

Italienische Bücher der Nachkriegsjahre

Autor(en): **Chiappelli, Fredi**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **15 (1947-1948)**

PDF erstellt am: **05.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758479>

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.

ITALIENISCHE BÜCHER DER NACHKRIEGSJAHRE

VON FREDI CHIAPPELLI

Die italienische Prosa der Nachkriegsjahre weist, soweit man sich nach diesem ersten kurzen Zeitabschnitt ein Urteil erlauben kann, sehr deutliche Wesenszüge auf.

In formaler Hinsicht bemerkt man eine ausgesprochene Vorliebe für den *Roman* als die einzige gegebene literarische Form, die den Erfordernissen des Augenblickes angemessen ist. Der Roman scheint nicht nur die kleineren Formen der Darstellungskunst, wie etwa die Erzählung, in sich aufgesaugt zu haben, sondern auch andere Arten der Prosadarstellung, wie zum Beispiel den «Elzevir»¹, den die Schriftsteller der Generationen nach D'Annunzio fast ausschließlich gepflegt hatten.

Wenn man von der Form absieht, kann man bei den Autoren eine Tendenz feststellen, sich mit massigen Inhalten etwa sozialen Charakters zu befassen. Unsere heutige Literatur gibt sich intensiv mit «Problemen» ab. Der psychologische Aufbau eines solchen Romans entwickelt sich meistens aus Motiven, die in mehr oder weniger erkennbarer Weise von moralischen, sozialen und politischen Inhalten angeregt werden. In dieser Erzählerkunst fehlen nicht Abschweifungen polemischer oder essayistischer Natur, die mehr oder weniger zu Recht eingefügt sind und teils aus persönlichen Ueberzeugungen, teils aus Modetheorien wie zum Beispiel denen der existentialistischen Philosophie sich herleiten.

Quantitativ ist die Produktion sehr stark. Ohne Zuhilfenahme von statistischen Tabellen ist es sehr schwierig, die genauen Verhältnisse der literarischen Bewegung nach dem erzwungenen Stillstand in den Jahren 1944 bis 1945 zu beurteilen; aber, was die Prosa betrifft, kann man beobachten, daß viele Schriftsteller ihre Tätigkeit wieder voll aufgenommen haben und sich, wie gesagt, überwiegend dem Romane zuwenden. Andere, neue Schriftsteller sind ebenfalls im Bannkreis der Erzählerkunst aufgetaucht, während noch andere, die jedoch keineswegs am literarischen Horizont untergegangen sind, noch eine Periode des Stillschweigens durchzumachen scheinen.

¹ Feiner Zeitungsartikel in geschliffenem Stil.

Nun müssen wir sofort zu unserem ersten Punkte, der Hinwendung zum *Roman*, sagen, daß diese allgemeine Tendenz nicht etwa zu einer Anhäufung in sich gleichartiger Werke geführt hat. Wir können vielmehr im Vergleich zu den Gruppierungen der Vorkriegsjahre eine viel deutlicher ausgeprägte Verschiedenheit der einzelnen Erzählertypen bemerken. Um ein Beispiel anzuführen: Vittorini, wie er uns in *Uomini e No* entgegentritt, scheint sich viel deutlicher von dem Pavese des *Compagno* abzuheben, und beide sich wiederum viel stärker von dem Pratolini des *Cronache di Poveri Amanti* zu unterscheiden, als es bei diesen drei Schriftstellern zur Zeit von *Paesi tuoi*, von *Nome e Lacrime* und von *Il Tappeto verde* der Fall gewesen war. Wenn wir noch Moravia, Alvaro und zum Beispiel Bacchelli oder Palazzeschi hinzu nehmen, dann haben wir vielleicht eine Vorstellung von der Ausdehnung dieser Stufenleiter, der sich andere heute bekannte Namen anfügen, zum Beispiel die neuen von Silvio Micheli, Carlo Levi und Berto neben den schon bekannten von Bilenchi, Emanuelli, Benedetti, Landolfi, Gadda . . . Ganz zu schweigen von noch sehr lebendigen Persönlichkeiten, wie etwa Cecchi, Baldini oder Pea, die begreiflicherweise den aktuellen literarischen Bewegungen etwas fernerstehen.

Die Ausdeutung der Formel «Roman» bietet mithin verschiedene Möglichkeiten. Am meisten an die Ueberlieferung gebunden ist Bacchelli. Riccardo Bacchelli, der offizielle Dekan unter den italienischen Erzählern, verzichtete nicht auf seinen eindrucksvollen Arbeitsrhythmus und beschert uns als sein jüngstes Werk einen Roman mit biblischem Stoff, *Il Pianto del Figlio di Lais* (1946), in dem auch, freilich nicht allzu tiefgehend, in der Gestalt des Königs Saul das Thema des Gewaltherrschers behandelt wird. Technisch gesehen, löst Bacchelli das Problem des Romans mit folgender Methode: Zunächst wird die Handlung gewählt und genau festgelegt, dann die Aufeinanderfolge der Kapitelgruppen und der Einzelkapitel bestimmt; und nun schreitet der Roman langsam von einer Gegebenheit zur anderen fort. Jede dieser Gegebenheiten ist ihrerseits von einem ganzen Apparat von Kommentatoren, Motivationen, Diskussionen und Interpretationen umgeben. Der Leser sieht sich einer ausgedehnten, aber etwas ermüdenden Polyphonie gegenüber und kann als Gesamteindruck den eines übermäßigen Aufwandes an Worten mitnehmen. Für den Autor hingegen ist dieses langsame und differenzierte Untersuchen in Wirklichkeit ein Mittel, um beständig sich selbst und seine Leser zu den inneren Bindungen der Fakten seines Romanes zurückzuleiten, Bindungen meist psychologischen Charakters, in deren Darstellung Bacchelli manchmal eine außerordentliche Schlagkraft erreicht. Er führt die Handlung seines Romans in dialektischer Entwicklung weiter,

