neorealismus zu ihrem zweiten großen Themenkreis: dem

Leben der ärmsten Bevölkerungsschichten, vor allem der Arbeiter, Bauern und Fischer Süditaliens. Dieser Themenkreis war vor 1945 nur in ganz wenigen Werken berührt worden: 1929 in dem Erzählungsband *Gente d'Aspromonte* von Corrado Alvaro, 1934 im Roman *Tre operai* von Carlo Bernari und in den Romanen Silones, die aber im Exil entstanden und darum keine Wirkung auf die Literatur der ersten Nachkriegszeit haben konnten.

Das starke sozialkritische Engagement dieser Literatur unmittelbar nach 1945 darf man weder übersehen noch überschätzen. Fast alle bedeutenden zeitgenössischen Autoren hatten der Widerstandsbewegung angehört, ob sie nun wie Bassani, Calvino, Cassola und Vittorini direkt an den Partisanenkämpfen teilnahmen oder wie Brancati, Natalia Ginzburg, Carlo Levi, Moravia, Pasolini und Pavese für ihre antifaschistische Gesinnung mit Schreibverboten belegt oder zu Zwangsaufenthalten verurteilt wurden. In der Résistance entdeckten die italienischen Schriftsteller ihre politische und soziale Verantwortung und nahmen entscheidend Anteil am Erneuerungswillen, der Kultur und Gesellschaft des befreiten Landes so intensiv befruchtete. Dabei inspirierten sich fast alle diese Schriftsteller an einem mehr oder weniger dogmatisch interpretierten Marxismus, was teils eine Folge des hohen Prestiges war, das sich die kommunistische Partei im Befreiungskampf errungen hatte, teils dem Wunsch entsprang, so rasch als möglich Abhilfe zu schaffen für das unbeschreibliche soziale Elend, in das der Krieg das Land gestürzt hatte.

1945 erschien als eines der wichtigsten Werke der neuen italienischen Literatur Carlo Levis Buch *Cristo si è fermato a Eboli*, das Einblick gibt ins erschreckende Elend und die nachheidnisch-magische Welt der süditalienischen Bauern, wie Levi sie noch unter der faschistischen Diktatur erlebt hatte, als er 1935/36 in einem abgelegenen Dorf der Basilikata seinen Zwangsaufenthalt absolvierte. Die Faszination, die von Levis Bericht ausging, liegt nicht so sehr an seinem sozialen und ethnologischen Interesse als in der Entdeckung der existentiellen Wahrheit eines von der bürgerlichen Zivilisation unberührten Daseins, das Levi in seiner stolzen und selbstverständlichen Isolierung so eindrücklich schildert.

Das gilt auch für die Schriftsteller, die, von Levis Beispiel angeregt, zu einer Form der Darstellung griffen, die mehr der Soziologie als der Literatur angehört: zur Enquete unter der Bevölkerung, in der dem Armen das Wort direkt erteilt wird und der Schriftsteller sich auf die genaue Aufzeichnung des gesprochenen Wortes beschränkt. So publizierte Rocco Scotellaro autobiographische Berichte kalabresischer und lukanischer Bauern; Carlo Cassola machte eine Umfrage über die Lebensbedingungen der Grubenarbeiter in den toskanischen Maremmen, und Danilo Dolci gab in seiner aufsehenerregenden *Inchiesta a Palermo* ein erschütterndes Bild des Elends, in dem das arbeitslose Stadt- und Landproletariat Westsiziliens lebt.

Wenn diese authentischen Berichte in der italienischen Literatur der Gegen-

wart ihren Platz haben, so liegt das nicht, wie eine oberflächliche Betrachtung vermuten lassen könnte, daran, daß in dieser Literatur die Grenze zwischen Soziologie und Dichtung verschwunden ist. Diese Berichte ergreifen nicht in erster Linie als soziale Anklage, sondern weil aus ihnen die Stimme von Menschen spricht, in deren kreatürlicher Einsamkeit und Ratlosigkeit eine in ihren geistigen Grundlagen erschütterte Gesellschaft sich unmittelbarer wiedererkennt als in der komplexen psychologischen Problematik traditioneller Romangestalten. Überall dort, wo die gesellschaftskritische Literatur der Nachkriegszeit zu künstlerisch gültigen Resultaten kommt, ist ihr Ziel nicht so sehr die soziologische Bedingtheit der Armut als der arme Mensch an sich, in dem das Leben in einer einfachen und ursprünglichen Form faßbar wird.

