

**Ästhetik als ethischer Standpunkt:
Neustrukturierungen von Bild- und Erzählprozessen im
italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsli-
teratur der 1940er bis 1960er Jahre**

vorgelegt von

Friederike Römhild, M.A.

Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades am
Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaften der
Universität Paderborn

2017

Erstgutachterin: Prof. Dr. Claudia Öhlschläger
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Lucia Perrone Capano

*„Denken ohne Geländer“,
das ist es in der Tat, was ich zu tun versuche.*

(Hannah Arendt)

*Je mehr Erkenntnis einem Ding innewohnt,
desto größer ist die Liebe...*

(Paracelsus)

INHALTSVERZEICHNIS

I. REZEPTIONEN DES NEO-/REALISMUS

1.1. Einleitung.....	5
1.2. Stand der Forschung	9
1.3. Wege der Rezeption realistischer Literatur und Filme in Deutschland und Italien	34
1.3.1. Annäherung an den italienischen Neorealismus in Deutschland	34
1.3.2. Zwischen Kritik und Verehrung: Deutsche Literatur in Italien	42
1.4. Zur Text- und Filmauswahl.....	45
1.4.1. Zum Untersuchungszeitraum	48

II. THEORIE DES ITALIENISCHEN NEOREALISMUS

2.1. Realismus als Krisenphänomen: Ästhetik als ethischer Standpunkt.....	53
2.2. Das Repräsentationsdilemma.....	57
2.2.1. Ca(t)che me, if you can: <i>Globalität des Wirklichen, Cache</i> oder <i>Fluss des Lebens</i>	60
2.2.2. Von der Aktualität der Virtualität: <i>Zeit-Bilder</i> und <i>Kristallbilder</i>	66
2.3. Erzählen oder Beschreiben? – eine intermediale Ethik des Sehens	75
2.3.1. Methodische Anmerkungen: Narrativität und Inter-/Medialität	80
2.3.2. Literatur und Film: im Wettstreit der Künste?	87
2.4. André Bazin und Gilles Deleuze: Entwicklungslinien der Theoriebildung.....	92

III. DIE MATRIX DES ERZÄHLENS: NEUSTRUKTURIERUNGEN DER ZEIT, DES RAUMES UND DER HANDLUNG IN ITALIEN UND DEUTSCHLAND

3.1. Anfang und Ende: Das Ende und seine Anfangsmythen	97
3.1.1. <i>Generation ohne Abschied</i> oder der Ausbruch der Zeit.....	97
3.1.1.1. Programmatik des Anfangs: Unmittelbarkeitstopus in Italien und Deutschland	111
3.1.1.2. Kunst im italienischen Faschismus und deutschen Nationalsozialismus.....	120
3.1.2. Zu spät für den Neuanfang?	131
3.1.3. Nomadologie und Serialität von Anfang und Ende: <i>Andiamo</i> oder es geht weiter.....	147
3.1.4. <i>non avrei saputo smettere di scrivere</i> : Fortschreibungen	163
3.2. Ruinen als Chance: Wiederaufbau von Raum und Zeit	170
3.2.1. Trümmer der Gegenwart: Raumverlust und Raumgewinn	170
3.2.1.1. Vaterruinen und Trümmerkinder: Über die Un-/Fähigkeit zu trauern.....	183
3.2.2. Trümmer der Vergangenheit: Erinnerung oder Amnesie.....	193
3.2.2.1. Rhythmisierungen von Zeit: Dauer und <i>lange Augenblicke</i>	210
3.2.2.1. Geschichte als offene Gegenwart: Alltags- und Zeugengeschichte	227
3.2.2.2. „Sozialistische Demokratie“: Wege zu einem neuen Humanismus.....	237
3.2.2.2.1. Humanismus und Existentialismus: Heidegger und Jean-Paul Sartre	245
3.2.3. Hoffnung am Horizont: Perspektivwechsel	250

3.3. Sehnsuchtsorte und <i>gebrochene</i> Utopien: Grenzgänge in Zeit und Raum.....	258
3.3.1. Am Horizont des Meeres: Ethik und Ästhetik des Wassers	258
3.3.1.1. Primat des Sehens: eine <i>hydrologische Poetik</i> des Sichtbaren und Unsichtbaren	277
3.3.2. Reisen und <i>ästhetische Expeditionen</i>	288
3.3.2.1. Tagebuch und Reisebericht: freie Variation oder das Wellenschlagen der Gattungen.....	300
3.3.2.2. Exkurs: Wolfgang Koeppens Wege in die Moderne.....	307
3.3.3. Landschaft und Leere oder Realismus der Aggregatzustände	312
3.3.4. Fläche und Geometrie oder die Auflösung von Abstraktionen im Raum	337
3.4. Chronik: Dezentralisierung von Zeit, Raum und Handlung	349
3.4.1. Chronik der Dinge: die Fülle des Alltags.....	349
3.4.1.1. Erzählperspektive der Dinge in Helmut Käutners <i>In jenen Tagen</i>	362
3.4.2. Chroniken der Vorstädte: urbane Durchgangsorte.....	368
3.4.2.1. Mahl-Zeiten: Küche, Imbiss, Gaststube.....	377
3.4.2.2. <i>Die Welt ist unsere Pfarre</i> : urbane Glaubensbekenntnisse	383
3.4.3. Multiperspektivisches Erzählen oder die Arbeit am allwissenden Erzähler	394
3.4.3.1. Zeugenschaft oder zum Selbstverständnis der Künstler	418
3.4.3.2. Erzählen zwischen Tür und Angel oder den Rahmen sprengen	430
3.4.3.3. Spiegel-Bilder: plurimediales Erzählen	444

IV. ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN: TRADITION UND MODERNE

4.1. Dis-/Kontinuitäten mit der ästhetischen Tradition.....	457
4.2. Die Chronik: ein Exempel diskontinuierlicher Bezugnahmen.....	471
4.3. Wie „modern“ ist eigentlich Neorealismus?	484

V. SCHLUSS

5.1. Neorealismus in Literatur und Film: Ansichten und Aussichten	496
---	-----

VI. ANHANG

6.1. Siglenverzeichnis	521
6.2. Film- und Literaturverzeichnis.....	522
6.3. Abbildungsverzeichnis.....	564

I. REZEPTIONEN DES NEO-/REALISMUS

1.1. Einleitung

Der Begriff „Realismus“ wird bis heute in Literatur, Bildender Kunst, Film und Fotografie geradezu inflationär gebraucht, immer wieder neu modifiziert und konfiguriert. Mit jedem Versuch seiner Bestimmung entstehen neue Unschärferelationen. So hat die Theorie des Realismus im Laufe der Geschichte so unterschiedliche Konzepte begründet wie das der „Mimesis“, angefangen bei Aristoteles bis hin zum sozialistischen Realismus nach Georg Lukács, das Konzept des „effet de réel“ nach Roland Barthes oder das der „Hyperrealität“ nach Jean Baudrillard. Die Bildung von Komposita und Neologismen, die einerseits einen Abgrenzungsgestus zu tradierten Realismusbegriffen markieren¹ und andererseits erste definitorische Fährten legen, hat die Unschärfe des Realismusbegriffs nur noch verstärkt: so z. B. die Epochenbezeichnungen „poetischer/bürgerlicher Realismus“, „Surrealismus“ oder „magischer Realismus“ sowie das Kompositum „Neorealismus“ zur Beschreibung einer Ästhetik im italienischen Film und der italienischen Literatur der 1940er bis 1960er Jahre, mit dem sich die vorliegende Arbeit auseinandersetzt, um statt neue Vagheiten hervorzubringen, vielmehr die realistischen Tendenzen in der deutschen Nachkriegsliteratur zu erhellen. Denn wir können nach wie vor lesen, dass noch immer kein Ende in Sicht ist: „Die Proklamation von post-avantgardischen ‚(Neo-)Realismen‘ in der bildenden Kunst findet in der Literaturdebatte zurzeit noch kaum Entsprechungen.“² Was Monika Ritzer mit diesem „(Neo-)Realismus“ genau meint, einem Realismus, der sich in seiner Schreibweise nicht einmal traut, ein wirklicher „Neorealismus“ oder wenigstens „Neo-Realismus“ zu sein, bleibt unklar wie bei so vielen Erwähnungen des Neorealismus. Der Forschungsstand und die historischen Rezeptionsspuren des italienischen Neorealismus in Deutschland machen diesen Umstand, auf den das *Kapitel I* eingeht, ansichtig und zeigen die bisher vernachlässigten Vergleichsmomente auf. Von Monika Ritzer erfahren wir nur so viel: Es handelt sich um einen „engagierten Realismus“³ und darin

¹ Roman Jakobson verwendet bereits 1921 den Begriff „Neorealismus“ für die systematische Beschreibung des Begriffes „Realismus“, nicht aber für eine film- bzw. literaturgeschichtliche Strömung wie diejenige in den 1940er Jahren in Italien. Sobald sich Realismus als eine Tradition durchgesetzt habe, seien alle folgenden Künstler „gezwungen, sich zu Neorealisten zu erklären“. Jakobson, Roman: Über den Realismus in der Kunst. In: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus, Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1971. S. 374-391. Hier S. 385.

² Ritzer, Monika: Realismus. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003, S. 217-221. Hier S. 219.

³ Ritzer (2003): Realismus. S. 220.

finden die deutsche Literatur der Nachkriegszeit und der italienische Neorealismus ihre erste Gemeinsamkeit. Für die Vagheit des Realismusbegriffs ursächlich ist die Sehnsucht nach Wirklichkeit inmitten eines historischen Krisenmoments. Die ästhetische Standortsuche in der Krise zwischen Fremd- und Selbstreferenz, Außenwelt und Innenwelt, Ontologie und Konstruktion, Dokumentation und Fiktion machen die ständige Reformulierung des Realismusbegriffs und die Frage nach ethischen Standpunkten dieser Ästhetik notwendig. Insofern setzt sich die vorliegende Arbeit zum Ziel, den spezifischen Konnex von Ästhetik und Ethik – Realismus als Ästhetik mit ethischem Standpunkt – zu erforschen, der nicht nur das Hauptcharakteristikum des italienischen Neorealismus, sondern auch fundamentales Bindeglied zu den realistischen Schreibweisen nach 1945 in Deutschland ist. Dabei ist die gemeinsame ethische Basis – das „Engagement“ für die Wirklichkeit und den Menschen in ihr – schnell evident, nicht aber ihre ästhetischen Konfigurationen, die sich nicht in einem einheitlichen Stil entfaltet haben. Auffällig ist vielmehr, dass die Künstler keinen Konsens über die Bestimmung des in ihren Werken geschaffenen Neorealismus herstellen konnten. Einer der Meister des italienischen Neorealismus, Roberto Rossellini, gab folgende Auskunft: „[...] aber was versteht man unter diesem Begriff? Sie wissen, daß es in Parma einen Kongreß des Neorealismus gegeben hat; man hat sehr lange diskutiert, und der Terminus blieb verworren. In den meisten Fällen ist er bloß ein Etikett.“⁴ Die Diskussion der Frage, was der italienische Neorealismus eigentlich ist, was ihn kennzeichnet und von anderen Realismen unterscheidet, ist bis heute aktuell und kontrovers geblieben, was einer der Gründe sein mag, weshalb die Beziehungen zwischen dem italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur bisher nur sehr randständig und singular erforscht sind. Ein weiterer Grund für die Zurückhaltung der Forschung ist die zu beobachtende Hierarchielosigkeit von Programmatik und Werk: Sowohl Filme als auch Romane und Erzählungen erweisen sich nicht als Reproduktion einer zuvor theoretisch gefassten Ästhetik des Neorealismus im Sinne eines verbindlichen Manifests, sondern müssen selbst immer wieder neu als theoriebildend, als ein theoretischer *work in progress*, gelesen werden. Die Gruppe 47 in Deutschland, die ein loser Verband ganz unterschiedlicher Schriftsteller war, betrieb ebenso wenig wie der italienische

⁴ Roberto Rossellini im Gespräch mit Maurice Scherer und Francois Truffaut. In: Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2: 1945 bis heute*, München: Piper 1964. S. 47-56. Hier S. 46. In Deutschland diskutierte der Romanist Johannes Höhle die Vagheit des Neorealismusbegriffs und verengte ihn auf die Jahre 1945 bis 1950. Vgl. Höhle, Johannes: Neorealismo. In: Schweitzer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur 46 (1966-67) H. 4. S. 353-364.