aus einem Bedürfnis heraus, die komplexe Logik der Ereignisse aufzuspüren und nachzuweisen.

Einer nicht weniger leicht erkennbaren, jedoch im ganzen mehr persönlich ausgeprägten Ueberlieferung entstammen die Romane von Moravia. Auch Moravia ist kein eigentlich «neuer» Erzähler; vielmehr schien gleich bei seinem ersten literarischen Auftreten der Roman seine authentische Form zu sein. Es ist vielleicht überflüssig zu erwähnen, daß sein erstes Buch, *Gli Indifferenti* (1929), noch heute in der italienischen Literatur sehr lebendig ist. Aber in der Nachkriegszeit erscheint Moravias Roman (in formaler Hinsicht) ein wenig abgeändert. Das Verhältnis von Gleichgültigkeit, welches die Romanfiguren in *Indifferenti* psychologisch voneinander trennte, so daß dort die Erzählung niemals wirklich um eine Hauptgestalt kreisen konnte, verwandelt sich schon in seinem Kurzroman *Agostino* (1945) und auch noch in seinem langen Roman *La Romana* (1947) in ein Verhältnis äußerer Beziehungen. Eine einzelne Romanfigur wird als Hauptgestalt genommen (*Agostino* und *Adriana*, *La Romana*) und steht in Beziehung zu allen anderen «Charakteren», die jedoch ihrerseits voneinander unabhängig bleiben. Die jeweilige Hauptgestalt wird Mittelpunkt all der verschiedenen Einflüsse, denen sie ausgesetzt ist, und somit der nicht nur psychologische, sondern auch formale Brennpunkt des Romans. In *La Romana* bringt der Autor dann gegen Schluß die Figuren des Romans zusammen und entzieht die Hauptgestalt dem tragischen Ende, auf das hin die Handlung unausweichlich zuzustreben schien: Der plötzliche Zusammenstoß entfesselt eine Art Katastrophe, in der die Nebenfiguren, die gleichsam aneinandergefesselt sind, rettungslos untergehen. Aber abgesehen von dem besonderen Aufbau des einen oder des anderen Romanes von Moravia, ist seine Erzählungsweise typisch traditionsgebunden. Der realistische Roman, der realistische und romanhafte Film («Metro-Goldwyn») sind offenbar die Lehrmeister seines Stiles gewesen.

Ganz andersartig ist die Art Vittorinis in *Uomini e No* (1945) und *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus* (1947). Es fällt schwer, zu beweisen, daß ein Buch von Vittorini ein «Roman» ist, wenn man sich an die Vorstellung hält, welche uns die großen Romanschriftsteller des vergangenen Jahrhunderts von dieser literarischen Form überliefert haben, oder wie sie sich in für die Erzählerkunst besonders glücklichen literarischen Zonen, beispielsweise in England, ausgebildet hat. Ein Thema existiert ohne Zweifel in den Romanen Vittorinis, aber dieses Thema ist nicht begrenzt durch den allgemeinen, äußeren Rahmen eines zwischen mehreren Personen spielenden abenteuerlichen Geschehens, sondern es ist nur begrenzt durch eine typisch «lyrische» Einstellung. Anfang, Kapiteleinteilung und Ende sind also nicht durch