Diesen armen Menschen sucht Pier Paolo Pasolini bei der verwahrlosten Jugend der römischen Elendsquartiere, Giovanni Testori im Subproletariat der Großstadt Mailand. Carlo Cassola sucht ihn in den Arbeiterfamilien toskanischer Dörfer und Kleinstädte, Vasco Pratolini in der schlichten Menschlichkeit der proletarischen Stadtbevölkerung von Florenz. Für Calvino endlich verkörpert sich der arme Mensch in der Gestalt des Turiner Handlangers Marcovaldo, über dessen dürftigen Alltag er in seinen Erzählungen Märchenglanz zaubert. Daß es sich bei diesen letzteren tatsächlich um eine Art modernen Großstadt-Märchens handelt, zeigt sich sehr schön in dem kürzlich erschienenen Band *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, in dem Calvino seine Marcovaldo-Erzählungen gesammelt, vermehrt und mit hübschen Illustrationen zu einem Kinderbuch vereinigt hat.

So steht denn hinter dem vieldeutigen Schlagwort des «Neorealismus» eine Literatur, die sich nicht, wie man meist anzunehmen pflegt, mit der vielschichtigen und komplexen zeitgenössischen Wirklichkeit auseinandersetzt, sondern sich im wesentlichen auf die beiden letzten Lebensbereiche zurückgezogen hat, in denen ein unmittelbares Einverständnis mit der dargestellten Realität noch möglich ist: die von der bürgerlichen Kultur unberührte Existenz der Armen und die ursprungsnahe Epoche von Kindheit und Jugend.

Die kärglichen Resultate, zu denen die sogenannte «Fabrikliteratur» in den letzten drei Jahren geführt hat, sind in dieser Hinsicht symptomatisch. Das schwierige Thema der Selbstentfremdung des Menschen in der modernen Industriegesellschaft wurde von einer Anzahl junger Schriftsteller wie Mastroianni, Ottieri, Volponi und Del Buono mit viel Enthusiasmus, aber ohne genügendes sprachliches Rüstzeug in Angriff genommen und deshalb kaum bewältigt. Dank einer angeregten literarischen Diskussion über die Beziehungen zwischen Industrie und Literatur, die von der Avantgarde der italienischen Kritiker und Schriftsteller im «Menabò» ausgefochten wurde, erfreuten sich diese meist wohlkonfektionierten, aber konventionellen Berichte aus der modernen Industriewelt während einiger Zeit eines gewissen Publikumsinteresses; heute ist es schon ziemlich still um sie geworden.

Der Rückzug auf eine authentische, schlichte und unreduzierbare Wirklichkeit, die zeitlos und unzerstörbar hinter den Dingen steht, erklärt den überraschenden formalen Traditionalismus der italienischen Nachkriegsliteratur. Neben Carlo Emilio Gaddas singulärem Sprachexperiment, von dem noch die Rede sein wird, gibt es in der italienischen Literatur der Gegenwart kein Werk, dessen Formensprache heute noch neuer und kühner anmutet als Vittorinis *Conversazione in Sicilia*, das — 1937 entstanden — mit seinem ungestümen lyrischen Impetus die Kunstsprache der Zwischenkriegszeit revolutionierte. Nach Vittorini sind die italienischen Schriftsteller wieder stärker in den Rahmen der Tradition zurückgetreten und haben — im Gegensatz zur französischen oder deutschen Literatur der Nachkriegszeit — keine neuen Ausdrucksformen entwickelt, um ein Bild ihrer Epoche zu entwerfen und die verwirrte und undurchsichtige Situation des Menschen in der Gesellschaft der Gegenwart zu bewältigen.