Neorealismus eine systematische Stilbildung. Sowohl Theorie als auch Praxis der deutschen Nachkriegsliteratur und des italienischen Neorealismus gehen folglich mit einer Mannigfaltigkeit einher, die jene Vagheit immer wieder neu hervorbringt. Um diesen Realismus dennoch erfassen zu können und vergleichbar zu machen, beruft sich die vorliegende Arbeit auf die theoretischen Ansätze des französischen Filmkritikers André Bazin und des französischen Philosophen Gilles Deleuze, die in *Kapitel II* ausformuliert werden. Bazin und Deleuze haben mit ihren theoretischen und filmkritischen Überlegungen die Ästhetik des Neorealismus über Bild- und Erzählprozesse von Raum und Zeit in den Werken der Künstler zu ergründen versucht und damit neorealistic Repräsentationsmodelle entworfen, deren ethische Valenz entlang der Werke des italienischen Neorealismus und deren Spuren in der deutschen Nachkriegsliteratur zu ermitteln sein werden. Ging es Deleuze dabei auch darum, das Kino als philosophische Praxis des Denkens zu entwerfen, arbeitete Bazin mehr an einer Beschreibungssprache des Films, die er filmkritisch und das heißt unmittelbar aus den Werken ableitete. Mit Bazin und Deleuze lässt sich folglich der italienische Neorealismus erstens repräsentationstheoretisch fassen und zweitens sein Vergleich mit der deutschen Nachkriegsliteratur über die Ästhetik von Raum, Zeit und Handlung strukturieren, wie *Kapitel III* zeigen wird. Die ästhetischen Gestaltungen von Raum und Zeit entscheiden schließlich auch über die Neustrukturierung von Handlung und Erzählperspektive. Sie stellen zugleich die Schnittstelle für intermediale Transferprozesse zwischen italienischem Neorealismus in Film und Literatur und deutscher Nachkriegsliteratur dar. Die Konfigurationen von Raum und Zeit in den hier behandelten Werken werden also zeigen, inwiefern filmische Beschreibungen von Realität Eingang in die Literatur erhalten und inwiefern diese intermediale Ästhetik selbst ein ethischer Standpunkt ist. So steht im Blickfeld des hier zu verhandelnden Realismus nicht nur die ethische Hinwendung zu aktuellen und der Realität entnommenen Inhalten, sondern v. a. die Reflexion von gesellschaftlichen wie auch medialen Wahrnehmungsgewohnheiten und Erzählstrukturen. Die ästhetischen Raum- und Zeitverhältnisse sind, so die These dieser Arbeit, ihrerseits ethische Standpunkte. Jede Zeit hat ihre spezifischen Raumgestaltungen, die zugleich Ausdruck des Zeitverständnisses sind und moralische Positionen beschreiben.⁵ Noch nie wurde so radikal und wirklichkeitsverändernd mit Raum und Zeit

⁵ In den 1920er Jahren etwa prägte das Bauhaus die geistige Kultur, im Faschismus hatte es eine spezifische Raumplanung gegeben (in Italien z. B. das sogenannte faschistische Siedlungsprogramm „Agro Pontino“ nahe Roms), die veränderte Wohn- und Lebensbedingungen schufen und die korrigierend auf die physische und mentale Konstitution der Menschen einwirken sollten. Massimo Bontempelli stellte

gebrochen wie im Zweiten Weltkrieg. Die Gesellschaft nach 1945 war folglich auf die Konzeption neuer (ästhetischer) Zeit- und Raumkonzepte angewiesen, um sich ethisch neu diskursivieren zu können. Die vorliegende Arbeit befreit sich methodisch über diese ästhetischen Raum- und Zeitverhältnisse von der ausschließlichen Orientierung an rezeptionshistorischen Spuren, die z. B. zwischen Alfred Andersch und Elio Vittorini, die einander Freunde waren, bestehen. Andersch resümierte in einer Erinnerung an die Gruppe 47 den Begriff Realismus folgendermaßen: „[D]enn ein echter, künstlerisch ebenso konsequenter wie vielfältiger Realismus ist es zweifellos, welcher der deutschen Literatur bis auf den heutigen Tag fehlt. Immer wieder verlieren wir uns ja: entweder in naturalistisch-platte Tendenzlektüre oder aber in den romantischen oder nihilistischen Symbolismus mit seiner Geheimsprache.“⁶ So ist es eben nicht der eine oder andere Stil, Autor oder Regisseur, sondern eine ästhetische Suchbewegung, die „Offenheit jeder Position“ (ebd.), die sowohl den italienischen Neorealismus als auch jene Sehnsucht nach Wirklichkeit der jungen Generation in Deutschland kennzeichnete. Diese ästhetische Suchbewegung ist für den ethisch-ästhetischen Vergleich zwischen Italien und Deutschland ein viel wichtigerer Ausgangspunkt als der Beleg einer Freundschaft und einer gegenseitigen Lektüre. Unabhängig rezeptionshistorischer Fahrten und im Sinne dieser Suchbewegung konfigurieren zahlreiche Beiträge der Autoren und Regisseure ein sowohl ästhetisches als auch ethisches Ideal von Unmittelbarkeit, deren ästhetische Verfahren „den Eindruck erwecken, als seien sie keine.“⁷ Keine anderes Stilphänomen hat so sehr mit seinen eigenen Produktionsbedingungen zu kämpfen wie der Realismus, der immer wieder seine eigene Ästhetik, die ihn erst rezipierbar macht, im Moment ihrer Konstruktion dekonstruieren muss, um realistisch und zugleich ideologiefrei zu sein. In der Öffnung und im Wunsch nach Auflösung von Formprozessen findet dieser Neorealismus seine Ethik, mit der sich zugleich eine

bereits 1929 fest, dass es sich bei der Frage nach den Strukturierungsprozessen von Raum und Zeit in der Literatur im 20. Jahrhundert um *die* entscheidende Frage für die Konstruktion eines neuen Realismus handle: „Il compito più urgente e preciso del secolo ventesimo, sarà la ricostruzione del tempo e dello spazio. [...] Il rinnovamento dell'individuo, sicuro di sé, sicuro d'essere sé, e non altri, sé con alcune certezze e alcune responsabilità [...]“. Bontempelli, Massimo: „L'avventura novecentista“, zitiert nach Engeler, Claudia: *Massimo Bontempelli ed i suoi romanzi nel tempo (1929-1937)*, Zürich: ADAG 1992. S. 25. Bontempelli formulierte diesen Anspruch am Ende der Neuen Sachlichkeit und zu Beginn des magischen Realismus, dessen Vertreter er selbst war.

⁶ Andersch, Alfred: Gruppe 47. Fazit eines Experiments neuer Schriftsteller [1988]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd.: Essayistische Schriften 1, hg. v. Dieter Lamping, Zürich: Diogenes 2004. S.227-252. Hier S. 230.

⁷ Sollte-Gresse, Christiane: Vom italienischen Nationalkino zum Gedächtnis des europäischen Films: Der Neorealismo. In: Febel, Gisela und Natascha Ueckermann (Hg.): *Europäischer Film im Kontext der Romania. Geschichte und Innovation*, Münster: Lit 2007. S. 67-83. Hier S. 71.

neue ästhetische Form aufbaut, auf der Grenze also zwischen Ästhetik und Nicht-Ästhetik. Diesen ethisch-ästhetischen Grenzgang möchte die vorliegende Arbeit aufnehmen.

Die historische Schlüsselposition und die ästhetische Hybridität des italienischen Neorealismus haben es zugleich ermöglicht und erschwert, Anschluss an ihn zu finden. Es stellt sich damit auch die Frage, wie der italienische Neorealismus auf Basis der Erkenntnisse in Kapitel drei in der ästhetischen Tradition des Realismus zu verorten ist. In *Kapitel IV* wird daher abschließend zu überlegen sein, inwiefern das Verhältnis des italienischen Neorealismus zur Moderne Aufschluss über das Interesse deutscher Autoren an dieser Strömung geben kann.

1.2. Stand der Forschung

Über die Datierung des italienischen Neorealismus, d. h. die Bestimmung seines Anfangs (1943 mit Luchino Viscontis Film *Besessenheit*) herrscht in der Forschung weitgehende Einigkeit. Bereits die Festlegung eines Endes fällt deutlich schwieriger, was mit der Mannigfaltigkeit seiner ästhetischen Ausprägungen zusammenhängt.⁸ Die Vielzahl der einzelnen Stimmen und Beiträge begründet einen „gewissen Eklektizismus“⁹ des Neorealismus, der es erschwert zu sagen, was noch zum Neorealismus gehört und was nicht mehr. Sein diskontinuierliches Verhältnis zur ästhetischen Tradition ist einer der Hauptgründe für die Unabgeschlossenheit dieses Forschungsthemas, von dem anzunehmen ist, dass es auch in der Zukunft kontrovers diskutiert werden wird.¹⁰ Zur Kontroverse der Datierung des Neorealismus gehört folglich immer wieder

⁸ Die Festlegungen des Endes des italienischen Neorealismus bewegen sich zwischen 1949 und 1957. Maria Corti datiert das Ende mindestens auf das Jahr 1950, während z. B. für Guido Aristarco Luchino Viscontis Film *Senso* von 1954 das Ende des Neorealismus markiert, um nur zwei Beispiele zu nennen. Vgl. Aristarco, Guido: È realismo. In: Cinema Nuovo III (1954) H 43; Corti, Maria: *Il viaggio testuale*, Turin: Einaudi 1978. S. 26. Völlig ‚abseits‘ datiert Iris Dennelers das Ende des neorealistischen Schaffens mit dem Erscheinen Cesare Paveses Romans *Paesi tuoi* auf das Jahr 1941. Denneler setzt dabei Neorealismus umstandslos mit Naturalismus gleich. Denneler, Iris: Schreiben und Leben auf unsicherem Grund: Leben und Literatur Cesare Paveses. In: Dies.: *Ungesicherte Lektüren. Abhandlungen zu Bachmann, Pavese, Nossack, Haushofer und Schiller, zur Stadt Paris und zum Lesen in der Schule*, München: Iudicium 2002. S. 37-67. Hier S. 46.

⁹ De Angelis, Enrico: Roberto Rossellini: Germania anno zero (1948). In: Butzer, Günter und Joachim Jacob (Hg.): *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2012. S. 39-45. Hier S. 40.

¹⁰ Zur kontroversen Diskussion des italienischen Neorealismus vgl. Öhlschläger, Claudia, Lucia Perrone Capano und Vittoria Borsà (Hg.): *Realismus nach den Europäischen Avantgarden. Ästhetik, Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit*, Bielefeld: transcript 2012; Vgl. außerdem das Themenheft zum Neo-Realismus herausgegeben von Martin Bauer und Jens Hacke: Neo-Realismus. Zeitschrift für Ideengeschichte 2 (2013) H. VII; Vitti, Antonio (Hg.): *Ripensare il neorealismo, cinema, letteratura, mondo*, Pesaro: Metauro 2008; Candela, Elena: *Neorealismo. Problemi e crisi*, Napoli: L' Orientale 2003; Fanara, Giulia: Ripensando il neorealismus: gli anni Settanta e oltre. In: Dies.: *Pensare*

die Frage, welche Künstler dem italienischen Neorealismus zuzurechnen sind. Michelangelo Antonioni etwa wird zwar umstandslos dem italienischen Neorealismus zugeordnet,¹¹ jedoch in Abgrenzung zu seinen programmatischen Anfängen, die mit Luchino Visconti, Roberto Rossellini und Vittorio de Sica zusammenfallen. Die Unschärfen, was und wann Neorealismus ist und wer dem italienischen Neorealismus ästhetisch zuzuordnen ist, betreffen ebenso die literarischen Werke. Vasco Pratolini etwa, der als programmatischer Autor des italienischen Neorealismus verhandelt wird, behält hermetische und existenziell-intimistische Standpunkte und Schreibweisen der 1930er Jahre bei.¹² Cesare Pavese hält an der Verwendung des durch den Faschismus fragwürdig gewordenen mythischen Denkens und der Nutzung des Mythos als Mittel der Selbsterkenntnis fest und wird mit seiner von Pratolini oder Vittorini verschiedenen Schreibweise ebenso als einer der Hauptfiguren des literarischen Neorealismus bewertet.¹³ Wiederum im Unterschied zu Elio Vittorini, der ähnlich wie Roberto Rossellini als Vater und Meister des Neorealismus verhandelt wird und auch mit politischen Aktionen und Beiträge in Erscheinung trat, charakterisiert Pavese ein offenkundiges Desinteresse an politischen Fragen. Ihnen gemeinsam ist jedoch, dass der italienische Neorealismus die Hauptphase in ihrem Gesamtwerk darstellt.

Zu den einzelnen Autoren und Regisseuren existiert ein jeweils umfangreicher Korpus an hauptsächlich italienischer Sekundärliteratur, den ich an dieser Stelle nicht weiter verfolgen möchte, ebenso wenig wie einen Gesamtüberblick über die deutsche und sehr umfangreiche italienische Forschungsliteratur zur politischen, ökonomischen, sozialen und ästhetischen Entwicklungsgeschichte des italienischen Neorealismus in Literatur und Film.¹⁴ Dies ist hier auch nicht erforderlich, insofern diese Arbeit

il neorealismo. Percorsi attraverso il neorealismo cinematografico italiano, Roma: Lithos 2000. S. 15-53.

¹¹ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 [1985]. S. 14; Glasenapp, Jörn: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2013. S. 76; Cuccu, Lorenzo: Ein Auge nach innen, eins nach außen. Michelangelo Antonioni und der Neorealismo. In: *Du: die Zeitschrift der Kultur* 55 (1995-1996) H. 11. S. 21-22.

¹² Pacini, Carlo und Klaus Bochmann: Kontinuität und Neuerung in der italienischen Prosa und Literaturkritik von 1945 bis heute. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie* 33 (1987). S. 181-204. Hier S. 187.

¹³ Zur ästhetischen Verortung der einzelnen Autoren vgl. die deutsche Literaturgeschichtsschreibung zum italienischen Neorealismus von Manfred Hardt: *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Darmstadt: WBG 1996; Kapp, Volker (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1994. V. a. S. 354ff.

¹⁴ Hingewiesen sei dennoch auf eines der Hauptwerke zur Geschichte des italienischen Neorealismus im Film von Gian Piero Brunetta: *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Bd. 3, 3. Aufl., Rom: Riuniti 1998; Ders.: *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, Bd. 2, 2., durchges. u. überarb. Aufl., Rom: Riuniti 1993; Ein vergleichbares umfassendes

ihre Erkenntnis über den *Vergleich* des italienischen Neorealismus mit der deutschen Nachkriegsliteratur gewinnen will, der in der Forschungsliteratur, wie im Folgenden gezeigt werden soll, bisher nur sehr marginal vorkommt. Statt eines Gesamtüberblicks fokussiere ich daher die deutsche Forschung zu den behandelten Autoren und Regisseuren der 1940er bis 1960er Jahre in Deutschland, um festzustellen, inwiefern die Strömung des italienischen Neorealismus in die Forschung Eingang gefunden hat.