die Handlung bedingt, sondern durch eine innere Bestimmung oder auch nur durch den Willen oder den Geschmack des Schriftstellers, in untergeordnetem Sinn durch den vorherrschenden lyrischen Impuls. Wir verwenden hier das Wort *lyrisch*, um anzudeuten, daß es sich um verwandeltes, umgestaltetes persönliches Erleben handelt, und man erkennt sofort, daß ein Roman dieses Schlages viele Züge mit der Tagebuchform gemein hat. Man hat hinsichtlich Vittorinis Stil in Italien oft wiederholt, daß sein Hauptkennzeichen der *Amerikanismus* ist. Und dieses Phänomen ist derart augenfällig, daß man sich fragen muß, ob eine solche Definition nicht eigentlich recht naiv ist; doch müssen wir zugeben, daß sie begründet scheint. Es handelt sich jedoch nicht um einen Fall von Nachahmung, sei sie nun absichtlich oder unabsichtlich, und auch nicht um Assimilation, wie man gemeinhin annimmt. Man muß ein wenig in der Zeit zurückgehen, um den Ursprung dieser äußerlichen Anlehnung an die amerikanische Erzählerkunst zu verstehen, einer Anlehnung, die übrigens nicht allein dazu beiträgt, Vittorini besser zu verstehen, sondern auch einige andere Schriftsteller, die sich wie er in diesem Umkreis bewegen: Wir denken an Cesare Pavese, unserer Meinung nach den besten unter ihnen, oder an Silvio Micheli, einen der Neuen, die Erfolg gehabt haben. Man muß sich vor Augen halten, daß diese Schriftsteller im Jahrzehnt vor dem Krieg viel näher beieinanderstanden, und daß die typischen Züge ihrer Literatur unter dem Begriff «Abstraktion» zusammengefaßt wurden, soweit es den Inhalt, und unter «Hermetismus», soweit es Form und Haltung betraf. In Wirklichkeit aber vollzogen sich im Innern dieser unbestimmt abgegrenzten Gruppe, die man mit dem Schlagwort «Hermetiker» zu bezeichnen pflegte (hier ist nur von der Prosa die Rede), sehr ernstliche und angestrengte *technische Bemühungen* um die Gewinnung eines neuen Ausdrucksmittels. Es gab in dieser Zeit ein fühlbares Dürsten nach Offenbarungen, das die Künstler dazu führte, sich ihre Lehrmeister zum Beispiel in den surrealistischen Strömungen zu suchen und das sie in ihrer Lektüre maßgebend lenkte (man sehe etwa, wie Cardarelli für sich den Leopardi sozusagen «neu» liest). Und nun sucht man die aufmerksam abgeleitete analytische Technik eines Proust oder die wiedergefundene eines Constant zu vervollständigen durch die verschiedenen Arten der Handlungsführung, wie sie mit Hemingway, Gertrude Stein und einer großen Reihe von Amerikanern aufgekomen sind, seien sie Zeitgenossen oder nicht; denn man geht über Henry James bis auf Melville zurück. Bei Schriftstellern wie Pavese oder Vittorini macht dieser Unterricht in der Handlungsführung Phasen durch, in denen man die Unruhe der Literatur fühlt, die durch die noch verfrühten technischen Entdeckungen belastet ist.

Man konnte nicht sofort sagen, wie tief die stilistische und geistige Durchdringung in diesen neuen Texten war, die jetzt die allzu vervollkommenen Uebungen eines Proust und die surrealistischen Versuche ergänzten. Aber heute können wir in der Lösung des Romanproblems bei Vittorini, wenn wir sie etwa neben die von Pavese halten, schon bedeutende Unterschiede feststellen. Bei Vittorini leben die erworbenen Formen weiter und tauchen in seinen verschiedenen Büchern wieder auf, indem sie sich an den anderen Stoff und an andere Grundtendenzen anpassen; aber stilistisch sind es dieselben, stets erkennbaren Formen. So etwa der Kursivdruck, durch den in *Uomini e No* die innere Erzählung von der äußeren abgehoben wird — in nicht sehr glücklicher Nachahmung des vollendeten Vorbildes *The Snows of Kilimanjaro*, wo Hemingway sich nicht damit begnügte, das typographische Bild zu ändern, sondern auch das stilistische Register und die psychologische Haltung wechselte. In *Uomini e No* ist der Unterschied zwischen dem inneren Ton (kursiv) und dem äußeren Ton (normal) zu wenig entschieden und anhaltend, als daß wir die Anwendung dieses Mittels für ganz neuerlebt ansehen könnten. In *The Snows of Kilimanjaro* dagegen hätten wir auch ohne die typographische Aufmachung die beiden Schichten ohne weiteres erkennen und verfolgen können.

Ich nehme dieses Beispiel, hätte aber ebensogut die Technik der ungeheuren Vergrößerung einer Einzelheit aufzeigen können (die Füße der Toten auf der Straße zum Beispiel in *Uomini e No*) oder die Dialogtechnik oder die Darstellung einer Sensation (man denke etwa an die zyklische Bewegung der «sensationellen» Perioden bei Gertrude Stein). All dies sind formale Einzelheiten, die bei Cesare Pavese in seinem jüngsten Roman (*Il Compagno*, 1947) besser verarbeitet und umgeformt sind. Auch Pavese, dieser ausgezeichnete Uebersetzer amerikanischer Romane, hatte sich leidenschaftlich der neuen Erfahrung verschrieben (man vergleiche sein erstes Büchlein, das sofort die Aufmerksamkeit der italienischen Leser auf ihn lenkte: *Paesi tuoi*, 1939). Nach dem Krieg hat Pavese einen Band Erzählungen veröffentlicht, *Feria d'Agosto* (1946), die, freilich ziemlich ungleich, in einer Reihe von Visionen seine poetische Welt festhalten: die piemontesischen Hügel, die Ufer des Flusses, die luftige Stadt, Turin — und die verschiedenen Jahreszeiten, besonders den Sommer, die über diese Welt hinziehen und von einem Menschen erlebt werden, der mit der Natur eng verbunden ist. Bei Pavese sind die inneren Motive zahlreich; aber die Eindrücke entstehen nicht plötzlich, sondern dauern an, entwickeln sich und rühren an die innere Welt, in welcher der Roman entsteht. Nun besteht auch im *Compagno* (1947) der Rahmen aus einer Hauptfigur, welche eben diese mehr rezeptive als nach außen