Um diesen Verzicht auf die Auseinandersetzung mit der zeitgeschichtlichen Wirklichkeit, diesen Rückzug ins Arkadien der Kindheit und in den «Mythus vom guten Proletarier» zu verstehen, muß man sich die geschichtlichen Voraussetzungen der zeitgenössischen italienischen Literatur vergegenwärtigen. Es gibt wohl keine andere europäische Literatur, die seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts einen so akademisch-rhetorischen Charakter angenommen hat, keine andere Sprache, die durch ihre ausschließlich literarische Prägung so ungeeignet ist zur Darstellung alltäglicher Dinge und Begebenheiten wie die italienische. Die Kluft zwischen der Sprache der Gebildeten und derjenigen des Volkes ist in Italien tiefer als anderswo. In Gramscis *Lettere dal carcere* heißt es:

Was bedeutet es, daß das italienische Volk vorzugsweise die ausländischen Schriftsteller liest? Nichts anderes als daß es sich der geistigen Überlegenheit der ausländischen Intellektuellen unterwirft, daß es sich mehr den ausländischen als den einheimischen Intellektuellen verbunden fühlt, kurz, daß es keine geistige und moralische Einheit im Lande gibt. Die Intellektuellen kommen nicht aus dem Volk, auch wenn der eine oder andere von ihnen seine Wiege im Volke hatte; sie fühlen sich — von der Rhetorik abgesehen — nicht mit ihm verbunden, sie kennen und teilen nicht seine Bedürfnisse, seine Bestrebungen, seine dunklen Gefühle, sondern sie sind etwas Abgetrenntes, in der Luft Schwebendes, eine Kaste und kein Glied des Volkes mit organischen Funktionen.

Die literarischen Strömungen des Realismus und des Naturalismus, die im letzten Jahrhundert in Frankreich und Italien die Welt der Bürger und Arbeiter dem allgemeinen Bewußtsein erschlossen, scheiterten in Italien fast vollständig an dieser Isolierung der geistigen Elite, an der starren aulischen Tradition der Sprache und an der Vitalität eines gefühlvollen Romantizismus, der selbst in der Gegenwart immer wieder hervorbricht. Der Verismus, die italienische Form des um 1870 aus Frankreich importierten Naturalismus, hat in Italien nur oberflächlich Fuß gefaßt, obwohl er eine üppig wuchernde folkloristische Regionalliteratur hervorbrachte, deren bedeutendste Vertreter Grazia Deledda

in Sardinien, Matilde Serao in Neapel, Renato Fucini in der Toskana und in Sizilien Luigi Capuana und Giovanni Verga sind. Der einzige dieser Schriftsteller, dem es in beinahe übermenschlicher Anstrengung gelang, sich von bloß malerischen Effekten, traditioneller Psychologie und epidermischer Sensibilität zu lösen, war Giovanni Verga, der die unbekannte Wirklichkeit der Armen von innen her auszudrücken vermochte, indem er ein auf den dialektalen Sprach- und Denkformen beruhendes Italienisch neu schuf. Seine beiden Romane *I Malavoglia* und *Mastro Don Gesualdo* tragen bei aller großartigen Neuheit deutliche Spuren der fast übermenschlichen Anstrengung, die es Verga kostete, sich von der sentimentalischen Rhetorik der Leidenschaft loszulösen, der er selber in seinem Jugendwerk gehuldigt hatte. Bezeichnend ist auch, daß er in seinen letzten Romanen, wo er die Welt der Bauern und Fischer seiner Heimatinsel verließ und sich wieder der bürgerlichen Gesellschaft zuwandte, in den spätromantischen Dekadentismus zurücksank, dem er seine besten Werke abgerungen hatte. Vergas große Lektion blieb bis nach dem Zweiten Weltkrieg fast ohne Einfluß auf die italienische Literatur, die bald nach seinem Verstummen um 1890 von dem neu aufsteigenden Dichturfürsten Gabriele D'Annunzio zu einem hemmungslosen Ästhetizismus und zu einem rhetorisch-musealen Wortkult verführt wurde, von dem sie bis heute noch nicht ganz genesen ist, weil der Kult der schönen Rede, genau wie die Sentimentalität, im Grunde eine nationalitalienische Eigenschaft ist, die sich je nach der Dosierung als Begabung oder als Beschränkung auswirkt.