Die bisherige literaturwissenschaftliche und medienwissenschaftliche Forschung in Deutschland untersuchte den italienischen Neorealismus entweder ausgehend von themenspezifischen Fragestellungen bzw. einzelnen Werken¹⁵ oder im Rahmen einer Geschichte des Films bzw. der Literatur.¹⁶ Die Dominanz des Films in diesen Beiträgen und die dabei auffallende Marginalität hinsichtlich der Beiträge, die sich mit der italienischen Literatur beschäftigen oder die die Beziehungen zur deutschen Nachkriegsliteratur aufarbeiten, ist erstaunlich, insofern bereits 1979 in einer Ausgabe der Zeitschrift *Text + Kritik* zum Thema „Italienischer Neorealismus“ auf die Verbindungen zur deutschen Nachkriegsliteratur hingewiesen wurde: „[...] der Neorealismus wird aufgenommen in Deutschland (Walter Jens, Hans Erich Nossack sind deutlich von ihm

Standardwerk liegt in deutscher Sprache nicht vor. Zum italienischen Neorealismus in der Literatur vergleiche Maria Corti: *Il viaggio testuale*, Turin: Einaudi 1978.

¹⁵ Öhlschläger, Claudia: Chronik des Verlusts: Re-Konfigurationen der Heiligen Familie in Michelangelo Antonionis *Il grido*. In: Glasenapp, Björn (Hg.): *Michelangelo Antonioni, Wege in die filmische Moderne*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2012. S. 39-61; Ochsner, Beate: Neo-sakrales Kino oder: Rossellinis ‚andere‘ Bilder. In: Felten, Uta und Stephan Leopold (Hg.): *Le dieu caché? Lectura christiana des italienischen und französischen Nachkriegskinos*, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2010. S. 29-49; Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus: Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943-1949*, Bielefeld: transcript 2009; Weitzer, Karin: „Auf der Suche nach dem verlorenen Rad“. Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation. In: Febel, Gisela, Natascha Ueckmann (Hg.): *Europäischer Film im Kontext der Romania. Geschichte und Innovation*, Münster: LIT 2007. S. 83-103; Schwarze, Michael: Die Aufhebung des ‚Mythos‘ in einer Poetik des Dialogs: Cesare Pavese (Dialoghi von Leucò und La luna e il falò). In: Ders. und Claudia Jünke (Hg.): *Unausweichlichkeit des Mythos. Mythospoiesis in der europäischen Romania nach 1945*, München: Martin Meidenbauer 2007. S. 37-63; Hortenbach, Eva: *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen. Der italienische Widerstand in Werken von Vittorini, Calvino, Pavese und Cassola und in Filmen von Rossellini und Comenci*, Stuttgart: Ibidem 2004; Martin, Oliver: *Der Neorealismus in der Architektur und dessen Bezug zu Malerei, Literatur und Film*, Zürich: Eidgenössische Technische Hochschule 2002; Meder, Thomas und Klaus Mann: *Vom Sichtbarmachen der Geschichte: der italienische Neorealismus, Rossellinis Paisà*, München: Trickster 1993.

¹⁶ Vgl. Sollte-Gresser, Christiane: Vom italienischen Nationalkino zum Gedächtnis des europäischen Films. Das Kino des neorealismo. In: G. Febel und N. Ueckmann: *Europäischer Film (seit 1945) im Kontext der Romania. Geschichte und Innovation*, Münster 2007. S. 67-82; Hoffmann, Dieter: *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*, Bd. 1: Von der Trümmerliteratur zur Dokumentarliteratur, Tübingen, Basel: Francke 2006. S. 90-102; Spagnoletti, Giovanni: Perspektiven auf das Risorgimento und die Resistenza. Der italienische Film. In: Rother (1998): *Mythen der Nationen*. S. 150-167; Maier-Schoen, Petra (Hg.): *Der italienische Film zwischen Faschismus und Nachkriegszeit*, München: Film-museum 1997; Patalas, Enno und Ulrich Gregor: Die Geburt des italienischen Neorealismus. In: Ders.: *Geschichte des modernen Films*, Gütersloh: Bertelsmann 1968. S. 11-31; Schlappner, Martin: *Von Rossellini zu Fellini*, Zürich: Origo Verlag 1958.

beeinflusst; der frühe Heinrich Böll hat sich zu ihm bekannt, Alfred Andersch ihn bekanntgemacht).¹⁷ Die Verbindungslinien zwischen italienischem Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur sind folglich bereits früh in der Forschung wahrgenommen worden, standen jedoch im Schatten der Erforschung des französischen Existentialismus Sartres und Camus in der deutschen Nachkriegsliteratur. Es besteht daher ganz offenbar ein andauernder Nachholbedarf, insofern sich die germanistische Forschung hinsichtlich der besagten Transferprozesse noch immer weitgehend auf einzelne einschlägige Studienarbeiten und Dissertationen zum Thema beschränkt: Wolfgang Eitel, der bereits die eher ungünstige Lage für die Rezeption der italienischen Literatur im Nachkriegsdeutschland in jener Ausgabe von *Text + Kritik* (1979) reflektiert hatte, wollte 1983 eine Parallele des italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur *nur* noch in Andersch Roman *Sansibar oder der letzte Grund* und Vittorinis *Dennoch Menschen* erkennen.¹⁸ Eitel schloss sich im Gesamtergebnis Karl Markus Michel an, der jedoch Andersch nicht als „Neoveristen“ anerkannte.¹⁹

Als einer der Gründe für die Randständigkeit und Vagheit der Erforschung des italienischen Neorealismus im Verhältnis zur deutschen Nachkriegsliteratur kann jener ästhetische Eklektizismus angesehen werden, der zu ungenauen Verwendungsweisen des Begriffes „Neorealismus“ in Monografien und Literaturgeschichten der deutschen Nachkriegsliteratur führte. So etwa jene Lesart, die ihn im Anschluss an Hans Werner Richter und Walter Jens als Synonym für „Magischen Realismus“ begreift.²⁰ Während seine Parallelen und Unterschiede zum Magischen Realismus noch immer nicht systematisch erforscht sind (dies hat zwei Gründe: erstens ist auch der Begriff „Magischer Realismus“ ebenso vage und vielschichtig, und zweitens sind die Bezüge des

¹⁷ Bremer, Thomas: Den Menschen neuschaffen. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.): *Italienischer Neorealismus*, H. 63, München: Text + Kritik. S. 3-19. Hier S. 16.

¹⁸ Eitel, Wolfgang: Alfred Andersch und Italien. Neorealismus und lebenslange Impulse. In: Volker Wehdeking (Hg.): *Zu Alfred Andersch*, Stuttgart: Ernst Klett 1983. S. 28-36. Zur Rezeption Alberto Moravias, Elio Vittorinis und Vasco Pratolinis in Deutschland vergleiche ders.: *Neorealismus-Rezeption. Vom Schweigen, Schwätzen und Nachdenken über italienische Literatur in Deutschland*. In: *Text + Kritik* (1979) H 63. S. 47-59.

¹⁹ Michel, Karl Markus: Die Rote. In: Gerd Haffmans: *Über Alfred Andersch*, Zürich: Diogenes 1980. S. 101.

²⁰ *Vom absoluten Gedicht zur Aporie der Moderne, Studien zum Literaturbegriff in der Bundesrepublik Deutschland der 50er Jahre*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. S. 156. Hu bezieht sich dabei auf folgende Texte Richters und Jens': Jens, Walter: Keine Dichter! In: *Die Literatur* 1 (1.5.1952) H. 4. S. 1-2; Richter, Hans Werner: Literatur im Interregnum. In: *Der Ruf* 1 (15. 03. 1947) H. 15. S. 10-11; Vgl. auch die pauschalen und ahistorische Verwendungsweisen in Barners: „Unbestechlich: genau, nicht ablenkbar – und menschlich: mit Anteilnahme – hat Böll, und haben die jungen deutschen Neorealisten schreiben wollen.“ Vgl. Barner, Wilfried et al. (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, 2. erw. Aufl., München: Beck 2006. S. 55.

„Magischen Realismus“, wie er in der deutschen Nachkriegsliteratur auch von Gerhart Pohl²¹ aufgerufen wurde, zur ästhetischen Tradition unklar), sind seine Bezüge zur Neuen Sachlichkeit und zur amerikanischen Literatur bereits bestätigt worden.²² Diese Erkenntnis ist für diese Arbeit insofern brisant, da sie die Frage aufwirft, inwiefern die deutsche Nachkriegsliteratur schon in den 1950er Jahren über ihre Nähe zum italienischen Neorealismus indirekt den schon zum Topos gewordenen *Wiederanschluss an die Moderne* findet. Dieser wurde für die deutsche Literatur bisher erst mit der literaturwissenschaftlichen Konstruktion des „Wendejahres 1959“ erreicht.²³ Der italienische Neorealismus übernahm dann eine Brückenfunktion von den historischen Avantgarden von 1890 bis 1933 zur deutschen Nachkriegsliteratur seit 1945.

Die Transferprozesse zwischen italienischem Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur greift umfassender die 2012 erschienene Dissertation von Verena Kammandel wieder auf, die sich mit den Rezeptionsspuren und dem Einfluss des italienischen Neorealismus auf den produktiven Schreibprozess von Alfred Andersch und Hans Erich Nossack auseinandersetzt.²⁴ Kammandel stellt dabei auf Basis nachweislicher Lektüreprozesse das Werk Andersch in die Nähe Elio Vittorinis und Giorgio Bassanis und das Werk Nossacks in die Nähe Cesare Pavese. Die Abhängigkeit dieses Forschungsansatzes von einer nachweislichen Rezeption der italienischen Literatur durch die deutschen Autoren sowie die werkbezogene Gliederung führen einerseits zu wichtigen Erkenntnissen in der Beziehung der Autoren zueinander, begrenzen andererseits die Spielräume des Vergleichs erheblich, sodass andere Autoren wie z. B. Heinrich Böll gar nicht erst Eingang in den Vergleich finden. Darüber hinaus bleiben die Filme des italienischen Neorealismus gänzlich unberücksichtigt. Insbesondere die formalästhetischen (Raum, Zeit, Handlung) und intermedialen Strukturen, so möchte diese Arbeit zeigen, sind Schlüssel für den Zusammenhang zwischen italienischen und deutschen Realismuskonzepten. Neben dem Eklektizismus und einiger nachweislicher Rezeptionsspuren begründet das den italienischen und deutschen Künstlern gemeinsame ethische Fundament einen Vergleich. Bestand zunächst ein Konsens über die

²¹ Pohl, Gerhart: Magischer Realismus? In: Aufbau 7 (1948) H. 4. S. 650-653.

²² Polverini, Chiara: *Schauspiel oder Dokumentation? Dimensionen der Wirklichkeit in Neorealismo und Neuer Sachlichkeit*, Bonn: Romanistischer Verlag 2007. Zur Erforschung der Beziehungen zur amerikanischen Literatur vergleiche Gamal Morsi: *Amerika ist immer woanders. Die Rezeption des American Dream in Italien*, Marburg: Tectum 2001.

²³ Zur Konstruktion des Wendejahres siehe auch die Ausführungen in Kapitel 1.4.1.

²⁴ Kammandel, Verena: *Die produktive Rezeption zeitgenössischer italienischer Erzähler in der westdeutschen Nachkriegsliteratur: Studien zum Werk von Alfred Andersch und Hans Erich Nossack*, Heidelberg: Winter 2012.

ethische Dimensionierung der Realismen der deutschen Nachkriegsliteratur, wurde diese spätestens 1998 durch W. G. Sebald in seinen Vorlesungen, die unter dem Titel *Luftkrieg und Literatur* erschienen, aktualisiert und revidiert, insofern Sebald zufolge einzig Nossack zur Darstellung des Luftkriegs fähig gewesen war, während alle anderen Autoren, allen voran Alfred Andersch, sich den tatsächlichen politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen, dem Krieg und der Zerstörung nicht gestellt und damit ethisch und moralisch weitgehend versagt hätten. Heinrich Böll gesteht er zu, mit seinem Roman *Der Engel schwieg*, „eine annähernde Vorstellung [...] von der Tiefe des Entsetzens“²⁵ vermittelt zu haben. Die Forschung zur Nachkriegsliteratur bewegt sich seitdem zwischen Revision und Fortsetzung bestehender wissenschaftlicher Paradigmen wie z. B. demjenigen der „Gesinnungsästhetik“, bei der das Moralische wie eine ästhetische Innovationsbremse wirke, oder jener Klage um den verpassten Wiederanschluss an die Moderne.²⁶

Die Frage nach der Ästhetik des Realismus in der deutschen Nachkriegsliteratur wird in der Forschung ausschließlich in Abhängigkeit von den Werken einzelner Autoren betrachtet, weil er im Unterschied etwa zum poetischen Realismus nicht als eine ästhetische Strömung bzw. Epoche gefasst werden kann.²⁷ Eine Monografie zur Ästhetik des Realismus in der deutschen Nachkriegsliteratur, die einen Überblick über Formen und Entwicklungen dieser Ästhetik gäbe, existiert nicht. In literaturgeschichtlichen Darstellungen wird gern von den *Problemen* des Realismus gesprochen, die jedoch ebenso wenig auf den Begriff gebracht werden wie der Begriff „Realismus“. Es scheint, dass die Form des historischen Überblicks im Rahmen der Gattung Literaturgeschichte die Möglichkeiten qualitativ und quantitativ umfassenderer Untersuchungen kürzerer zeitlicher Etappen oder einzelner Werkgruppen tilgt. Für die Thematik dieser Arbeit wären komparatistisch angelegte Literaturgeschichten relevant, die jedoch noch immer mehr Teil einer theoretischen Debatte als Teil der Wirklichkeit sind.²⁸ Seit Heinz Ludwig Arnolds Bändchen *Text + Kritik* zum italienischen

²⁵ Sebald, G.W.: *Luftkrieg und Literatur, Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 [1999]. S. 18.