wirkende Innerlichkeit verkörpert, diese eigentliche Quelle der «Tatsachen» des Romanes, und aus anderen Figuren, deren Handeln ihn zum Mittelpunkt hat. Aber Pavese kommt es nicht darauf an, die Probleme dieser Charaktere zu lösen und ihnen Schicksal zu verleihen (wie es zum Beispiel in der *Romana* von Moravia geschieht), sondern er will sie vielmehr in ihrem Problem, in der Unlösbarkeit ihres Problems leben lassen. Auf diese Weise erzielt er eines der technisch erstaunlichsten Ergebnisse, nämlich dies, daß in seinem Roman keine Figur eine Nebenfigur ist, da nichts von ihrem Problem dem Haupthelden aufgeopfert wird; es gibt wohl nähere und fernere Figuren, aber nicht Haupt- oder Nebengestalten, wie bei dem üblichen, freilich in Wirklichkeit absurden Verfahren in den Romanen, die wir gewöhnlich lesen.

Wenn die Technik von Pavese, diesem «schweigsamen» Romanschriftsteller, darin besteht, mit wenigen Worten viel zu sagen, seine Charaktere auf das Wesentliche zu konzentrieren und sie nicht einander über- oder unterzuordnen, so scheint hingegen die Technik von Pratolini, der nach verschiedenen Prosaversuchen ebenfalls in diesen Nachkriegsjahren zum Roman gekommen ist (mit *Cronache di Poveri Amanti*, 1947), gerade die zu sein, «alles herauszusagen». Pratolini hatte ein hübsches Büchlein geschrieben (*Cronaca Familiare*, 1946), in dem seine typische, seelische Grundhaltung, die Erzählung, welche sich auf zwei oder drei Gestalten konzentrierte, sehr stark beeinflusste und ihr so eine bedeutende Gefühlsspannung verlieh. In seinen *Poveri Amanti* hingegen hat Pratolini sich die Aufgabe gestellt, mit der Genauigkeit und Treue einer Chronik das Leben einer Florentiner Straße darzustellen, und zwar einer der armseligsten, der Via del Corno; handelnde Personen des Romans sind alle Bewohner dieser Straße, und moralische Grundtendenz ihre Menschlichkeit und die soziale Wahrheit. So haben wir hier in diesem Roman (im Gegensatz zum *Compagno*) nur Nebenfiguren und sozusagen keinen Haupthelden, dafür aber jene ziemlich fließende und theoretische Idee eines *Milieus*, die freilich eine gleichmäßige Suggestion auszuüben und eine leichte, aber anhaltende Teilnahme hervorzurufen vermag. Pratolinis Gefühl, das sich auf so viele Figuren verteilt, schwebt ein wenig an der Oberfläche des Romans, der natürlich ziemlich lang (vielleicht allzulang) geraten ist. Dennoch ist die Aufeinanderfolge der Episoden von einer beispielhaften Gemessenheit, und sie erinnert durch die reiche, empfindsame Musikalität, mit der alle diese doch so elenden Helden behandelt sind, seltsamerweise fast an Ariosto. Dialog, Beschreibung und Erzählung scheinen jeglicher Technik zu entbehren und fast mit Willen auf die Rolle einfacher Wiedergabe, wie sie eben Chroniken eigen ist, beschränkt zu sein. Dieses Verfahren erzeugt

natürlich eine «chronikhafte» Technik, die nicht ohne Vorgänger und überlieferte Formen ist, sich aber ohne Zwang der spezifischen Veranlagung Pratolinis anpaßt, in welchem die Experimente der Vorkriegsjahre kaum irgendwelchen Eindruck zurückgelassen hatten.

Die Technik, «alles herauszusagen», erscheint auch bei der gradlinigeren und dumpferen Natur und in der mit Absicht sehr viel roheren Sprache von Silvio Micheli, der in den Jahren 1946 und 1947 seine beiden ersten Romane (*Pane duro*; «*Un figlio*» — *ella disse*) veröffentlicht hat.

Beispiele einer intensiv beschreibenden Erzählerkunst gibt uns Carlo Levi (*Cristo si è fermato a Eboli*, 1945). Seine tagebuchartige Darstellungsweise gründet auf der Beweglichkeit und Intensität der Beschreibung, die ausgeht von optischen Eindrücken, dann aber — und hier liegt der ganz besondere Charakter dieses Buches — durch eine Reihe von Umformungen ins Seelische übergeht. Ein Beispiel: Eine Ziege erscheint am Horizont des Schriftstellers; nun beginnt die Beschreibung mit dem Umriß, der Farbe, dem Feld, auf dem sie sich bewegt; dann verlagern sich diese Einzelheiten ins Innere des Beobachters, treten in seine Atmosphäre und verändern sie; sie finden Widerhall und wecken andre Motive, das «Panische», das durch dieses Tier durch seine Gestalt, seinen Namen heraufbeschworen wird; in diesem Panischen blitzt wieder seine Farbe auf, sein goldfarbenes Auge, seine Unbeweglichkeit — und schließlich steht das Tier wie ein Idol vor uns. Bis andere Gegenstände oder andere Gestalten auftauchen, sich abzeichnen und nach innen spiegeln, um ihrerseits Bestandteile von Levis Erzählerkunst zu werden. Sein Buch hatte übrigens einen beträchtlichen buchhändlerischen Erfolg.

