Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 33 (1953-1954)
Heft: 7

Artikel: Die Heimkehr zu den Müttern : Zeitproblematik und Zeitlosigkeit im italienischen Neorealismus
Autor: Rüdiger, Horst
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160207

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIE HEIMKEHR ZU DEN MÜTTERN

Zeitproblematik und Zeitlosigkeit im italienischen Neorealismus

VON HORST RÜDIGER

Jede geistige Erneuerung stellt eine Wiedergeburt dar; jede Renaissance führt ins Reich der Mütter heim. Die Dichtung, durch das Wort enger an den Geist der Nationen gebunden als die anderen Künste, bestätigt die Beobachtung in besonderem Maße. Wie immer man beispielsweise die deutsche Romantik bewerten, wie eng man sie zur Geniezeit, zu Herder und Hamann, zum Barock in Beziehung setzen mag — ihre letzten Wurzeln führen in fernere historische Tiefen hinab; nur so konnte sie Kräfte des deutschen Wesens freisetzen, die Jahrhunderte lang verschüttet lagen.

Der italienische Neorealismus, bisher durch kein Genie, ja nicht einmal durch ein wirklich überragendes Talent ausgezeichnet und auch in der Breitenqualität mit der deutschen Romantik nicht vergleichbar, ist eine echte Erneuerungsbewegung. Diesen Charakter darf man ihm heute ohne Bedenken zuerkennen, obwohl es kaum möglich ist, die vielfältigen Tendenzen seiner Anhänger auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Betrachtet man seine Erzeugnisse, so entsteht eher der Eindruck eines Wirrwarrs einander widerstrebender Kräfte, eines Mosaiks ohne erkennbare Ordnung. Die Ursache ist zunächst in der ungeklärten gesellschaftlichen Situation zu suchen, denn die Auseinandersetzung mit ihr ist das Hauptanliegen des Neorealismus. Die Spannungen, die während der beiden Kriege und in der Zwischenkriegszeit künstlich oder durch den Drang der Ereignisse verdeckt blieben, sind seit etwa zehn Jahren der Intelligenz mit einer ähnlichen schockartigen Heftigkeit zum Bewußtsein gekommen wie in Deutschland nach dem ersten Weltkriege. Es sind die Gegensätze von Faschismus und Antifaschismus, Bürgertum und Proletariat, Arbeiterschaft und Bauern, Industrialisierung und Feudalismus, Zentralismus und Regionalismus; die Probleme des Bevölkerungsüberschusses und der Arbeitslosigkeit, der Jugendverwahrlosung und Altersfürsorge, der Landgewinnung und -aufteilung, der Motorisierung und der Bürokratisierung des Daseins; aber auch die im engeren Sinne literarischen und ästhetischen Fragen, die in der

öffentlichen Diskussion der romanischen Länder stets mit einer Leidenschaft abgehandelt werden, welche auf innere Beteiligung deutet: «Crocianesimo», Futurismus, Hermetismus, Psychoanalyse, Kafkas und Sartres «Nihilismus» und ein Dutzend echter oder Scheinprobleme mehr. In Deutschland würde man unter solchen Umständen von einem «Aufbruch» sprechen; doch schließt dieser Begriff in der Regel einen Abbruch der Traditionen ein, von dem in einer fast ausschließlich katholischen Gesellschaft mit engsten Familien- und Sippenbindungen keine Rede sein kann. Richtiger ist die Kennzeichnung als Unruhe, die ein scharfsinniger Beobachter vor kurzem versuchte — einer Unruhe ohne klares Ziel, die der sozialen Bewegtheit entspricht und wenigstens teilweise ins Bewußtsein hebt, was die Masse der Illitteraten dumpf fühlt. Dabei ist die Bewegung politisch ebenso schwer einzuordnen wie in ihren tiefsten Ursachen zu beschreiben; denn nicht alles, was sich «progressiv» gibt, ist kommunistisch und nicht jeder Autor mit traditionellen Zügen konservativ. Wie man denn überhaupt den Eindruck gewinnt, daß die zersprengten gesellschaftlichen Atome darum keine Ruhe finden, weil die vorhandenen Ordnungsgefüge dem allgemeinen Suchen nicht entsprechen und das Gesetz einer neuen adäquaten Kristallisation noch nicht gefunden ist.