²⁶ Lieskounig, Jürgen: Sich der Vergangenheit stellen – aber wie? Überlegungen zur Problematik der sogenannten ‚Bewältigungsliteratur‘ in der westdeutschen Prosaliteratur der Nachkriegszeit. In: Koopmann, Helmut und Manfred Misch (Hg.): *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne*, Paderborn: mentis 2002. S. 223-237. V. a. S. 224f.

²⁷ Die Forschungsliteratur zur Epoche des poetischen bzw. bürgerlichen Realismus kann und muss an dieser Stelle nicht dargestellt werden. Von Interesse ist lediglich die Beobachtung, dass für den Realismus des 19. Jahrhunderts durchaus interkulturelle und intermediale Forschungen sowohl in Deutschland als auch in der Auslandsgermanistik vorliegen.

²⁸ Einen komparatistischen Ansatz wählt Anna Boschetti: Vom Engagement zum Experimentalismus. Bemerkungen zum italienischen literarischen Feld seit 1945 und seinem Verhältnis zum transnationalen

Neorealismus aus dem Jahre 1979 hat sich folglich nicht viel bewegt in der deutschen Forschungslandschaft zu diesem Thema.

Neben den bereits erwähnten Dissertationen und literaturgeschichtlichen Erläuterungen liegen einige Einzelstudien vor, die den deutsch-italienischen Vergleich am Beispiel einzelner Autoren durchführen und auf die ich im Folgenden eingehen möchte. Die Forschungsliteratur der hier behandelten Autoren wird jedoch wegen ihres beträchtlichen Umfangs und ihrer Komplexität nicht in ihrer Gänze betrachtet werden können.²⁹ Stattdessen fokussiere ich den Blick auf die Forschung hinsichtlich folgender Aspekte: Merkmale einer Ästhetik des Realismus sowie ihrer Ethik, Zusammenhänge mit der ästhetischen Tradition des Realismus, direkte Auseinandersetzung mit dem italienischen Neorealismus, intermediale Strategien und Gestaltungsweisen von Zeit, Raum und Handlung sowie Erzähler.

Besonders umfangreich wurde zur Andersch-Sebald-Debatte gearbeitet, die Sebald mit seinem Essay zu Alfred Andersch in *Luftkrieg und Literatur* (1999) ausgelöst hatte.³⁰ In seinem Essay stellte er die moralische Integrität des Autors infrage, die im deutsch-deutschen Literaturstreit 1989 bereits Ulrich Greiner mit seinem Vorwurf der Gesinnungsästhetik angegriffen hatte. Nicht zuletzt Sebalds Essay ist dafür verantwortlich, dass das Werk Alfred Anderschs jahrzehntelang v. a. einer biografischen Perspektivierung unterlag, die formalästhetische Aspekte nur untergeordnet

Raum. In: Berliner Journal für Soziologie 2 (2004). S. 189-207; Zum aktuellen Diskurs der Literaturgeschichtsschreibung vgl. Borkowski, Jan und Philipp David Heine: Ziele der Literaturgeschichtsschreibung. In: Journal of Literary Theory: JLT; new developments in theory and re 7 (2013) H. 1-2. S. 31-63.

²⁹ Einen Überblick über die Böll-Forschung liefert die „Forschungsstelle Nachkriegsliteratur im Rheinland“ der Universität Wuppertal unter der Leitung von Prof. Dr. Werner Bellmann und Dr. Christine Hummel: www2.uni-wuppertal.de/FBA/nachkriegsliteratur; desweiteren: Böll, Viktor und Markus Schäfer: *Fortschreibung: Bibliographie zum Werk Heinrich Bölls*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1997; Bellmann, Werner: *Das Werk Heinrich Bölls. Bibliographie mit Studien zum Frühwerk*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995; Francis James Finlay: Aspekte und Tendenzen der Böll-Forschung seit 1976. In: Balzer, Bernd (Hg.): *Heinrich Böll, 1917-1985*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1992. S. 315-338; Einen Überblick über das Werk von Hans Erich Nossack geben Birgit Kawohl: *Hans-Erich-Nossack-Bibliographie*, Wetzlar: Kletsmeier 1995, sowie Gabriele Söhling: *Hans Erich Nossack: Schreiben und Veröffentlichungen: Bibliographie u. ausgewählte Texte*, Mainz: von Hase und Koehler 1991. Über das Werk Anderschs liefert v. a. folgende Bibliografie Auskünfte: Unterwieser, Daniela: *Bibliographie der Sekundärliteratur zum Werk von Alfred Andersch*, Zürich: Diogenes 2008.

³⁰ Sebald (2002): *Luftkrieg und Literatur*. 123-166. Zur Sebald-Andersch-Debatte vgl. auch Joch, Markus: Streitkultur Germanistik: die Andersch-Sebald-Debatte als Beispiel. In: Ehlich, Konrad (Hg.): *Germanistik in und für Europa. Texte des Münchener Germanistentages 2004*, Bielefeld: Aisthesis 2006. S. 263-275; Battafarano, Italo Michele: Zwischen Kitsch und Selbstsucht – und auch noch Spuren von Antisemitismus? Marginalia zu Alfred Andersch: eine Forschungskontroverse Sebald, Heidelberger-Leonard und Weigel betreffend. In: Morgen-Glantz 4 (1994). S. 241–257.

behandelte.³¹ Erst die Tagung „Alfred Andersch ‚revisited‘: Die Sebald-Debatte und ihre Folgen“, die am 19. 11. 2010 im Frankfurter Literaturhaus stattfand, hat begonnen die Sebald-Andersch-Debatte und ihren Moraldiskurs zu bilanzieren und den Weg zu einer wieder stärker ästhetisch ausgerichteten Forschung zu ebnet. Einen nochmaligen Höhepunkt fand die historiografische, autorzentrierte Perspektive auf Anderschs Werk 2015 mit der Monografie *Alfred Andersch desertiert*, obwohl der seit Ulrich Greiner 1989 behandelte Fall Andersch historisch geworden war.³² Im Kontext der Sebald-Debatte und der Frage (biografischer) Schuld stehen auch die Forschungen zur Auseinandersetzung Anderschs mit dem französischen Existentialismus und seine Positionen im Umkreis der Gruppe 47. Besonders wichtig sind hier die Untersuchungen von Irene Heidelberger-Leonard und Anja Koberstein sowie Ulrich Kinzel, der Hans Erich Nossack in die Betrachtung miteinbezieht.³³ Dass der ethische Diskurs in Anderschs Werk in einem Zusammenhang mit seiner spezifischen Ästhetik steht, haben die Untersuchungen autopoetologischer Aspekte und die Beiträge von Klaus R. Scherpe zum Verhältnis von Moral und Ästhetik sowie von Humanismus und Moderne gezeigt.³⁴ Die Grundlage der ethisch-moralischen Diskurse, die exemplarisch auch für das Werk Anderschs beschrieben worden sind, ist die auch für den italienischen Neorealismus konstitutive Rückbesinnung auf den Menschen.³⁵

³¹ Vgl. Bandel, Jan-Frederik: Der Gestus der Desertion: Alfred Andersch, Arno Schmidt und die Mühen der ‚Gewissensforschung‘. In: *Kultur & Gespenster* 2 (2006). S. 282-299; Lamping, Dieter: Erzählen als Sinn-Suche: Formen und Funktionen autobiographischen Erzählens im Werk Alfred Anderschs. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Erzählte Welt - Welt des Erzählens*, Köln: Ed Chora 2000. S. 217-229; Heidelberger-Leonard, Irene: Andersch revisited. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie Sonderband* 114 (1995). S. 36-49; Reinhardt, Stephan: Ästhetik als Widerstand – Andersch als Bürger und engagierter Schriftsteller. In: Heidelberger-Leonard, Irene und Volker Wehdeking (Hg.): *Alfred Andersch, Perspektiven zu Leben und Werk*, Opladen: Westdt. Verlag 1994. S. 32-41.

³² Joch, Markus und Jörg Döring: *Alfred Andersch revisited. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2011; Döring, Jörg, Felix Römer, Rolf Seubert: *Alfred Andersch desertiert: Fahnenflucht und Literatur (1944-1952)*, Berlin: Verbrecher Verlag 2015.

³³ Heidelberger-Leonard, Irene: Zur Dramaturgie einer Abwesenheit: Alfred Andersch und die Gruppe 47. In: Braese, Stephan (Hg.): *Bestandsaufnahme - Studien zur Gruppe 47*, Berlin: Erich Schmidt 1999. S. 87-101; Koberstein, Anja: „Gott oder das Nichts“: Sartre-Rezeption im frühen Nachkriegswerk von Alfred Andersch im Kontext der zeitgenössischen Existentialismuskonzeption, Frankfurt am Main: Peter Lang 1996; Kinzel, Ulrich: Aufbruch und Entscheidung: Selbsterfahrung bei Nossack und Andersch. In: Dammann, Günter (Hg.): *Hans Erich Nossack*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 23-44.

³⁴ Stocker, Günther: Lesen als Utopie der Freiheit: Alfred Anderschs „Sansibar oder der letzte Grund“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 123 (2004) H. 2. S. 264-285; Scherpe, Klaus R.: Moral im Ästhetischen: Andersch, Weiss, Enzensberger; ein Vortrag. In: *Weimarer Beiträge* 42 (1996) H. 1. S. 109-127; Ders.: „Schützt Humanismus denn vor gar nichts?“ Alfred Andersch im Kontext der Moderne. In: Ders.: *Die rekonstruierte Moderne. Studien zur deutschen Literatur nach 1945*, Köln, Wien: Böhlau 1992. S. 101-130.

³⁵ Käufer, Hugo Ernst: Rückbesinnung auf den Menschen. Zu Alfred Andersch: *Sansibar oder der letzte Grund und Piazza San Gaetano* (1957). In: Krüger, Jonas Torsten: »Unter sterbenden Bäumen«.

Die stärker formalästhetisch ausgerichteten Forschungsbeiträge haben sich v. a. an bestimmten Motiven abgearbeitet, die sich aus dem biografischen Kontext unmittelbar ableiten oder an ihn zurückgebunden werden können, so wie z. B. das Motiv der Flucht an die Figur des Deserteurs, der Andersch selbst war.³⁶ Elisabeth Brunner untersucht explizit die ästhetische Darstellungsweise, wenn sie die „Präzision der Farbmotaphorik und [die] Wiedergabe von Tönen, Geräuschen und Stimmungen“³⁷ in Anderschs Texten mit der Ästhetik des italienischen Neorealismus vergleicht. Entlang des Romans *Die Rote* weist Brunner außerdem das Wirken einer sogenannten „filmischen Schreibweise“ nach, über die sich Verbindungen zum italienischen Neorealismus, insbesondere Michelangelo Antonioni, herstellen lassen.³⁸ Ihr Beitrag ist für die Weiterentwicklung der Forschungsperspektive daher besonders wichtig. Unbedingt hinzuzuziehen sind die Einzelstudien von Roberta Bargelli, Italo Batafarano und von Ursula Breymayer in Zusammenarbeit mit Gunter E. Grimm und Walter Erhart, die ästhetische Parallelen Anderschs zum italienischen Neorealismus exemplarisch darlegen.³⁹ In diesen Kontext fällt auch die bereits erwähnte Dissertation Verena Kammandels, die Anderschs Romane *Sansibar oder der letzte Grund* sowie *Die Rote* mit dem Werk Elio Vittorinis und Anderschs Spätwerk am Beispiel des Romans *Efraim* mit Giorgio Bassani in Verbindung setzt. Die zentrale Parallele zu Vittorini definiert Kammandel über das gemeinsame Verständnis von Literatur als Widerstand und zu Bassani über die Einsicht in die Notwendigkeit der Erinnerung nationalsozialistischer

Ökologische Texte in Prosa, Lyrik und Theater. Eine grüne Literaturgeschichte von 1945 bis 2000, Marburg: Tectum 2001. S. 32–34.

³⁶ Ujma, Christina: Alfred Anderschs Italienbild im Kontext der Nachkriegsliteratur. In: Stuart Parkes and John J. White: *The Gruppe 47 fifty years on a re-appraisal of its literary and political significance*, Amsterdam: Rodopi 1999. S. 89-104.

³⁷ Brunner, Maria E.: *Der Deserteur und Erzähler Alfred Andersch: „Daß nichts dunkel gesagt werden darf, was auch klar gesagt werden kann“*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1997. S. 329.

³⁸ Brunner, Maria E.: Cinemorphe Seh- und Wahrnehmungsweisen in Anderschs Roman *Die Rote*. In: Weimarer Beiträge 46 (2000) H.4. S. 602-616; Zum Begriff der filmischen Schreibweise bei Andersch vergleiche die Anmerkungen im Schlusswort dieser Arbeit sowie Dietrich Harth, der jedoch nicht den Bogen zum italienischen Neorealismus spannt: Hardt, Dietrich: Merkwürdiges Beispiel literarischer Logik: Film = Literatur + x. In: Heidelberger-Leonard (1994): *Alfred Andersch*. S. 178–187.