Diese wenigen Fälle mögen als Beispiele stehen für die vielen verschiedenen formalen Möglichkeiten des Romanes; analog könnte man auch eine weitgespannte Stufenleiter von Unterschieden feststellen in der Tendenz vieler Schriftsteller, ihre Romane mit Inhalten und Botschaften verschiedenartigster Ausprägung zu belasten, wie wir das bereits zu Anfang andeuteten.

Die soziale Sentimentalität zum Beispiel, die bei Pratolini ganz naiv den kommunistischen Schlosser mit Tugend und Heldentum und den faschistischen Buchhalter mit Brutalität ausstattete, kann nicht mit der kühlen, beschreibenden Objektivität verwechselt werden, mit der die Politik bei Moravia behandelt wird (man denke an die Gestalt seines Polizeibeamten Astarita, an sein Büro im Ministerium, oder an den antifaschistischen Studenten, der seine verzweifelte Unfähigkeit völlig einsieht). Und wieder anders äußert sich diese Tendenz bei Pavese, der sie gleichsam unmerklich zu verteilen sucht und sie

durch einen inneren Vorgang der Psychologie seinen Figuren beimischt, um auf solche Weise soviel wie möglich die Wirklichkeit nachzuahmen. Pavese ist nicht so naiv, daß er den antifaschistischen Helden oder den faschistischen Bösewicht abstempelt, und wird solche beschränkten Schlagworte möglichst vermeiden; er versucht vielmehr ernsthaft, das moralische Ergebnis der Meinungen, die er seinen Gestalten leiht, zum Ausdruck zu bringen, so wie man es auch im Leben feststellen kann: flüchtig, veränderlich, vielgestaltig und gleichzeitig doch unabtrennbar vom Charakter. Sehr geschickt scheinen uns in diesem Betracht die Bücher von Vittorini. Vittorini, der politisch ganz links steht und sich gründlich mit diesen Theorien auseinandergesetzt hat, besitzt eine viel ausgeprägtere Farbe als andere Schriftsteller, die meinungsmäßig in anderen Lagern stehen; daher tritt vor allem sein politisches Interesse zutage und überwiegt vielleicht sogar an Ausdehnung und Intensität. Aber Vittorini vermeidet es, die Motive seines Romanes mit zusätzlichem Inhalt politischen, sozialen oder moralischen Charakters zu befrachten, wie dies bei anderen Schriftstellern der Fall ist, die wir eben besprochen haben; er macht sein Buch nicht zu einem übervoll geladenen Vehikel von Meinungen. Er versucht die entgegengesetzte Methode, nämlich die Ausdeutung von im wesentlichen sozialen oder politischen Motiven durch literarische Bilder. (Ein solches Verfahren ist nicht unähnlich dem der bildenden Kunst, wo auf dem Gebiete der allegorischen Darstellung typisch abstrakte Intuitionen eine Lösung in konkreten Bildern suchten.) Vittorinis Faschist ist Cane Nero; ein realistischer Charakter, vollkommen in seiner Wesensart und, was entscheidend ist, nicht ein persönlicher Feind des Autors, sondern ein Feind der Romanfiguren, und deshalb, trotz seines bloß politischen Daseinsgrundes, vollkommen *in* dem Romane lebend.

Weniger intensiv ist das politische Interesse bei einem Schriftsteller wie Moravia, oder, besser gesagt, es ist dem größeren moralistischen Interesse untergeordnet. Und völlig abseits von Theorien ist der soziale Sinn bei einem Schriftsteller wie Palazzeschi, bei dem er nur wie ein Reflex im unaufhörlichen Flusse der Menschlichkeit seiner Interessen und Probleme wirkt.

Die moralische Haltung bei Moravia ist so stark, daß sie fast zum System wird, und das seit den *Indifferenti*. Um ein Beispiel dafür zu liefern, wollen wir versuchen, den Grundgedanken aus der Handlung der *Romane* herauszuschälen. Adriana ist eine schöne und von Natur gutartige Frau; ihre Instinkte sind fest auf Ehrbarkeit und bürgerlichen Frieden gerichtet. In ihrem Leben kommt man ihr mit Liebe entgegen: ihre Mutter liebt sie, ihr erster Bräutigam liebt sie. Wenn sich also ihr Leben normal entwickeln könnte, dann müßte alles gut