So blieb denn der Realismus, der in Frankreich und Deutschland zu seinen höchsten Möglichkeiten herangebildet worden war, in Italien ein ungelöstes Problem, und der stürmische Enthusiasmus, mit dem nach Kriegsende die italienischen Schriftsteller und Intellektuellen sich dem «Neorealismus» verschrieben, entsprang nicht nur dem Willen zur nationalen Selbstbesinnung, sondern viel tiefer noch dem Bedürfnis, aus einer jahrhundertealten Isolierung auszubrechen und den Weg zur Wirklichkeit zu finden: ein schwieriges Unterfangen in einem Zeitpunkt, da das relativ geschlossene Weltbild des vergangenen Jahrhunderts endgültig aufgelöst erschien und ein unmittelbares Einverständnis mit der Wirklichkeit nur noch am Rande der modernen Gesellschaft möglich war.

Der verpaßte Realismus konnte nur im begrenzten Bereich des Idylls nachgeholt werden, in das sich die begabtesten Schriftsteller zurückzogen, während die Schlagworte vom «Neorealismus» und der «engagierten Literatur» die öffentliche Diskussion weiterhin beherrschten. Die Hauptaufgabe, die sich hier stellte, war die Anpassung einer pompösen, rhetorischen Literatursprache an die Gegebenheiten der schlichten Alltagswirklichkeit. An die Entwicklung neuer Ausdrucksformen ist nicht zu denken, bevor diese Entrhetorisierung der Sprache vollzogen ist. Das Bedürfnis nach Authentizität und das Fehlen einer dialektfreien, in ganz Italien verständlichen Umgangssprache treiben viele

junge italienische Schriftsteller in der Nachfolge Vergas zum Experimentieren mit Dialekten, das seine extremsten Formen bei Mastronardi und Pasolini erreicht, die selbst in Italien für nichtlombardische oder nichtrömische Leser nur mit Hilfe von Dialektwörterbüchern verständlich sind. Pasolini ging ja auch so weit, seiner *Vita violenta* ein Glossar römischer Dialekt- und Gergo-Ausdrücke beizugeben, um die Lektüre seines Romans zu erleichtern.

Im Rahmen dieser akuten sprachlichen Problematik wird auch die Bedeutung verständlich, die der virtuose Sprachtechniker Carlo Emilio Gadda in der Nachkriegszeit gewonnen hat. In seinen Erzählungen und in seinem 1957 erschienenen großen Roman *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* fällt die linguistische mit der sozialen Polemik aufs exakteste zusammen. Mit antiquierten, literarischen, bürokratischen, dialektalen und vulgärsprachlichen Redensarten verhöhnt Gadda die gedankenlose Banalität bürgerlicher Konversationsübung, und mit dem technizistischen Argot aller Wissensgebiete von der Mechanik bis zur Psychoanalyse stellt er jede kulturelle Konversation ironisch in Frage. Dank dieses unerhörten konkreten sprachlichen Reichtums, seiner unwiederholbar persönlichen und manierten Sprachmischung ist er für die nach Realität hungrigen jungen italienischen Schriftsteller ein gefährliches Vorbild und ein unerreichter Meister geworden.