³⁹ Bargelli, Roberta: Die deutsche Nachkriegsliteratur und der italienische Neorealismus: Alfred Anderschs Reisebericht „Aus einem römischen Winter“. In: Ralf Georg Czapla, Anna Fattori (Hg.): *Die verewigte Stadt: Rom in der deutschsprachigen Literatur 1945*, Bern: Peter Lang 2008; Batafarano, Italo Michele: Alfred Anderschs Italien-Roman „Die Rote“: Zwischen Claudio Monteverdi und Michelangelo Antonioni. In: Heidelberger-Leonard (1994): *Alfred Andersch*. S. 109-122; Breymayer, Ursula, Gunter E. Grimm und Erhart, Walter: Neorealismus und magische Momente: Alfred Anderschs literarische Italienporträts. In: Grimm, Gunter E. et al. (Hg.): *„Ein Gefühl von freierem Leben“*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1990. S. 259-273.

Verbrechen an den Juden.⁴⁰ Diese direkte Beziehung Anderschs zu Vittorini sowie auch seine Replik auf Michelangelo Antonionis Film *Der Schrei* in *Die Rote* machen seine Aufnahme in der vorliegenden Arbeit notwendig, ihre Begründung jedoch soll in formalästhetischen Aspekten gefunden werden, die Andersch auch mit anderen neorealistischen Künstlern in Verbindung setzen lassen. Gunter E. Grimm konzentriert sich auf ethisch-ästhetische Parallelen zu Elio Vittorini, die ihren exemplarischen Nachweis über die formalästhetische Beschreibung beider Werke kaum ausführt.⁴¹ Statt die Spuren des italienischen Neorealismus bei Andersch ästhetisch durchzudeklinieren, um die Parallelen auf eine medial und personell breitere Basis zu stellen, verbleibt der Vergleich auf der Ebene des Hinweises. Entsprechend ermittelt Grimm zwar Merkmale von Anderschs Realismus, aber die Analyse der Verbindung zum italienischen Neorealismus beschränkt er auf das „Nebeneinander von neorealistischer Alltagsbeschreibung, symbolischer Überhöhung und romantischer Schauermotivik“⁴². Ein tatsächlicher Vergleich mit Werken des italienischen Neorealismus bleibt aus. Wichtiger als die Parallele zum italienischen Neorealismus bleibt am Ende die Infragestellung von Anderschs Realismuspostulats durch seine poetischen Brechungen. Dass der italienische Neorealismus gerade bei dieser Frage richtungsweisend für die Bestimmung des Realismus als Ästhetik mit ethischem Standpunkt hätte sein können, hat Grimm meines Erachtens nicht genug produktiv gemacht. Für die Bestimmung des Realismus sind schließlich räumliche und zeitliche Aspekte konstitutiv, die die Forschung in Anderschs Werk ohne Bezug zum italienischen Neorealismus (mit Ausnahme Judith Rübers, die erneut die Verbindungen Anderschs zu Vittorini und Antonioni aufgreift) z. B. entlang der Metapher der Grenze und des Erinnerungsvorgangs untersucht.⁴³ Auch der erst 2016 erschienene Sammelband *Alfred Andersch*,

⁴⁰ Vgl. auch Meier, Albert: Dichter und doch keine. Zu den literaturpolitischen Hintergründen von Alfred Anderschs Interesse an Elio Vittorini. In: *Zeitschrift für Germanistik* 3 (1993) H. 1. S. 110–119; Kammandel (2012): *Die produktive Rezeption zeitgenössischer italienischer Erzähler*. S. 68f.

⁴¹ Grimm, Gunter E.: „Nichts als die Wahrheit.“ Zu Alfred Andersch Realismus-Konzept. In: *Literatur für Leser* (1993) H3. S. 108–118. Hier S. 109.

⁴² Grimm (1993): „Nichts als die Wahrheit“. S. 115.

⁴³ Zu räumlichen Aspekten vgl. Rüber, Judith: Eisiges Januarpanorama. In: Dies.: *Venedig. Literarische Intermezzi auf Brücken, Plätzen und Kanälen*. Stuttgart: Klett-Cotta 2002. S. 151–172; Karlson, Martin: ‘Venezianische Erniedrigungen’: Gefahren und Leidenschaften in Alfred Anderschs Roman *Die Rote*. In: Ders. et al. (Hg.): *Grenzgänge: Literatur und Unbewusstes. Zu Heinrich von Kleist, E.T.H. Hoffmann, Alfred Andersch, Ingeborg Bachmann und Max Frisch*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1999. S. 79–99; insbesondere zum Motiv der Grenze vgl. Linder, Christian: Freiheit in der Wildnis: Alfred Anderschs Nachrichten von einer Welt jenseits der Grenze. In: *Lettre international* 80 (2008). S. 80–83; Lamping, Dieter: Die Wiederentdeckung der Grenze in der Nachkriegsliteratur: Horst Bienek und Alfred Andersch. In: Ders.: *Über Grenzen, eine literarische Topographie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. S. 102–120; Williams, Rhys W.: „Nachrichten von der Grenze“: Alfred Andersch’s prose writings. In: Görner, Rüdiger (Hg.): *Nachdenken über Grenzen*, München: Iudicium 1999. S. 161–

Engagierte Autorschaft im Literatursystem der Bundesrepublik entwickelt den Vergleich des italienischen Neorealismus‘ mit der deutschen Nachkriegsliteratur nicht wirklich weiter, wenngleich er die eingeforderte ästhetische und poetologische Meta-Ebene bei der Erforschung von Andersch Werk in den Fokus zu rücken beginnt.⁴⁴ Zwar werden die bereits bekannten historischen und allgemeinen ästhetischen Parallelen zum italienischen Neorealismus aufgegriffen, ein *Vergleich* der formalen Bild- und Erzählstrukturen wie ihn diese Arbeit vorlegt, bleibt jedoch nach wie vor aus. So wenig dieser formalästhetische Vergleich durchgeführt wird, so wenig wird er andererseits ausgeschlossen – er bleibt vielmehr selbst eine Leerstelle, d. h. eine Chance und ein Auftrag für die Literaturwissenschaft. Dies zeigt sich besonders deutlich in dem Beitrag von Joanna Jablkowska, die Anderschs Italienwahrnehmung untersucht. Zwar diagnostiziert sie Anderschs Bruch mit der klassischen Tradition der Italienliteratur seit Goethe, reduziert Anderschs Italienwahrnehmung andererseits zur „Stafage“⁴⁵, um Atmosphären zu erzeugen. Den Raum als Handlungsträger und Identifikationsraum schließt sie aus. Inwiefern Venedig und auch die Wildnis in *Die Kirschen der Freiheit* mehr als eine Handlungskulisse für eine Kriminalgeschichte und die Ausgestaltung von Figuren und Handlungen ist, wird die vorliegende Arbeit ermitteln. Dabei wird v. a. die spezifische Ethik des (Handlungs-)Raums Venedig seine ästhetische Relevanz begründen (Kapitel 3.3.2.) und ihn mit dem italienischen Neorealismus verbinden. Mit Blick auf Anderschs Reiseberichte verweist Jablowska zwar darauf, dass Andersch den Neorealismus für seine literarischen Werke „produktiv“⁴⁶ mache und sich auf Antonioni beziehe, doch da sie aus der Darstellungsweise des Raumes eine ästhetische und ethische Leerstelle macht, schöpft sie gerade diese Bezüge zu Antonioni nicht aus.

173; Thabet, Sahbi: *Das Reisemotiv im neueren deutschsprachigen Roman: Untersuchungen zu Wolfgang Koeppen, Alfred Andersch und Max Frisch*, Marburg: Tectum 2002; zu zeitlichen Aspekten vgl. Albrecht, Terry: Betrachtungen zum Erinnerungsbegriff bei Alfred Andersch. In: Wirth, Wolfgang und Jörn Wegner (Hg.): *Literarische Trans-Rationalität*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2003. S. 541-548.

⁴⁴ Ächtler, Norman (Hg.): *Alfred Andersch, Engagierte Autorschaft im Literatursystem der Bundesrepublik*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2016.

⁴⁵ Jablkowska, Joanna: „Diese Unruhe ist es, die in den geglückten Reisebüchern tickt.“ Alfred Anderschs Italien. In: Ächtler (2016): *Alfred Andersch*. S. 148-162. Hier S. 151.

⁴⁶ „In *Aus einem römischen Winter* lernt er in erste Linie nicht den Raum, das spatium Rom kennen, sondern vollzieht der italienische Realismus nach, den er für seine literarischen Werke produktiv macht.“ Jablowska (2016): „Diese Unruhe ist es, die in den geglückten Reisebüchern tickt“. S. 161.

Die Forschung zur Ästhetik des Realismus in Andersch Werk setzt sich mit seinen Bezügen zum amerikanischen Realismus von Ernest Hemingway und William Faulkner auseinander.⁴⁷ Entlang Anderschs Reisebericht *Hohe Breitengrade* lotet schließlich Christian von Zimmermann Anderschs Verhältnis zu modernen Schreibweisen aus,⁴⁸ hat dabei aber den italienischen Neorealismus nicht im Blick.

Hans Erich Nossack ist ein nach wie vor gering rezipierter Autor der deutschen Nachkriegsliteratur. Schon zu seinen Lebzeiten wurden seine Werke in kleineren Auflagen gedruckt und größere Publikumserfolge blieben aus. Obwohl die Forschung einräumt, dass „die deutsche Literatur seit 1945 [...] ohne ihn nicht zu denken“⁴⁹ sei, erfährt sein Werk erst seit Ende der 1990er Jahre ein größeres Interesse, das v. a. durch die Neuauflage seiner Tagebücher aus dem Jahre 1997 sowie der Briefwechsel im Jahre 2001⁵⁰ angestoßen wurde. Die nur sparsame Rezeption seiner Erzählungen und Romane spiegelt sich auch in der noch immer randständigen wissenschaftlichen Aufarbeitungen seiner Werke wider, die Günter Dammann mit seinem Sammelband zu Leben und Werk Nossacks aus dem Jahre 2000 erneut fokussiert hat.⁵¹ Es ist erstaunlich, wie wenig bis zu diesem Jahr zu Hans Erich Nossack geforscht wurde und wie eindeutig der Fokus auch dieser Forschung auf den biografischen und nicht formalästhetischen Zusammenhängen mit der deutschen Nachkriegsliteratur liegt. Und auch noch bei Dammann fällt die Präsenz des „Versuch[s] einer biographischen Inventur“ auf.⁵² Das

⁴⁷ Dubiel, Jochen: Alfred Andersch und die amerikanischen Leitbilder: Ernest Hemingways „In our time“ and William Faulkners „As I lay dying“ im Vergleich mit Alfred Anderschs „Sansibar oder der letzte Grund“. In: *Literatur für Leser* 27 (2004) H.2. S. 72-88; Peitsch, Helmut: „The past is never dead. It's not even past.“: Ein Faulkner-Zitat und deutsch-deutsche Vergangenheitsbewältigung. In: Vogt Jochen und Alexander Stephan (Hg.): *Das Amerika der Autoren, von Kafka bis 09/11*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2006. S. 279-298; Wehdeking, Volker: Alfred Anderschs erste literarkritische Aufsätze (1945-48): Amerikanische Erzählmodelle und existenzielles Denken. In: Ders.: *Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur (1945-1948) in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1971. S. 86-97.

⁴⁸ Zimmermann, Christian von: Ästhetische Meerfahrt: Anmerkungen zu Moderne und Biedermeier auf dem Weg zu Alfred Andersch *Hohe Breitengrade* (1969). In: *Zeitschrift für Germanistik* 23 (2013) H. 3. S. 558-573; vgl. auch Kinzel, Ulrich: Das Ende einer Reise: Orientierung und Erfahrung in Alfred Anderschs 'Hohe Breitengrade'. In: *Deutsche Schillergesellschaft: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 43 (1999). S. 403-430; zum Modernediskurs vgl. auch Ma, Aline-Siao: Alfred Andersch: Ein Vertreter der Skeptischen Moderne. In: *Studies in Language and Literature* (5.10.1992). S. 145-181.

⁴⁹ Kraus, Josef: *Hans Erich Nossack*, München: Beck 1981. S. 8.

⁵⁰ Nossack, Hans Erich: *Die Tagebücher 1943-1977, 2 Bde. und ein Kommentarband*, hg. v. Gabriele Söhling, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997; Ders.: *Geben Sie bald wieder ein Lebenszeichen. Briefwechsel 1943-1956*, hg. v. Gabriele Söhling, 2 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

⁵¹ Dammann, Günter (Hg.): *Hans Erich Nossack. Leben, Werk, Kontext*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

⁵² Hilgart, Johannes: Hans Erich Nossacks Erzählung 'Nekyia' (1947): Versuch einer autobiographischen Inventur. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 135-148.

Werk Nossacks ist, dem Falle Andersch ähnlich, davon bestimmt, sich zunächst an den die Biografie betreffenden, sowohl persönlichen als auch politisch-moralischen Fragen abzuarbeiten, bevor sich der Blick auf primär ästhetische Fragen öffnet. Andersch entsprechend gilt es auch für diesen Autor gerade durch die vergleichende und intermediale Perspektive einen neuen Fokus in der Forschung zu setzen.