gehen. Aber das Leben *kann nicht* gut gehen, auch wenn alle Voraussetzungen in der Seele eines Individuums positiv sind: Es gibt da einen Fehler, eine *Erbsünde*, die früher als die Persönlichkeit eines jeden von uns existiert und das Leben in ein moralisches Problem verwandelt, das praktisch unlösbar ist. Und wirklich wünscht die Mutter in ihrer Liebe das Glück der Tochter; aber ihre Sinnesart und ihre wirtschaftliche Lage zeigen ihr keinen anderen Weg als die Ausbeutung der Schönheit des Mädchens. Der Bräutigam liebt sie; aber dann stellt sich heraus, daß er schon verheiratet war und sie folglich ausgenutzt hat. Ihre Schönheit macht die Gefahren größer; das Leben packt sie mit Gewalt und zwingt sie in die grausam äußerliche Lage einer Dirne (äußerlich; denn ihr innerer Mensch wird nicht davon berührt). Moravia ist nicht der Mensch, der ein so extremes Thema sanft behandeln würde: Er läßt seine Heldin beständig in der ersten Person sprechen, wobei er naheliegende Gefahren außer acht läßt (die Ichform verträgt sich nicht immer mit dem Aufbau des Romans, zum Beispiel mit dem Spiel der dialektischen und deduktiven Querfäden, die sich dazwischenschieben); denn der Tonfall eines Menschen, der in der ersten Person spricht, ist der Tonfall, in dem der Verfasser die Hauptteile des Romans empfunden hat, der Tonfall eines Menschen, der gleichzeitig die äußeren und die inneren Aspekte jedes erlebten Augenblicks kennt. Und der Heldin widerfahren nacheinander die bitteren Umformungen ihrer einfachen und reinen Voraussetzungen; keine noch so geringfügige Phase dieses langen Prozesses wird dem Leser erspart. Alle Uebergänge werden ausgesprochen, ohne Retardieren und ohne Behagen, ja fast mit einer Art kalter und bitterer Eile. Die anderen Figuren treten, wie gesagt, im Verlaufe des Romans hinzu, ohne jedoch vor dem Ende miteinander in Berührung zu kommen, und am Schluß scheint Moravia fast mit einem Schimmer von Erbarmen dem schrecklichen Problem des Lebens eine Möglichkeit der Lösung gönnen zu wollen; nur Adriana, die geistig in dem natürlichen Gleichgewicht ihrer Voraussetzungen geblieben ist, wird am Ende gerettet, während alle Figuren ihrer Vergangenheit als Dirne untergehen. Die letzten Zeilen wirken fast wie ein *happy end*, so schmerzhaft war die Spannung und so erwartet und unerhofft die Lösung.

Viel weniger dicht und quälend sind die Inhalte Palazzeschis, und auch viel weniger offen daliegend. Palazzeschis Generation ist älter, und er hat immer gleichsam in einer Umfriedung gearbeitet und sich bewußt in eine andere Zeit versetzt. Milieu und Gefühlswelt sind neunzehntes Jahrhundert, aber seine Probleme sind ganz modern, und deshalb wollen wir ihn in diesen Ueberblick einbeziehen. Ihn interessiert die verborgene Menschlichkeit und Poesie bei jenen ein wenig

seltsamen Gestalten, die in jeder menschlichen Gemeinschaft abseits leben, den Zukurzgekommenen. Ihr Drama ist nicht augenfällig im Wirbel des Lebens und auch nicht interessant. Es sind Gestalten, die immer dazu bestimmt sind, vom eiligen Blick der Menschen vernachlässigt zu werden oder grausam unverstanden zu bleiben: die *komischen* Leute. Palazzeschi weiß, daß das Schicksal dieser isolierten, häßlichen, unglücklichen Menschen dennoch menschliches Schicksal und deshalb bedeutungsvoll ist. Es ist eine Wirklichkeit, die festgehalten, gewogen und gerechtfertigt werden will. Und die Ausbildung seiner Prosa, die jetzt imstande ist, den Wegen des gewagtesten Motivs und den Schwingungen des empfindlichsten Akkordes zu folgen, spiegelt die Arbeit von dreißig Jahren wider, einer Arbeit, die stets auf die Individualisierung und Verfeinerung dieser Inhalte und auf die Vollendung ihrer Gestaltung gerichtet war.

Wie wir vorhin gesagt haben, spiegeln diese Bilder und diese Anschauungen (Faschist, Antifaschist, Held, Bösewicht, Politik, Moral, Gesellschaft, Existenz im allgemeinen) mehr oder weniger direkt die Tatsachen und die Probleme wider, die das italienische Volk in diesen letzten Jahren erlebt hat. Die Tatsachen und die Probleme, sage ich. Anders als in Frankreich, bildet die dokumentarische Literatur (*littérature de la résistance*) eine Gruppe für sich; sie ist gründlich und sehr achtbar, aber klar abgegrenzt (und verdiente eine ernstliche Untersuchung). Aber auch die eigentliche Literatur vermag, selbst wenn sie sich soviel als möglich vom Dokumentarischen fernhält, die Ereignisse direkt wiederzugeben, und nicht bloß (wie wir in den meisten Fällen gesehen haben) die Probleme.

Dies ist gleichfalls in gewissem Sinn ein Novum innerhalb unserer Literatur: Die Motive des ersten Weltkrieges hatten sich in eine beträchtliche Produktion von Tagebüchern umgesetzt und zeigten also typisch persönliche Haltung, und dann hatte sich die Literatur, besonders im Gefolge der innenpolitischen Entwicklung, einem Kreis von Motiven zugewandt, der auf Abstraktion und Ablenkung ausgerichtet war. Es ist die Periode intensivster formaler Bemühungen und kurzer ausgefeilter Prosastücke.