Es ist aber nicht nur die literarische Herkunft seiner Sprache, die dem italienischen Schriftsteller die Darstellung der alltäglichen Wirklichkeit erschwert, sondern ebenso sehr das Erbe romantischer Sentimentalität, das selbst so entschlossen unpathetische Schriftsteller wie Pratolini, Pasolini oder Cassola häufig zu gefühlvoll oberflächlichen Interpretationen der Realität verleitet und bei Testori gar inmitten eines mailändischen Proletariermilieus eine sentimentale Rhetorik der Leidenschaften mit überraschender Heftigkeit entfesselt.

Der einzige italienische Schriftsteller, der sich mit eiserner Konsequenz in seinem ganzen Werk von jeder Sentimentalität ferngehalten hat, ist wohl Alberto Moravia, zugleich der einzige bedeutende Autor, der sich nicht ins Idyll zurückzog, sondern mit konventionellem, aber scharfpoliertem sprachlichem Werkzeug das reiche Bürgertum, aus dem er stammt, heute noch zum Gegenstand seiner unbarmherzigen Kritik nimmt.

Es ist allerdings nicht zu übersehen, daß sich bei allem formalen Traditionalismus die Struktur des Erzählens auch in Italien gewandelt hat.

Das wird schon rein äußerlich sichtbar im Zerfall der italienischen Tradition der Novelle, deren ideale Länge von Boccaccio bis zu Verga und Pirandello zwischen fünf und fünfzehn Druckseiten liegt, und die in ihrer klassischen Form eine ungewöhnliche oder überraschende Begebenheit in übersichtlicher und linear knapper Handlungsführung erzählt. In der Nachkriegszeit, als man es in Italien unternahm, die Literatur zu erneuern, indem man sich neuen Themenkreisen zuwandte und einfache Menschen in ihrer spannungslos schlichten Existenz zu erforschen begann, wobei die statische Schilderung eines

Zustandes das Interesse an der Handlung verdrängte, da mußte diese durch jahrhundertealte Tradition erstarrte Form der Novelle als ein ungeeignetes Instrument zur Bewältigung der neuen Aufgabe erscheinen. Man wandte sich von ihr ab und distanzierte sich damit zugleich von der Literatur der faschistischen Epoche, in der die Kurzform in all ihren Spielarten von der Novelle über die Skizze, das Fragment, den Essay bis zur Reiseimpression dominierte. In diesem Bestreben, sich von der überlieferten Novellenform zu lösen, unterscheidet sich die italienische Nachkriegsliteratur schon rein äußerlich von derjenigen Frankreichs, wo die Novelle seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts bis in die Gegenwart immer am Rand der großen Romantradition fortlebte, oder von derjenigen Deutschlands, wo man nach dem Krieg unter dem Einfluß der amerikanischen Literatur die Kurzgeschichte als Spiegel einer zertrümmerten Welt neu entdeckte.

Zu den wenigen Autoren, die in Italien die klassische Novellenform weiterpflegen und ihren Zwecken anverwandelt haben, gehören Calvino, Moravia, Buzzati und Marotta. Die drei Letztgenannten schreiben oder schrieben ihre Kurzgeschichten regelmäßig für die berühmte «Terza pagina» des «Corriere della Sera» und beweisen im mechanisch schablonenhaften Handlungsablauf ihrer wohlkonstruierten Erzählungen häufig, wie schwierig es ist, sich dem Sog traditioneller Formen zu entziehen, während es Calvino immer wieder gelingt, sich durch seine bewegliche Phantasie vor Eintönigkeit zu bewahren.

Eine neue Entwicklung bahnte sich auch auf dem Gebiet des Romans an. Im Realismus zu seinen höchsten Formen ausgebildet, konnte er in Italien — im Gegensatz zu Rußland, Frankreich, der angelsächsischen Welt oder Deutschland — nie recht Fuß fassen: denn eine Literatur ohne Realismus ist notwendigerweise auch eine Literatur ohne Roman. Die großen isolierten Ausnahmen Manzoni, Nievo, Verga und Svevo bestätigen nur diese Regel. Heute scheint das anders zu werden. Neben dem unzeitgemäßen Patriarchen Riccardo Bacchelli, der seine große Romantrilogie *Il mulino del Pò* schon zwischen 1938 und 1940 publizierte, sind es vor allem zwei große Romane, die die italienische Literatur der Nachkriegszeit über ihre Grenzen hinaus bekannt machten: der *Gattopardo* des Prinzen von Lampedusa und das erwähnte *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* von Carlo Emilio Gadda. Drei weitere Romanciers von Rang hat Italien in Alberto Moravia, Vasco Pratolini und Pier Paolo Pasolini.