So bildet der Neorealismus keine geistige «Front», sondern ist allenfalls ein gemeinsames stilistisches Kennzeichen verschiedener Autoren. Dieses Signum hat freilich nicht bloß formale Bedeutung; wenn irgendwo, gilt hier der Satz, daß der Stil den Menschen ausmacht, und zwar zunächst den jugendlichen Menschen im Widerspruch zur älteren Generation. Aufgewachsen mit Carduccis edlen historistisch-klassizistischen Versen und D'Annunzios rauschhaft schöner Poesie und Prosa, fühlte er die Unzulänglichkeit dieser Dichtung gegenüber seinen eigenen Daseinsproblemen; groß geworden unter dem Tubaklang der politischen Rhetorik, erlebte er ihr Versagen vor der sozialen und militärischen Realität. Daraus zog er den Schluß, daß Klassizismus, Rhetorik, Ästhetizismus um seiner selbst willen nicht genügen könnten, sich im Dasein zu orientieren. In anderen Ländern, besonders in Amerika und Rußland, beobachtete er gleichzeitig, daß die Schriftsteller den Zeitproblemen nicht auswichen, daß sie die «Wirklichkeit» angingen und bewältigten oder wenigstens zu bewältigen suchten. Hemingway, Wilder und Faulkner hinterließen tiefen Eindruck, weil sie zeigten, wie man bei aller poetischen Trunkenheit nüchtern mit dem Leben fertig werden kann. Andere Dichter, die schon viel früher hätten einen Weg weisen können — etwa Hamsun —, blieben bis heute ohne breitere Wirkung; selbst der Anschein des Mystizismus genügte, um sie suspekt erscheinen zu lassen.

Die Frage, was «Wirklichkeit» in der Kunst nun eigentlich sei, gleicht der Pilatus-Frage. Eine photographisch treue Wiedergabe der «Natur» meint der Neorealismus in der Regel nicht; wo sie dennoch auftritt wie in verschiedenen neorealistischen Bildern auf den Biennalen zu Venedig, wird das plakathaft Werbende oder das tendenziös Abschreckende so augenfällig, daß der Zwiespalt zwischen der Absicht und dem Vermögen, einer Idee künstlerischen Ausdruck zu geben, auch durch das ungeschulte Auge ins Bewußtsein dringt. Am leichtesten läßt sich das Problem am Film klären, weil ja der Film vermöge seiner photographischen Mittel die treueste Wiedergabe der Natur erzielen könnte. Doch eben diese Möglichkeit verwirft er, wo immer ihn eine künstlerische Absicht beseelt; denn andernfalls würde er als Wochenschau wirken, so wie der photographisch treue Roman als Reportage. Nun hat der Stil der Wochenschau und der Reportage, die Ausdrucksform des journalistischen Handwerkes, zweifellos auf den Neorealismus eingewirkt, doch wiederum nicht so, daß kruder Naturalismus entstanden wäre. Vielmehr hebt der Neorealismus von Anfang an die bloße Darstellung der Natur durch symbolische Elemente auf — ein Weg, den sich der skandinavische und deutsche Naturalismus der neunziger Jahre erst mühsam erkämpfen mußte und den der italienische Verismus überhaupt nicht beschritten hat. Die Wirklichkeit, so vordergründig sie dem Zuschauer oder Leser auf den ersten Blick erscheinen kann, ist doch kaum jemals vordergründig gemeint, sondern meist mit Beziehung auf eine andere Ebene des Wirklichen, die hinter der banalen Realität liegt. Mit anderen Worten, die Welt, die uns umgibt, wird vom Neorealismus nicht als Selbstzweck, sondern funktionell verstanden; ihr fällt die Aufgabe eines transparenten Schirmes zu, der die «eigentliche» Wirklichkeit zwar verhüllt, doch auch erhellt. Ziehen wir die Romantik nochmals zum Vergleich heran: Sie nimmt das «Eigentliche» unmittelbar in Angriff, indem sie die banale Wirklichkeit überschlägt oder sie in jenen eigentümlichen Schwebezustand versetzt, wo ein Lied in allen Dingen klingt, während der Neorealismus auf dem Umweg über eine wirklichkeitsnahe Darstellung der Tatsachenwelt zu seinem Ziele zu gelangen sucht, den Symbolcharakter der Dinge sichtbar zu machen. Der Film bedient sich zu diesem Zwecke nach französischem Vorbild gern surrealistischer (nicht romantisch-märchenhafter) Kunstgriffe wie etwa De Sica im «Miracolo a Milano».