Nun darf man annehmen, daß die tragischen Geschehnisse der letzten Jahre, so wie sie das Volk in jeder Schicht und in jedem Einzelwesen berührten, auch viele Schriftsteller in ihren Bann gerissen und ihre Haltung von Grund auf geändert haben. Einige von ihnen fühlen sich aufgerufen, die Wahrheit auszudrücken, die sich in der Tragödie offenbart hat, oder wenigstens zu versuchen, sie nicht mit der flüchtigen Minute verschwinden zu lassen, ihr konkreten Ausdruck und Relief zu verleihen, wie es ihrer tiefen menschlichen Bedeutung angemessen ist. Eine solche Spannung zwischen Wirklichkeit und

Ausdrucksnotwendigkeit hatte bislang gefehlt, und jetzt, wo sich ihre Wirkung ausgedehnt hat, kann die vorangehende Arbeit einiger Künstler nur als lange Phase der Vorbereitung angesehen werden.

Um ein ziemlich plastisches Beispiel anzuführen und gleichzeitig in unserer Ueberschau noch einen Namen herauszustellen, greifen wir den Fall von Arrigo Benedetti auf. Benedetti hatte ein Buch geschrieben, das mir sehr gut gefiel, *Misteri della città*, und später auch eine schöne Erzählung, *Le Donne fantastiche* (1943). Es war eine «atmosphärische» Erzählung, die also mehr auf das Hin und Wider von Einwirkungen, Stimmungen und Gefühlen gegründet war als auf eigentliche materielle Tatsachen, und die vor allem den Ausdruck der Charaktere und der Entwicklung einer Atmosphäre geben wollte. Einer verschwommenen, nebelhaften Atmosphäre, in der harmlose junge Mädchen während des grauen Winters auf dem Land in der Ebene ihre eitlen Träume austauschen. Eine Trägheit, in der nur die Phantasie tätig ist und ein Gewebe kaum angedeuteter Gefühle schafft, eine ganz nach innen verlegte Handlung. Ein schönes, aber ein entgleitendes Buch, eine Art Gemälde, das sehr reich ist an fein abgedämpften Farbtönen, auf dem sich in Ermangelung an Grundierung die Nuancen zu einer überaus zarten, aber grauen Synthese einen. Heute hingegen lesen wir von Benedetti *Paura all'Alba* (1946). Es handelt sich im Grunde um ein in Erzählungsform umgesetztes Tagebuch der schmerzlichsten Periode unserer jüngsten Geschichte, als der Krieg das Land überzog. Man erkennt in diesem Buch den selben Schriftsteller wieder, aber er ist in seinem Fühlen von der Existenz aller Menschen, von dem konkreten, gemeinsamen Unglück gepackt, das so viel reicher ist an Abenteuern und Bildern und sogar an Tönungen als die ersonnene abstrakte Region, die er bisher zu erforschen unternommen hatte. Und vor allem gibt es hier eine Wirklichkeit, die gebieterisch nach Ausdruck verlangt und dem Schriftsteller nachträglich kein Recht zur Klage geben würde, sie ungestaltet vorbeigehen gelassen zu haben.

Wenn man verallgemeinern will, kann man diese großzügige Aufnahme von Motiven als Erneuerung ansehen. Und kann, wie bei allen authentischen und nicht authentischen Erneuerungen, die Vorbereitung dazu in der Vergangenheit aufsuchen, die Vorzeichen aufspüren und die historische Phase, die diese Erneuerung ausgelöst hat, nur als den tragischen Anlaß dazu betrachten. Oder man kann sie als eine bloße psychologische Reaktion nehmen auf den abstrakten Charakter der Literatur in den zwanzig Jahren vor dem Krieg. Beides sind Gesichtspunkte, unter denen eine große Anzahl Schriftsteller, die meist zu den älteren Jahrgängen gehören, offenbar in am Rande liegende und eigentlich schon historisch gewordene Stellungen gedrängt würden

(man denke zum Beispiel an die schönen Erzählungen von Baldini in *La dolce Calamita* oder an *Michelaccio* oder an die Prosa von Cecchi). Auf jeden Fall, wie man auch diese Tatsachen ausdeuten mag, hat die Verarbeitung dieser Stoffmassen, die fast gewaltsam in die Literatur eingeführt wurden, sehr lebhaft Diskussionen in Zeitungen und Zeitschriften im Gefolge gehabt. Diese Aufarbeitung kann leicht zu Irrtümern bezüglich der Proportionen führen, zu Verwirrungen und Verwechslungen grundsätzlicher Art; es gibt dafür mehr oder weniger direkte Beweise, zum Beispiel in den jüngsten Polemiken über die Beziehungen zwischen Politik und Kultur, oder zwischen Literatur und Religion, die in letzter Zeit in Italien eine große Rolle spielten. Und andererseits ist es ein Phänomen, das nicht nur eine technische Seite hat, also nicht nur die Schriftsteller angeht, sondern weitgehend auch das Publikum. Ich könnte mir sonst nicht die hohe Auflageziffer eines Buches wie *Lettere dal Carcere* von Gramsci (Einaudi 1947) erklären, für welches das Interesse viel spontaner war und noch ist als man annehmen konnte.