Daneben ist in Italien eine neue, flexible und entwicklungsfähige Erzählform entstanden, die man als Kurzroman oder lange Erzählung bezeichnen könnte und in der Autoren wie Pavese, Cassola, Bassani und Natalia Ginzburg ihr Bestes geleistet haben. Es haben sich aber in der modernen italienischen Literatur nicht nur die Unterschiede zwischen den verschiedenen Formen epischen Erzählens verwischt; oft sind auch die Grenzen zwischen den literarischen Gattungen kaum mehr faßbar. So entspricht zum Beispiel Vittorinis hochstilisiertes lyrisches Prosawerk dem traditionellen Romanbegriff so wenig, daß

man zögern würde, es hier einzureihen, wenn das Verschwimmen der Grenzen, die den Roman traditionellerweise von Lyrik und Drama trennen, nicht eben gerade mit zur Entwicklung des modernen Romanes gehören würde.

Die Wandlung betrifft aber auch die innere Struktur des Erzählens. Das Interesse an der Intrige ist verschwunden; es gibt kaum noch Autoren, die spannende Geschichten erzählen. Mit dem Eintauchen in die Ursprünglichkeit von Jugend und Armut hat sich die Erzählung aber nicht nur von den Peripetien der Handlung befreit, sondern auch die komplizierte Psychologie über Bord geworfen. Die Menschen erscheinen flächig, einfach, in großen Umrissen; ihr Bild entsteht Strich für Strich aus einzelnen Akten und Worten; es gibt in ihnen Zonen des Rätsels und des Schweigens, die dem Erzähler entgleiten und die er lieber in Kauf nimmt, als Einsichten in Zusammenhänge vorzutauschen, die ihm fehlen. Empirisch, vorsichtig und ehrlich wird eine Welt gezeichnet, die oft etwas allzu Bescheidenes und Dürftiges hat, in manchen Augenblicken aber einen reinen Ton gibt, den man in der Literatur der Gegenwart nicht vermissen möchte.

Eine von Alice Vollenweider betreute Anthologie moderner italienischer Erzähler wird im Laufe des Frühjahrs im Verlag Philipp Reclam jun., Stuttgart, erscheinen.

Italien im ersten Jahrtausend

ULRICH CHRISTOFFEL

«Die Geschichte hat es nicht mit Tatsachen und Institutionen zu tun, ihr eigentlicher Gegenstand ist der menschliche Geist und die danach streben zu erkennen, was dieser Geist in den verschiedenen Stufen der Entwicklung des Menschengeschlechtes geglaubt, gedacht, gefühlt hat.» Dieser das menschliche Interesse besonders ansprechenden Betrachtung Fustel de Coulanges steht heute eine mehr wirtschaftlich und soziologisch orientierte Geschichtsauffassung gegenüber oder eine ganz entgegengesetzte Richtung, die nach den Mythen forscht, die den Gang der Geschichte bestimmen. Die Perspektiven der Geschichte haben sich durch die Erweiterung von Zeit und Raum zur unfassbaren Zahl der Sonnensysteme und Milchstraßen erschütternd verschoben. Goethe forderte einen Überblick über 3000 Jahre, um überhaupt mit der Geschichtsbetrachtung beginnen zu dürfen; die 6000 Jahre kontrollierbaren Geschehens im Mittelmeerraum und im Vordern Orient erschienen seit dem Altertum bis zu 19. Jahrhundert als «Weltgeschichte» schlechthin. Seither sind durch Frobenius, Toynbee, Jaspers die großen indischen, malaiischen, chine-