In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Neorealismus wesentlich von der italienischen Form des gemeineuropäischen Naturalismus, dem Verismus der achtziger und neunziger Jahre. Dieser kennt weder die symbolische Durchdringung der vordergründigen Wirklichkeit noch ihre surrealistische Überhöhung. Wie so oft in der

neueren Geistesgeschichte Italiens hatte er seine theoretischen Grundlagen von Frankreich übernommen; doch war er nicht zentralistisch gerichtet wie der französische Naturalismus, sondern regionalistisch. Ihm ist die literarische Entdeckung der Provinz, vor allem des Südens, zu danken, die der Neorealismus neuerdings vertieft hat. Doch dem Verismus mangelt das soziale Pathos des Neorealismus; wohl stellt auch er die vom Schicksal «Besiegten» dar (so sollte der Titel von Giovanni Vergas Romanzyklus lauten, von dem dann nur zwei Bände ausgeführt wurden); doch nahm er die materielle Not gleichsam als konstitutionell gegeben hin, ohne revolutionäre Folgerungen zu ziehen. Das Elend ist ihm etwas von Ursprung an Verhängtes, dem gegenüber Rebellion wie Gotteslästerung erscheinen muß; allenfalls wird ein volkserzieherisches Ethos sichtbar, das auf die Milderung der ärgsten Not hinzielt. So bleibt die Grundstimmung der veristischen Romane eine tiefe soziale und psychische Melancholie (und nicht etwa «südliche Heiterkeit» oder Dämonie nach dem trivialromantischen Klischee des Nordens). Auch der Neorealismus liebt melancholische Stimmungen, aber er legt in sie revolutionären Zündstoff, obwohl er es aus künstlerischen Gründen oder aus Unfähigkeit, einen besseren Weg zu weisen, dem Publikum überläßt, seine Folgerungen zu ziehen. Er ist tendenziös und nicht fatalistisch, auch wenn sich das Ziel der Tendenz meist im Vagen verliert.

Vom Verismus, der ja bis weit in die zwanziger Jahre des Novecento weiterlebte, hat der Neorealismus auch stilistische Mittel im engeren Sinne übernommen. Mundart und Umgangssprache sind im Roman, auf der Bühne und im Film keine Seltenheit mehr. Nun hat zwar das Verhältnis von Hochsprache und Mundart in Italien immer wieder die Gemüter erhitzt; am folgenreichsten für die endgültige Durchsetzung des Florentinischen und für das gemeinitalienische Nationalgefühl im Risorgimento war bekanntlich Manzonis Reinigung seiner «Promessi sposi» von lombardischen Dialektausdrücken. Doch besteht anderseits in keinem zweiten romanischen Idiom eine so tiefe, bereits durch die Herrschaft der antiken Rhetorik angelegte Spannung zwischen Literatur- und Alltagssprache, zwischen Zier- und Gebrauchsrede wie im Italienischen. Hier hat der Neorealismus, des «schönen» Wortes überdrüssig, eine gründliche Wandlung geschaffen, deren Folgen vorerst noch schwer abzusehen sind. Denn er läßt nicht nur mundartliche Ausdrücke zu, was im Lande der Di Giacomo, Pascarella, Trilussa usw. nicht verwunderlich wäre, sondern ausgesprochenes Argot. Damit verwischt er die wohlbehüteten Grenzen der Sprachschichten und wirkt antitraditionalistisch, gelegentlich auch bewußt anstößig. — In ganz ähnlicher Richtung laufen die Versuche der Filmregisseure, Berufsschauspieler durch Laien zu ersetzen, zunächst in den folkloristi-

schen Chargen und in der Statisterie. Auch hier stand am Anfang der Überdruß an der puppenhaften weiblichen Schönheit und der geleckten Untadeligkeit der Männer; man wollte das Leben, «wie es wirklich ist», und fand den Mut zur Häßlichkeit. De Sica ging noch weiter: Er ließ die Titelrolle seines «Umberto D.» von einem wirklichen Universitätsprofessor spielen und befindet sich damit auf dem besten Wege zur Meiningerei. Der Punkt ist erreicht, an dem der neorealistische Stil in Manier umschlägt.