Die ausgedehnte formale Hinwendung zum Roman und diese verschiedenen kulturellen und psychologischen Bewegungen stellen offenbar ein einziges Phänomen dar. Ein bedeutsames und interessantes Phänomen, wenn man auch noch nicht sagen kann, wieviel davon wirklicher und dauerhafter Erwerb ist. Es hält schon schwer, mitten im Lauf der Entwicklung zu unterscheiden, welche der psychologischen, moralischen und politischen «Frachten», die wir angedeutet haben, bloße «enflures» sind und als solche zeitbedingt und vorübergehend, oder welche von ihnen eingewurzelte Motive darstellen, die bestimmt sind, Frucht zu tragen.

Obwohl es daher gewagt ist, schon jetzt bei der augenblicklichen Fülle erzählender Literatur im heutigen Italien entscheiden zu wollen, was echter Reichtum und was Inflation ist, so scheint uns doch das Urteil jener italienischen und ausländischen Kritiker nicht übertrieben, welche die Literatur Italien zu den blühendsten und interessantesten rechnen, die Europa in diesem Augenblick hervorbringt.

Wir können diese Ueberschau, in der wir verschiedenartige Stimmen haben zu Wort kommen lassen, nicht abschließen, ohne an einige Schriftsteller zu erinnern, von denen man in diesem Zeitabschnitt wenig oder nichts zu sehen bekommen hat und die doch durchaus gegenwärtig sind. Obgleich wir hier nicht auf Vollständigkeit abzielen, vielmehr oft haben verzichten müssen, von Schriftstellern zu sprechen, die ebenfalls in unserer Literatur einen wichtigen Platz einnehmen, wie Angioletti, Alvaro, Gadda, Lisi, Stuparich,

möchten wir doch noch Enrico Emanuelli und Romano Bilenchi erwähnen.

Emanuelli hat sich in diesen Zeiten eifrig dem Journalismus gewidmet, aber von seiner Erzählerkunst hat man wenig zu Gesicht bekommen. Bemerkenswert ist eine Erzählung, die in der ersten Nummer der Zeitschrift «Costume» veröffentlicht wurde: *L'onorevole fine del capitano*. Der Roman baut bei Emanuelli auf einer überaus zarten und doch festgebauten psychologischen Handlung auf, seine Leichtigkeit ist ein rein stilistisches Ergebnis, und folglich nicht nur unschädlich, sondern vielmehr (dank der Ausgeglichenheit des Werkes) der Tiefe des «Timbre» angemessen, auf die alle Erzählungen dieses Schriftstellers angelegt sind. Emanuelli ist uns am liebsten in *Una educazione sbagliata* (1941), einem Kurzroman, der in der Sammlung «Lettere d'Oggi» erschienen ist; sein jüngster Band (*La Congiura dei sentimenti*, 1943), der auch in dem gleichen Timbre gehalten ist, aber eine größere Fülle von Versuchen und Experimenten aufweist, zeigt stellenweise mehr Qualität, ist aber absolut gesehen im Vergleich zu dem anderen Bande weniger harmonisch.

Was Romano Bilenchi betrifft, von dem man in diesen Jahren praktisch nichts gesehen hat, so ist er unserer Meinung nach einer der begabtesten Prosaschriftsteller, die Italien besitzt. Nicht so sehr in seinem Roman *Conservatorio di Santa Teresa* (1938) als in einigen Bänden seiner Erzählungen (*La siccità, Mio cugino Andrea, Dino e altri racconti*) finden sich Seiten, die eine außergewöhnliche, wenn auch noch nicht voll ausgereifte Erzählerbegabung erkennen lassen. Der Abstand zwischen dem Schriftsteller und seinen Motiven ist bei Bilenchi nicht nur genau der richtige Abstand, sondern er gibt auch zugleich denjenigen Gesichtswinkel, der seinen Äußerungen den stärksten Nachdruck verleiht; und es ist schon bemerkenswert, daß er diesen Abstand instinktiv gefunden hat. Bilenchis Prosa ist in unserer heutigen erzählenden Prosa, wenn ich einen Vergleich anwenden darf, diejenige, welche das feinste und dichteste Gewebe hat, ohne Knoten und fallende Maschen, eine Prosa, die eine zwar mit Anstrengung erreichte, aber in ihrer Folgerichtigkeit geschickt verborgene Proportion zu der psychologischen Intensität der Themen zu wahren weiß. Eine Proportion, die um so schwieriger ist, als der Autor oft seine ganze Intensität auf recht einfache Motive und elementare Situationen konzentriert. Das letzte Buch von Bilenchi, das im Jahre 1943 erschienen ist, vereinigte Erzählungen, die zehn Jahre früher entstanden waren, und auch sein jetziges so langes Stillschweigen nimmt uns nicht die Hoffnung, seine Stimme bald wieder vernahmen zu dürfen.