Nossacks vernachlässigte Rezeption, die schon 1997 im Zuge der Sebald-Debatte zu *Luftkrieg und Literatur* beklagt wurde, hängt mit der Schwierigkeit zusammen, seine Werke literarischen Konventionen bzw. Kategorien zuzuordnen. Michael Buhr, der die *Grenzsituationen* in Nossacks Werk untersucht hat, stellte fest, dass sich dieser Autor „jeglicher Kategorisierung“⁵³ entziehe, weshalb Nossack immer wieder eine Sonderrolle im deutschen Literaturbetrieb zugewiesen worden ist. Entsprechend bewertete Sebald in seinen Vorlesungen Nossacks Erzählung *Der Untergang* als eine Ausnahme, da sie die einzige Erzählung sei, die sich tatsächlich mit der Zerstörung der Städte durch die Bombenangriffe der Alliierten auseinandersetze.⁵⁴ Die Versuche seine unbestimmte Position innerhalb der literarischen Tradition zu überwinden, brachten ihn infolge seiner Generationenzugehörigkeit und seines Dichterverständnisses immer wieder in Verbindung mit Autoren wie Wolfgang Koeppen, Erich Kästner oder Marie Luise Kaschnitz sowie Alfred Andersch, Albert Camus, Ernst Kreuder und Elisabeth Langgässer,⁵⁵ wobei auch Unterschiede etwa zu Ernst Kreuder festgestellt werden.⁵⁶ Die Verschiedenheit dieser Autoren und die mit ihnen verbundenen

⁵³ Buhr, Michael Wolfgang: *Hans Erich Nossack: Die Grenzsituation als Schlüssel zum Verständnis seines Werkes*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1994. Hier S. 11.

⁵⁴ Sebald (2002): *Luftkrieg und Literatur*. S. 59.

⁵⁵ Koeppen verstand ähnlich wie Nossack den Schriftsteller als einen „Außenseiter der Gesellschaft“, als „Empörer“, als „Sprecher der Armen“ und „Anwalt der Unterdrückten“. Koeppen, Wolfgang: Berichte und Skizzen II. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Bd. V, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. Hier S. 257; Durzak, Manfred: *Deutsche Gegenwartsliteratur, Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*, Stuttgart: Reclam 1981. S. 220f. Vgl. auch seine Kontextualisierung mit dem Werk Ingeborg Bachmanns und Marlen Haushofers: Dennerer, Iris: Der Schriftsteller als Einzelfall? Zum nicht-versicherbaren Anspruch auf literarische Authentizität am Beispiel von Hans Erich Nossack, Marlen Haushofer und Ingeborg Bachmann. In: Dies.: *Ungesicherte Lektüren: Abhandlungen zu Bachmann, Pavese, Nossack, Haushofer und Schiller, zur Stadt Paris und zum Lesen in der Schule*, München: Iudicium 2002. S. 67-120. Zur Nähe zu Andersch, Camus, Kreuder und Langgässer vgl. Dammann (2000): Hans Erich Nossack. S.11-22 und S. 45-56; Kawohl, Birgit: *Ein Engel aus Algier: zum Verhältnis von Hans Erich Nossack zu Albert Camus*, Gießen: Kletsmeier 1997; Zum Existentialismus vgl. Pilipowicz, Andrzej: Die Selbst- und Welterfahrung. Der Existentialismus im Werk von Hans Erich Nossack. In: Bialek, Edward und Lezek Zylinski (Hg.): *Die Quarantäne. Deutsche und österreichische Literatur der fünfziger Jahre zwischen Kontinuität und Neubeginn*, Wrocław: ATUT 2004. S. 233-252.

⁵⁶ Bürger, Jan: Jenseits der Versicherungen: Hans Erich Nossack und Ernst Kreuder. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 45-56; Szodrzynski, Joachim: Hermann Kasack – Hans Erich Nossack: Anmerkungen zur schwierigen Freundschaft zweier sehr unterschiedlicher „innerer Emigranten“. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 255-272.

Strömungen wie französischer Existentialismus und Magischer Realismus weisen bereits daraufhin, dass die Ermittlung einer Ästhetik des Realismus in Nossacks Werk schwierig und komplex ist. Für Nossacks Werk scheint daher der Konnex von Realismuspostulat und Ausnahmestatus signifikant, der zur Legendenbildung des Autors ebenso beigetragen hat wie Nossacks eigene Zurückhaltung im Literaturbetrieb der Nachkriegszeit.⁵⁷ Hans Erich Nossack selbst verweist jedoch auf Cesare Pavese als eines seiner Vorbilder und widmet ihm seine *Pseudoautobiographischen Glossen*.⁵⁸ Mit Pavese verbanden Nossack v. a. die gemeinsame Erfahrung schriftstellerischer Isolation und die Versuche der Selbstbeschreibungen mittels des Tagebuchs. Nossacks Tagebücher dokumentieren die Lektüre Paveses,⁵⁹ neben Hinweisen auf Autoren des poetischen Realismus wie Gottfried Keller, Adalbert Stifter, Honoré de Balzac oder Fjodor Dostojewski sowie amerikanische Autoren wie William Faulkner oder Ernest Hemingway, um nur einige wenige zu nennen. Die schon seinerzeit behauptete Nähe seines Werks zu Franz Kafka erachtete er selbst als falsch sowie er es generell ablehnte, sich einer konkreten literarischen Strömung zuzuordnen.⁶⁰ Zu Nossacks Berufung auf den Schriftsteller Cesare Pavese liegen wenige Einzelstudien vor, die sich mit den Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten des Weltbildes der beiden Autoren und ihrer beider Hinwendung zu mythologischen Motiven auseinandersetzen. Den ausführlichsten Beitrag liefert Andrew Williams mit seiner Dissertation aus dem Jahre 2000.⁶¹ Eher verhalten und ungenau bezeichnet Williams die Bedeutung Paveses für das Werk Hans

⁵⁷ Vgl. Czerwionka, Marcus: Sie würden darin nicht Ansätze zu einer gewissen literarischen Legendenbildung sehen? – Anmerkungen zur Konstruktion von Nossacks Selbstbild. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 273-285; Nossack, Hans Erich: Proligio. In: Ders.: *Die schwache Position der Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966. S. 165-174. Hier S. 168.

⁵⁸ Nossack, Hans Erich: *Pseudoautobiographische Glossen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971. S. 8.

⁵⁹ Söhling, Gabriele (Hg.): *Hans Erich Nossack: Die Tagebücher 1943-1977, Bd. 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. Eintrag vom 6.4.1959, S. 348; 1.10.1960, S. 432f.; 4.10.1960, S. 435; 19.11.1962, S. 577f.; 13.4.1963, S. 603f.

⁶⁰ Zum Kafka-Verhältnis vgl. Kramberg, Karl Heinz (Hg.): *Tote Seelen 1955*. In: Schmid, Christof: *Über Hans Erich Nossack*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970. S. 90-95. Hier S. 91; Wolf Christa: *Freiheit“ oder Auflösung der Persönlichkeit?* In: Schmid (1970): *Über Hans Erich Nossack [1957]*. S. 98-111; Tabassi, Mohamed: „Die dürre Allegorie eines unlösbaren Symbols. Zur Ähnlichkeit zwischen Franz Kafka und Hans Erich Nossack“. In: *Text und Kontext* 31 (2009). S. 185-206; Söhling (1997): *Hans Erich Nossack*, Bd. 1, Eintrag vom 6.12.1950, S. 173; zum Verhältnis zur literarischen Tradition vgl. Schnell, Ralf: Die Einzelgänger: literarische Oppositionen zur Gruppe 47 am Beispiel Hans Erich Nossacks. In: Fetscher, Justus (Hg.): *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991. S. 152-165.

⁶¹ Williams, Andrew: *Hans Erich Nossack und das Mythische, Werkuntersuchungen unter besonderer Berücksichtigung formalanalytischer Kategorien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004; Ders.: *Hans Erich Nossack und das ‚Mythische‘*. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 94-104; Denzler, Iris: *Schreiben auf unsicherem Grund: Leben und Literatur Cesare Paveses*. In: Dies.: *Unge-sicherte Lektüren: Abhandlungen zu Bachmann, Pavese, Nossack, Haushofer und Schiller, zur Stadt Paris und zum Lesen in der Schule*, München: Iudicium 2002. S. 37-67.

Erich Nossacks als „textbildende[n] Impuls“⁶². Die fantastischen Elemente ließen die gesellschaftliche Realität in seinem Werk nur noch in „Versatzstücken“⁶³ erscheinen. Diese Konstellation entferne das Werk Nossacks von der sozialkritischen Linie, die den italienischen Neorealismus wiederum – zumindest in seiner gängigen Rezeption – kennzeichnete. Kammandel rezipiert zwar im Anschluss an Williams die bisherigen Verbindungen zwischen Nossacks und Paveses Mythoskonzepten, sieht tatsächliche Parallelen zwischen den beiden Autoren aber eher auf biografischer Ebene, im Sinne einer Seelenverwandtschaft die mittels einer „identifikatorische[n] Lektüre“⁶⁴ v. a. der mythopoetischen Reflexionen *Dialoghi in Leucò* Paveses entstehe, die auf Nossacks späte Dramen und Erzählungen (*Ein Sonderfall*, 1963, und *Nach dem Aufstand*, 1961) eingewirkt haben. Schon Günter Dammann betonte in seinem Sammelband zu Leben und Werk Nossacks die unbedingte Notwendigkeit komparatistischer Forschungen, um Nossacks „Suche nach der Darstellbarkeit des Mythischen“ zu erhellen, die „unter Berücksichtigung von Pavese ganz verständlich“⁶⁵ werde. Mit dem Mythos rücken zeitliche Kategorien wie Augenblick und Dauer in den Blick, die sich mit der Darstellung v. a. des Raumes der Stadt, aber auch Bereichen der Natur verbinden.⁶⁶ Diese Untersuchungen betreffen zumeist Nossacks Texte *Der Untergang* oder *Nekyia*, der insbesondere auch wegen seiner mythischen Konstellationen vielfach herangezogen wird. Studien zum Verhältnis Hans Erich Nossacks zu filmischen Schreibweisen oder Filmen des italienischen Neorealismus, die den mythopoetischen Vergleich mit Pavese verlassen, gibt es keine. Die vorliegende Arbeit möchte über die Analyse der ästhetischen Gestaltung von Zeit und Raum fragen, inwiefern es Kongruenzen und Ähnlichkeiten gibt, die Nossack im Kontext des italienischen Neorealismus nicht nur in der Lesart Paveses, sondern auch anderer Autoren und Filmemacher sehen lassen. Es geht dabei wesentlich darum zu zeigen, dass das Medium Film bei der ethisch-ästhetischen Organisation von Zeit und Raum auch im Falle Nossacks wesentlich beteiligt ist.⁶⁷

⁶² Williams (2004): *Hans Erich Nossack und das Mythische*. S. 97.

⁶³ Williams (2004): *Hans Erich Nossack und das Mythische*. S. 19.

⁶⁴ Kammandel (2012): *Die produktive Rezeption zeitgenössischer italienischer Erzähler*. S. 230f. und 261f.

⁶⁵ Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 101.

⁶⁶ Bänziger, Hans: *Augenblick und Wiederholung. Literarische Aspekte eines Zeitproblems*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998; Denkler, Horst: *Werkruinen, Lebenstrümmer, literarische Spuren der „verlorenen Generation“ des Dritten Reiches*, Tübingen: Max Niemeyer 2006; Ociepa, Gabriela: *Nach dem Untergang: narrative Stadtentwürfe: Kasack – Nossack – Jünger*, Dresden: Neisse-Verlag 2006; Jenkins, Ruth: Hans Erich Nossack und seine „Totenstadt“. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 219-226.

⁶⁷ Vgl. hierzu auch folgenden Beitrag von Friederike Römhild: „Lange Augenblicke“: Zyklische Zeitmodellierungen bei Cesare Pavese, Luchino Visconti und Hans Erich Nossack. In: Öhlschläger, Claudia

Die Heinrich-Böll-Forschung hat immer wieder Heinrich Böll als das *Gewissen* der deutschen Nachkriegsliteratur bestätigt, das auf Bölls Wirklichkeitskonzept und seiner sogenannten *Ästhetik des Humanen* basiere und damit seinen Status als *Klassiker* im Kanon der deutschen Literatur bestätige. Zwar bleibt Böll bis heute als moralische Instanz anerkannt, doch seine ästhetische Relevanz in der deutschen und internationalen Literaturgeschichte wird wegen dieses Moralismus‘ zunehmend geschmälert.⁶⁸ Ein Grund hierfür ist sicherlich, dass Bölls „bemerkenswerte[s] künstlerische[s] Darstellungsrepertoire“⁶⁹ an Aktualität verloren hat, da Bölls Gegenwart immer mehr der Vergangenheit angehört. Andererseits ist gerade diese historische Distanz Ausgangspunkt eines Neuanfangs der Rezeption, wie Norbert Niemanns zeigt, der für eine erneute Lektüre Bölls wirbt:

Die Tatsache, dass die alte Bundesrepublik untergegangen ist, verleiht den Texten jedoch neue Dringlichkeit. Wer Böll wieder liest, erfährt nicht allein, wie sehr dieses Land sich in nur zwanzig Jahren verändert hat. [...] Wie Balzac, Dostojewski, Fontane lässt die Sorgfalt, mit der eine für uns historische Welt gezeichnet wird, die Zeitgebundenheit heutiger Wahrnehmung erkennen. Am Maßstab des eben Vergangenen aber wird Gegenwart umso deutlicher sichtbar.⁷⁰

Die Böll-Forschung, die in den 1970er bis 1990er Jahren am aktivsten gewesen ist und die gesellschaftskritische und politische Dimension sowie theologische Aspekte in den Blick genommen hat,⁷¹ ist seitdem stark ausgedünnt. Es lassen sich nur noch wenige Monografien und Aufsätze finden, die sich mit der Interpretation seiner Werke oder

und Lucia Perrone Capano (Hg.): *Figurationen des Temporalen, poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013. S. 123-137.