Doch dieser Gefahr scheint allein die «Avantgarde» durch ihr Bemühen ausgesetzt, unter allen Umständen «modern» zu erscheinen. Im übrigen finden sich beim Neorealismus so viel Sicherungen gegen die Übergriffe des Modernismus um jeden Preis, daß es schwer verständlich bleibt, wie die Kritik sie bisher übersehen konnte. Jedem unbefangenen Leser muß es beispielsweise auffallen, daß einer der gewiegtesten Techniker des Romanes, Alberto Moravia, auf alle filmbezogenen Experimente mit dem Zeitablauf, mit der Überblendung von Szenen, auf die Vermischung von Haupt- und Nebenhandlung usw. völlig verzichtet. Er erzählt beinahe altväterisch brav; im Vergleich zu den Amerikanern wirkt er geradezu bieder. Dabei ist es unwesentlich, daß er seelische Konflikte mit Vorliebe auf das analytische Schema zurückführt und bei geschickter Verhüllung seines pädagogischen Anliegens gern doziert. Andere Autoren, wie zum Beispiel Carlo Levi in «L'Orologio», drängen zwar Monate umfassende Ereignisse auf kürzeste Zeitdauer zusammen, doch erwecken sie den Eindruck eines durchaus «normalen» Handlungsablaufes; wieder andere, darunter der grundsätzlich experimentierfreudige Elio Vittorini, versetzen die Begebenheiten gleichsam in eine zeitlose Gegenwart, ohne darum die Übersichtlichkeit zu stören. Diese Vorsicht gegenüber literatenhaftem Ausprobieren von Möglichkeiten gewährleistet die organische Weiterbildung der nationalen Überlieferung durch den Neorealismus. Bilderstürmerei ist ja in Italien ohnehin nicht üblich. Darum hat der Neorealismus auch die amerikanischen Einflüsse seinen angestammten Formgesetzen angeglichen und in der Regel nicht verworfen, was sich seit langem bewährt hat.

Doch dieser formale Konservatismus, der bei aller religiösen Inobservanz vieler Autoren natürlich auch durch die traditionalistische Haltung der katholischen Kirche mitbestimmt ist, würde uns noch nicht berechtigen, von einer Heimkehr zu den mütterlichen Kräften zu sprechen. Die Lektüre der neorealistischen Schriftsteller führt jedoch immer wieder auf Stellen, an denen zeitlose, ja urtümliche Elemente die Fassade der Modernität durchbrechen. Giovanni Papini, der nicht zu den Neorealisten gehört, auch wenn er seine katholisch bestimmte Kulturkritik gern durch eine grausig-makabre Scheinwirklichkeit abtönt, hat einmal geschrieben, um

Dante zu verstehen, müsse man Katholik, Italiener und Florentiner sein. Das Bonmot hat wenig Wert für die Dante-Kritik, aber es weist der Interpretation von Papinis eigenem Schaffen sowie der zeitgenössischen italienischen Literatur überhaupt einen gangbaren Weg. Gerade das Grausige, das bei Papini und Malaparte, die beide in der Toskana aufgewachsen sind, einen so breiten Raum einnimmt, müßte auch dann an vorchristlich-etrurische Ausdruckselemente erinnern, wenn sich Malaparte etwa bei der Schilderung des Phosphorangriffes auf Hamburg (den er natürlich nicht persönlich erlebt hat) nicht ausdrücklich auf Dite, die Höllenstadt Dantes, beriefe. Mit umgekehrtem Stimmungsgehalt finden sich bei Vittorini oder Levi Szenen bukolischen oder melodramatischen Charakters, die durchaus zeitlos wirken und zum festen Bestand nicht nur der italienischen Literatur, sondern aller großen Dichtung gehören, die seit Theokrit und Vergil auf italischem Boden entstanden ist. Zwei Stellen aus Levis «Orologio» mögen dafür zum Beweise dienen, wie sich das chthonische Element des neorealistischen Stiles bemächtigt und die Zeitproblematik zurückdrängt, wobei zugleich die zeitlich gebundene Form der Erzählung unmerklich in die traditionelle lyrische Formensprache übergeht. Der autobiographische Erzähler kehrt des Nachts nach einem arbeitsreichen Tag heim und erlebt folgende Begegnung:

«Wie durch einen ruhigen, windstillen Wald schritt ich im leichten Regen durch Rom; das Schweigen der Natur beruhigte mich nach dem Lärm und den Gesprächen des Tages. Die Gassen waren wie Pfade; Lichtstreifen fielen auf die Furchen steinerner Stämme, auf das Grün des Mooses. Ich bog in eine breite Straße wie in die Lichtung eines Forstes ein. Mit ihrem vielfältigen, stillen Schritt kam mir eine Herde von Schafen entgegen. Sie nahm den ganzen Raum zwischen den beiden Bürgersteigen ein. Man hörte kaum ein tiefes Blöken, kaum das beständige Geräusch der Hufe; es klang, wie wenn ein Tier Gras rauft oder wie wenn ein Bach rauscht. Vor den grauen Schafen wanderte langsam der Hirte; auf dem Nacken trug er wie einen Schal ein neugeborenes Lamm. Fern am Ende der Herde liefen zwei weiße Hunde. Sie stiegen wohl vor dem nahenden Winter herab von ihrer Weide in den Abruzzen und zogen ihre uralte Straße, einen Weg, der seit Jahrhunderten gleich geblieben war. Um die Stadt zu durchqueren — eine lange Schlucht inmitten von Häusergebirgen zwischen der einen Weide und der nächsten —, hatten sie diese nächtlich einsame Stunde vor der Dämmerung für ihre Wanderung über den Hirtenpfad gewählt, der durch die Benutzung während vieler Jahrhunderte und durch den Zug in allen Jahreszeiten festgelegt war. Von den Schafen eng umringt, stand ich auf dem Bürgersteig; ich atmete ihren Duft nach Gras, nach Wolle, nach Milch ein; ich sah sie vorüberziehen und sich im Dunkel der Straße verlieren.»

Das uralte bukolisch-christliche Bild vom Hirten und seiner Herde erfährt bei Levi eine moderne und doch wiederum sehr ursprünglich wirkende Verwandlung, wobei die Gegenwart der Weltstadt ganz in der Ewigkeit des Hirtendaseins aufgeht. An einer an-

deren Stelle trägt der Erzähler den Freunden seine geistreiche soziologische Theorie von den «Luigini» und den «Contadini» vor, den Parasiten und den Schaffenden, aus denen sich die italienische Gesellschaft angeblich zusammensetzt. Dabei schildert er die «Contadini» so:

> «Wer sind die ‚Bauern'? Es sind in erster Linie die Bauern selber, die im Süden und auch im Norden — fast alle: mit ihrer Kultur fern von Zeit und Geschichte, mit ihrer Treue zu den Gegenständen, ihrer Nähe zu den Tieren, zu den Kräften der Natur und der Erde, mit ihren Göttern und ihren Heiligen, heidnischen und vorheidnischen, mit ihrer Langmut und ihrem Zorn und all den andern Dingen, die euch bekannt sind. Es ist eine eigene Welt: die Welt der Magie und der Verworrenheit, die Kultur der mündlichen Überlieferung und einer Sprache, welche sich nicht auf Zeichen, sondern auf Erscheinungen gründet; es ist der dunkle Lebensgrund eines jeden von uns.»

Über diesem mütterlichen Lebensgrund wölbt sich der bürokratische Überbau des modernen Staates, das Managertum, das von den Tätigen parasitär lebt. Doch Levis bittere Kritik an ihm entspringt weniger der soziologischen Einsicht als dem bäuerlichen Mißtrauen des Südländers gegen die Regierung: «Piove — governo ladro.» Die Staatsmaschine ist verantwortlich, wenn der schöne Schwung der Widerstandskämpfe, der Freiheits- und Brüderlichkeitsrausch des Jahres 1945 bald eingeschlafen und alles wieder ins alte Geleise gekommen ist, wenn der lebendige Enthusiasmus des Fortschritts in der Stickluft der Bürokratie elend verkümmert. Hier spricht nicht der Intellektuelle, der sich greller neorealistischer Stilmittel bedient, um die Trägheit des Herzens zu überwinden, sondern der Südländer, der dem Staat seit je mit unüberwindlichem Mißtrauen begegnet, der Anarchist, der den «Apparat» haßt und die Maschine stürmen möchte; hier spricht die «Saturnia tellus» Italiens.

Die Beispiele ließen sich häufen, doch mögen die wenigen für viele sprechen. Es kam uns darauf an zu zeigen, daß der Neorealismus in der unmittelbar vergangenen und der gegenwärtigen soziologischen Situation Italiens verwurzelt ist — und in dieser Hinsicht ist er eine gesellschafts- und zeitgebundene Erscheinung; daß er aber ebenso in die Ferne der Zeiten und in den zeitlosen Lebensgrund der südlichen Welt führt — und so betrachtet gehört er ganz in den nie unterbrochenen Zusammenhang der mittelmeerisch-lateinisch-italienischen Welt. Dem flüchtigen Blick verhüllt und nur demjenigen Betrachter sich erschließend, der den Neorealismus nicht ausschließlich als Zeitdokument hinnimmt, offenbaren sich seine poetischen Schönheiten, welche die Modeformen des Tages um mindestens zwei Jahrtausende hinter sich lassen. Wo der Neorealismus ursprüngliche Kräfte freigesetzt hat, führt er ins Reich der Mütter heim.