⁶⁸ „Wo Böll uns überzeugt, ist nicht der Erzähler am Werk, sondern der Moralist.“ Franz Schongauer im SDR, 20. 4. 1960. Zitiert nach Balzer, Bernd: *Das literarische Werk Heinrich Bölls, Einführung und Kommentare*, München: dtv 1997. S. 229; Bengel, Michael: Heinrich Böll war ein großer Moralist. Vortrag von Hans Werner Richter. In: *Kölner Stadt-Anzeiger*, Nr. 294 (17.12.1987). S. 16; Kovács, Kálmán: *Das Menschenbild Heinrich Bölls*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992; Lange, Victor: Erzählen als moralisches Geschäft. In: Matthaei, Renate (Hg.): *Die subversive Madonna. Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1975. S. 100-122; Jens, Walter: *Anwälte der Humanität: Thomas Mann, Hermann Hesse, Heinrich Böll*, München: Piper 1993.

⁶⁹ Bellmann, Werner (Hg.): *Heinrich Böll, Romane und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam 2000. S. 13.

⁷⁰ Niemann, Norbert: Bölls Vermächtnis. Warum man den wunderbaren Moralapostel der Nation dringend wieder lesen sollte. In: *Die Zeit* (31.12.2003).

⁷¹ Dazu gehören u. a. Bölls Auseinandersetzungen mit Graham Green, León Bloy und Georges Bernanos: Jürgenbehning, Heinrich: *Liebe, Religion und Institution. Ethische und religiöse Themen bei Heinrich Böll*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag 1994. Zum umfangreichen Diskurs der ethisch-moralischen Dimension in Bölls Werk vergleiche Ulrich Volk: *Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsgastdozentur Poetik*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2003; Zylinski, Leszek: *Heinrich Bölls Poetik der Zeitgenossenschaft*. Torun 1997; Bernhard, Hans Joachim: *E i n f a c h l e b e n – einfache Leben. Ästhetische und soziale Aspekte von Heinrich Bölls Kritik an der Wohlstandsgesellschaft*. In: Bernd Balzer und Norbert Honsza (Hg.): *Heinrich Böll – Dissident der Wohlstandsgesellschaft*, Wrocław: Wydawn 1995. S. 7-23.

gar mit Fragen nach dem Spezifikum des Böll'schen Realismus auseinandersetzen. Die Herausgabe der *Kölner Ausgabe* (2002-2010) der gesammelten Werke Bölls hat die Auseinandersetzung zwar über Jahre hinweg angeregt, aber ihr schließlich nicht mehr jenen Fahrtwind geben können, der mit dem Namen Böll einmal verbunden war. Die feuilletonistischen Stimmen bleiben entsprechend skeptisch und stoßen sich v. a. an Umfang, chronologischer Systematik und konventioneller Aufmachung dieser Ausgabe, die sich als ein „posthumes Staatsbegräbnis“⁷² betrachten lasse. Zugleich wird wiederum ein Mangel der Rezeption Heinrich Bölls insbesondere in den jüngeren Generationen beklagt, die von hartnäckigen Klischees von der Lektüre Bölls abgehalten werde. Mit der Bielefelder Arbeitstagung und dem daraus hervorgegangenen Sammelband aus dem Jahre 2011 zum Thema *Wendejahr 1959* scheint Böll gänzlich ad acta gelegt worden zu sein, da Böll mit den anderen beiden *Wendejahr*-Autoren Günter Grass und Uwe Johnson nicht mithalten könne.⁷³ Dies ist nicht nur besonders auffällig, sondern auch im wörtlichen Sinne *frag-würdig*, drängt sich der Verdacht auf, dass es dringlich erforderlich ist, die *richtigen* Fragen an das Böll'sche Werk zu stellen, die sich von den bisherigen Paradigmen der Nachkriegsliteraturforschung distanzieren müssen, um neue Verbindungslinien auch auf internationaler und intermedialer Ebene freizulegen, wie es die vorliegende Arbeit anhand des italienischen Neorealismus versuchen möchte.

Gerade Forschungen zur Intertextualität und Intermedialität des Werks Heinrich Bölls existieren nur in Ansätzen und wurden zuletzt von Christine Hummel 2002 ausgearbeitet und fortgesetzt. Hummel führt in ihrer Untersuchung jedoch die Hinweise auf den italienischen Neorealismus nicht aus, die Bölls Rezension zu *Neue italienische Romane und Novellen* angibt, sondern belässt es bei ihrer Benennung.⁷⁴ Böll beschäftigt sich darin entlang der Autoren Dino Buzzati und Cesare Pavese mit dem Verhältnis von Symbol und Wirklichkeit. Seine Rezension ist im Kontext seiner eigenen Überlegungen zum Verhältnis von Wirklichkeit und Fantasie sowie Wirklichkeit und Aktualität, die er nur wenige Jahre zuvor entwickelte, zu lesen. Christine Hummel

⁷² Niemann (2003): Bölls Vermächtnis; vgl. auch Bellmann, Werner: „... denn sie wissen nicht, was sie tun“: kritische Anmerkungen zur Neuedition von Heinrich Bölls Roman *Und sagte kein einziges Wort* in der Kölner Ausgabe. In: *Wirkendes Wort* 57 (2007) H. 3. S. 417-424; Arnold, Heinz Ludwig: Kraut und Rüben, nach Saatdaten sortiert. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (04.04.2011).

⁷³ Lorenz, Matthias N. und Maurizio Pirro (Hg.): *Wendejahr 1959? Die literarische Inszenierung von Kontinuitäten und Brüchen*, Bielefeld: Aisthesis 2011.

⁷⁴ Hummel, Christine: *Intertextualität im Werk Heinrich Bölls*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002. Vgl. S. 85; Böll, Heinrich: *Neue italienische Romane und Novellen* [1954]. In: Ders.: *Neue italienische Romane und Novellen*. In: Ders.: *Werke, Kölner Ausgabe, Bd. 9: 1954-1956*, hg. v. J. H. Reid, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006. S. 21-26.

setzt mit ihrer Arbeit nicht nur die Böll-Forschung erneut wieder in Gang, sondern versetzt auch den Fokus auf ästhetische Fragen, deren fehlende systematische Untersuchung bereits Frank Finlay in seiner Dissertation 1996 beklagte.⁷⁵ Finlay vertritt die These, dass Bölls ästhetisches Denken zu einem großen Teil eklektizistisch sei und keine neue eigene Poetik schaffe, was die Erforschung von Bölls Beziehungen zur ästhetischen Tradition, v. a. des poetischen Realismus Honoré de Balzacs, Fjodor Dostojewskis, Wilhelm Raabes und Adalbert Stifters⁷⁶ und zur amerikanischen Literatur (Ernest Hemingways, William Faulkner sowie Thomas Wolfe) angeregt hat, zumal Böll als Rezensent und Übersetzer für den Kiepenheuer & Witsch Verlag in Köln seit 1953 arbeitete. Insgesamt ist die Verortung seines Werks in der europäischen Tradition im Gegensatz zu Autoren wie Arno Schmidt, Wolfgang Koeppen und Günter Grass nur wenig erforscht, wie die Forschungsberichte von Bernd Balzer 1995 und Christine Hummel 2002 gezeigt haben.⁷⁷ Gabriele Sander zufolge näherte sich Böll erst relativ spät der literarischen Moderne an,⁷⁸ doch auch in ihrer Untersuchung bleibt der italienische Neorealismus unberücksichtigt. Forschungen zu Spuren des italienischen Neorealismus in Bölls Werk markieren seit Hummels Bestandsaufnahme 2002 eine Lücke mit Ausnahme zweier Aufsätze, die Böll mit Roberto Rossellini und Vasco Pratolini in Verbindung bringen.⁷⁹ Die rezeptionsästhetische Analyse Kammandels

⁷⁵ Finlay, Frank: *On the Rationality of Poetry: Heinrich Böll's Aesthetic Thinking*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1996.

⁷⁶ Zu den intertextuellen Aspekten und internationalen Lektüren vgl. Hummel (2002): Intertextualität im Werk Heinrich Bölls. S. 68-92; Dittmann, Ulrich: Die „Dichtung des Plunders“ und die Abfall-Ästhetik. Über das Verhältnis Heinrich Bölls zu Adalbert Stifter. In: Lachinger, Johann (Hg.): *Adalbert Stifter: Studien zu seiner Rezeption und Wirkung II. 1931-1988. Kolloquium II*, Linz 2002. S. 192-201; Balzer, Bernd: Gesammeltes Schweigen, gerettete Wörter: Bölls Sprachkonzept: eine Alternative zu linguistischen Positionen – oder ein Rückfall ins 19. Jahrhundert. In: Hartmut Eggert (Hg.): *„... wortlos der Sprache mächtig“, Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1999. S. 195-210; Reid, James Henderson: Aspekte des literarischen Erbes bei Böll. In: Balzer, Bernd: *Heinrich Böll 1917-1985*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1992. S. 245-266.

⁷⁷ Hummel (2002): Intertextualität im Werk Heinrich Bölls. S. 8; Balzer, Bernd: Zeit für neue Ansichten. Zum gegenwärtigen Stand der Böll-Forschung. In: Balzer/Honsza (1995): *Heinrich Böll*. S. 55-73; vgl. auch Bernhard, Hans-Joachim: Böll als Leser. In: Balzer (1992): *Heinrich Böll 1917-1985*. S. 267-285.

⁷⁸ Sander, Gabriele: Die Last des Ungelesenen. Heinrich Böll und die literarische Moderne. In: Bellmann (1995): *Das Werk Heinrich Bölls*. S. 61-88. Hier S. 61f.

⁷⁹ Viani, Duccio: Foto di gruppo con fantasmi: l'incontro con le rovine della Germania in Wilder, Böll, Rossellini. In: Nono, Luigi: *Incontri*, Hofheim: Wolke 2004. S. 282-292. Zum Verhältnis Bölls zum italienischen Neorealismus vgl. auch Öhlschläger, Claudia und Friederike Römhild: Suchbewegungen im Raum des Humanitären. Topographien der Bewohnbarkeit im Nachkriegsrealismus von Heinrich Böll und Vasco Pratolini. In: Öhlschläger, Perrone Capano, Borsò (2012): *Realismus nach den europäischen Avantgarden*. S. 109-141; Auf einer anderen Ebene bewegt sich Bölls Mitarbeit an der Verfilmung seines Romans *Das Brot der frühen Jahre* von Herbert Vesley im Jahre 1961, für den Böll die Filmdialoge geschrieben hat. Der Film wurde zum Leitfilm des Neuen Deutschen Films und des Oberhausener Manifests. Vgl. Riccabona, Christine: Nachvollzug einer radikalen Veränderung. Herbert Vesleys Verfilmung der Erzählung „Das Brot der frühen Jahre“ von Heinrich Böll. In: Neuhaus, Stefan: *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S.

belässt es bei dem Verweis auf Bölls Interesse an Ignazio Silone, dessen möglichen produktiven Einfluss auf Bölls Schreibprozess sie nicht untersucht, weil diese Verbindung rezeptionsästhetisch zu gering erscheine.⁸⁰ Den Grund für diese Lücke hat meines Erachtens Christine Hummel formuliert: „Es ist insgesamt festzustellen, daß für die Intertextualitätsdiskussion relevante Sonder-Fragestellungen, welche Bedeutung neben der Literatur, z. B. Bildende Kunst, Musik und Film im Werk Bölls haben, bislang nur rudimentär (und dann meist in Bezug auf ein einzeln betrachtetes Werk) behandelt wurden.“⁸¹ Die Spuren des italienischen Neorealismus in der deutschen Nachkriegsliteratur ereignen sich im besonderen Maße jedoch genau an der Schnittstelle von Literatur und Film, weshalb eine Betrachtung dieses Zusammenhangs erst den Zugang zum italienischen Neorealismus freilegt. Auffällig ist, dass insbesondere zu Bölls Roman *Billard um halbzehn* weitaus weniger Untersuchungen vorliegen als zu späteren Romanen,⁸² obwohl und weil er als „Wendejahr“-Roman (wenngleich Günter Grass und Uwe Johnson unterlegen) in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Heinrich Bölls Verdienst wird in der bisherigen Forschung folglich stärker in seinen Stellungnahmen zu soziopolitischen, kulturellen und literaturtheoretischen Entwicklungen seiner Zeit wahrgenommen, was sich auch seit den eher formalästhetisch ausgerichteten Forschungsbeiträgen von Christine Hummel und Frank Finlay nicht geändert hat. Auch die Forschung seit 2000 verzeichnet bei einer quantitativen Durchsicht der Texte dieselben Schwerpunkte wie in den Jahrzehnten davor: gesellschaftskritische und religiöse Aspekte, die seit Balzers Forschungsbericht von 1995 durch literaturtheoretische, biografische und die Geschlechterrollen betreffende Untersuchungen ergänzt wurden.⁸³ Als Gründe für den Mangel an intermedialen, intertextuellen Forschungen führte Balzer das Fehlen einer kritischen Ausgabe sowie ein „Unterschätzungssyndrom“ der Form seitens der Inhaltsanalytiker an, das in den vergangenen Jahrzehnten den Zeitkritiker gegen den Dichter Böll sowie den Trümmerliteraten gegen die Modernen ausgespielt habe.⁸⁴ Liegt mit der *Kölner Ausgabe* (2002-2010) zwar inzwischen

107-119; Huber, Lothar und Robert C. Conard (Hg.): *Heinrich Böll on Page and Screen. The London Symposium*, London: Univ. of London School of Advanced Study 1997.

⁸⁰ Kammandel (2012): *Die produktive Rezeption zeitgenössischer italienischer Erzähler*. S. 270.

⁸¹ Hummel (2002): Intertextualität im Werk Heinrich Bölls. S. 10.

⁸² Dies bestätigt auch Christine Hummel (2002): Intertextualität im Werk Heinrich Bölls. S. 10.

⁸³ Für die vorliegende Arbeit relevant ist v. a. Thorsten M. Päprow: „*Faltenwürfe*“ in *Heinrich Bölls „Irischem Tagebuch“*, *Untersuchungen zu intertextuellen, poetologischen, stilistischen und thematischen Aspekten als Momente einer textimmanenten Strategie der „Bedeutungsvervielfältigung“*, München: Iudicium 2008.

⁸⁴ Balzer (1995): *Zeit für neue Ansichten*. S. 63 und 64; vgl. auch Günter Blamberger: „Die Versuche [...], das Gesamtwerk Bölls im Zeichen der Moderne zu deuten [...] können nicht überzeugen, denn aufs Ganze gesehen [...] bleibt Böll der ‚Fortschreibung‘ der ‚Trümmerliteratur‘ verpflichtet.“ Vgl.

eine kritische Ausgabe vor, hat sich am *Unterschätzungssyndrom* wenig geändert. Andererseits hat Rainer Nägele 1976 auf die Schwierigkeit formaler Analysen hingewiesen, die ebenfalls die Zurückhaltung der Forschung in diesem Bereich erklären.⁸⁵ Erstaunlicher Weise gibt es kaum Untersuchungen zu spezifischen zeitlichen und räumlichen Konfigurationen in Bölls Werk. Als umso bedeutender ist die Arbeit von Klaus Jeziorkowski hervorzuheben, die schon 1968 das Rhythmische in Bölls Roman *Billard um halbzehn* untersucht hat und damit schon früh jenes vernachlässigte Forschungsfeld betreten hat, an das auch die vorliegende Arbeit anknüpfen möchte.⁸⁶ Jene bereits bei Andersch und Nossack beobachtete Marginalität formalästhetischer Ansätze trifft folglich auch auf Böll zu. In diesem Sinne stellt Balzer mit Blick auf *Billard um halbzehn* fest, dass die „überzeugende“ Leistung dieses Werks (...) gerade nicht im Faktischen oder ‚Moralischen‘ [liegt], sondern in der besonderen erzählerischen Bewältigung dieses Materials.“⁸⁷ An diesen Appell an die Forschung, Ästhetik als Ethik zu erforschen, schließt die vorliegende Arbeit an, um Parallelen zum italienischen Neorealismus herzustellen und die intermediale Forschung, die Hummel angestoßen hat, fortzusetzen.

Auskünfte über die Ästhetik des Realismus in Heinrich Bölls Werk geben v. a. Walter Delabar, Jost Keller, Michael Vollmer und Jochen Schubert in dem Sammelband *Ich sammle Augenblicke* aus dem Jahr 2008.⁸⁸ Auseinandersetzungen, die sich explizit dem Realismusbegriff zuwenden, liegen deutlich weiter zurück in den 1960er und 1970er Jahren⁸⁹ und bleiben bis in die Gegenwart marginal. Hier ist vor allem der Beitrag von Bernd Balzer hervorzuheben, einer der wichtigsten Böll-Forscher, zu

Blamberger, Günter: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1985. S. 130.

⁸⁵ „Die Isolierung der – genauer einiger – Formaspekte führt leicht zu unhaltbaren Konstruktionen.“ Vgl. Nägele, Rainer: *Heinrich Böll. Eine Einführung in das Werk und die Forschung*, Frankfurt am Main: Athenäum-Fischer-Taschenbuch-Verlag 1976. S. 172.

⁸⁶ Jeziorkowski, Klaus: *Rhythmus und Figur. Zur Technik der epischen Konstruktion in Heinrich Bölls „Der Wegwerfer“ und „Billard um halbzehn“*, Bad Homburg: Gehlen 1968; Reid, James H.: From ‚Bekanntnis zur Trümmerliteratur‘ to ‚Frauen vor Flußlandschaft‘: Art, Power and the Aesthetics of Ruins. In: *University of Dayton Review* 24 (1997) H. 3. S. 35-48.

⁸⁷ Balzer (1997): *Billard um halbzehn*. S. 229.

⁸⁸ Vgl. Jung, Werner (Hg.): *Ich sammle Augenblicke: Heinrich Böll 1917-1985*, Bielefeld: Aisthesis 2008. Darin: Delabar, Walter: *Konstruktive Idylle –Thesen zu Heinrich Bölls Gesellschaftskonzept in den frühen Erzählungen und Romanen* (S. 93-101); Keller, Jost: *Bölls Säftelehre – oder: Humor und Wirklichkeit* (S. 123-153); Vollmer, Michael: *Die Ausdruckskraft der Dinge. Heinrich Bölls Prosaskizze Besichtigung* (S. 81-93); Schubert, Jochen: „Aufklärung in allen Ständen...“. Marginalien zu Ästhetik und Sprache Heinrich Bölls (S. 235-249).

⁸⁹ Wagner, Frank: Der kritische Realist Heinrich Böll – Die Entwicklung der „Krieg-Frieden“-Problematik in seinen Romanen. In: *Weimarer Beiträge* 7 (1961). S. 99-125; Kafitz, Dieter: Formtradition und religiöses Ethos - Zur Realismuskonzeption Heinrich Bölls. In: *Der Deutschunterricht* 28 (1976) H. 6. S. 69-85.

denen ebenso Werner Bellmann, Jochen Schubert, Christiane Hummel und James H. Reid gezählt werden dürfen.⁹⁰ Obwohl also die Böll-Forschung insgesamt müde wirkt, ist es gerade die Frage nach der spezifischen Ästhetik des Realismus, die sie wiedererweckt.⁹¹ Dass die Frage nach der Ästhetik des Realismus in Heinrich Bölls Werk in Anbetracht der Länge und des Umfangs der Böll-Forschung dennoch derart randständig und kontrovers geblieben ist, hängt wesentlich zusammen mit der Frage nach der Modernität bzw. des Konservatismus‘ seines Werks, die bereits im Rahmen des Wendejahr-Diskurses angeklungen ist. Auch hierzu stellt die Forschung nur wenige einschlägige Studien und Aufsätze bereit wie z. B. Jürgen Lieskounig, der für das Böll’sche Werk einen unüberwindlichen Provinzialismus und Moralismus feststellt.⁹²

Alfred Andersch schrieb in seiner Rezension zu *Der Tod in Rom* von Wolfgang Koeppen: „Einige Szenen des *Tod in Rom* lesen sich wie Einstellungen aus Drehbüchern Eisensteins oder De Sicas, so etwa die grausige Katzenszene am Pantheon...“⁹³. Dabei erläuterte Andersch die epische Form, die Koeppen dem politischen Augenblick gibt, als ein Changieren zwischen Beschreibung, Erzählung, fotografischem Stil und filmischen Elementen, ohne dabei an Schonungslosigkeit einzubüßen. Andersch, profunder Kenner des italienischen Neorealismus, verwies damit auf einen Zusammenhang, der von der literaturwissenschaftlichen und filmwissenschaftlichen Forschung bis auf einen Aufsatz von Lucia Perrone Capano gar keine Beachtung gefunden hat.⁹⁴ Die bisherige Koeppen-Forschung hat Koeppens Orientierung an Autoren der *realistischen Avantgarde* der 1920er Jahre wie James Joyce, John Dos Passos und Alfred Döblin sowie seiner Arbeit mit filmischen Montageverfahren verfolgt und bestätigt.⁹⁵

⁹⁰ Balzer, Bernd: Das mißverständene Engagement - der angebliche Realismus Heinrich Bölls. In: Ders. (1992): *Heinrich Böll 1917-1985*. S. 89-115.

⁹¹ Schröder, Gerhard: Jene leise, unwiderstehliche Präsenz. Heinrich Böll und die hohe Autorität des Authentischen. In: *Frankfurter Rundschau* 254 (1. November 2002). S. 17.

⁹² Lieskounig (2002): *Sich der Vergangenheit stellen – aber wie?* S. 234; Reid, James H.: Heinrich Böll: From Modernism to Post-Modernism and Beyond. In: Bullivant, Keith (Hg.): *The Modern German Novel*, Leamington Spa: Berg 1987. S. 109-125.

⁹³ Andersch, Alfred: Choreographie des politischen Augenblicks, Wolfgang Koeppens „Der Tod in Rom“. In: Ders.: *Norden, Süden, rechts und links. Von Reisen und Büchern 1951-1971*, Zürich: Diogenes 1972 [1955]. S. 264-272.

⁹⁴ Perrone Capano, Lucia: „Die ausstrahlende Kraft des Neorealismus“. Neorealistische Bilder und Schreibweisen in der deutschen Nachkriegsliteratur. In: Perrone Capano/Öhlschläger/Borsò (2012): *Realismus nach den europäischen Avantgarden*. S. 87-109.

⁹⁵ Erhart, Walter: Koeppen & Döblin. Topographien der literarischen Moderne. In: Ders. (Hg.): *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin: Topographien der literarischen Moderne*, München: Iudicium 2005. S. 9-32; Becker, Sabina: Ein verspäteter Modernist? Zum Werk Wolfgang Koeppens im Kontext der literarischen Moderne. In: Erhart (2005): *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin*. S. 97-115; Prümm, Karl: „Ich weiss, man kann mit den Mitteln des Films dichten“: kinematographisches Schreiben bei Wolfgang Koeppen. In: Erhart (2005): *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin*. S. 68-85; Holdenried, Michaela: Zur

Koeppens Romane werden dabei als krisenhafte Zeugnisse „einer weitgehend literarisierten Erfahrungsstruktur“⁹⁶ gelesen, die den modernen Erfahrungen stark ähnelt. In der jüngeren Forschung wird Koeppen vermehrt mit dem Magischen Realismus in Zusammenhang gebracht,⁹⁷ über dessen Gültigkeit offenbar jedoch kein Konsens besteht: „Koeppens poetische Techniken verkörperten das gerade Gegenteil derjenigen Literatur, die unter der Parole des ästhetischen ‚Kahlschlags‘ angetreten war. Ebenso ließ er sich weder dem Traditionalismus oder Magischen Realismus zurechnen [...]“⁹⁸ Die Frage nach weiteren Bezugsquellen, die in zeitlicher Nähe liegen, schien damit offenbar erledigt. Diese Unbestimmtheit lässt fragen, ob der italienische Neorealismus im Anschluss an die Hinweise Anderschs ein weiterer bzw. der entscheidende Bezugspunkt für Koeppens Werk sein könnte. Dabei geht es keineswegs darum, noch mehr Verwirrung zu schaffen, sondern ganz im Gegenteil, die Lücken über eine gattungstypologische Frage zu erhellen: das Verhältnis von Tagebuch und Reisebericht. Das Reisemotiv steht in Verbindung mit Koeppens publizistischen Texten, die auf Reiseerfahrungen u. a. nach Italien zurückgehen und zur Überprüfung des Verhältnisses von Dokumentation und Fiktion und ihrer ethischen Grenzen aufrufen, um die Gattung Roman auf Reisen zu schicken.⁹⁹

Modernität autobiographischer Formen und zur Konservativität ihrer Rezeption. Am Beispiel von Wolfgang Koeppens *Jugend*. In: Weimarer Beiträge 46 (2000) H. 2. S. 180-197; Widdig, Bernd: Melancholie und Moderne: Wolfgang Koeppens *Der Tod in Rom*. In: Germanic Review 66 (1991). S. 161-168; Schütz, Erhard: Der Dilettant in der geschriebenen Geschichte. Was an Wolfgang Koeppens Roman ‚Das Treibhaus‘ modern ist. In: Oehlenschläger, Eckart (Hg.): *Wolfgang Koeppen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 275-289.

⁹⁶ Hielscher, Martin: *Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in „Jugend“*, Heidelberg: Winter 1988. S.10.

⁹⁷ Häntzschel, Günter: Russland, Amerika und Deutschland im „magischen Realismus“: neue Lesarten der Reisebücher von Wolfgang Koeppen. In: Erhart (2005): *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin*. S. 191-208; Voss, Dietmar: Das Meer, der Wahn und die Großstadt: magische Bildräume bei Döblin und Koeppen. In: Erhart (2005): *Koeppen & Döblin*. S. 239-255; Marx, Friedhelm: Magischer Realismus: Wolfgang Koeppen und Friedo Lampe. In: Häntzschel, Günter und Hiltrud: *„Ich wurde eine Romanfigur“*. *Wolfgang Koeppen 1906-1996*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 52-61; Ulrich, Roland: Vom „Magischen Sehen“ zum Literarischen Text. Zu Wolfgang Koeppens Romans *Das Treibhaus*. In: *Argonautenschiff* 8 (1999). S. 354-361.

⁹⁸ Egyptien, Jürgen: Einleitung. Stand und Perspektiven der Koeppen-Forschung. In: Ders.: *Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt: WBG 2009. S. 7-19. Hier S. 7; Weitere Überblicke über die jüngere Koeppen-Forschung geben folgende Bibliografien: Gratz, Michael: Bibliographie. 1998-2000 und Nachträge. In: *Jahrbuch der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft* 1 (2001). S. 165-276; Ders.: Bibliographie 2001-2003 und Nachträge. In: *Jahrbuch der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft* 2 (2003). S. 345-353; Fitzner, Werner: Bibliographie 2004-2005 und Nachträge. In: *Jahrbuch der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft* 3 (2006). S. 213-222.

⁹⁹ Egyptien, Jürgen: Ästhetik und Geschichte in Wolfgang Koeppens Reiseessay *Neuer römischer Cicerone*. In: *Internationale Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft: Jahrbuch der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft* 2 (2003). S. 51-64; Thabet (2002): *Das Reisemotiv im neueren deutschsprachigen Roman*; Platen, Edgar: Ausländer, Deserteure, Touristen und verhinderte Heimkehrer: Wolfgang Koeppens Poetologie des Reisens im Umfeld der frühen Nachkriegszeit. In: *treibhaus, Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre* 2 (2006). S. 125-139; Treichel, Hans-Ulrich: Wolfgang Koeppens italienische Reise. In: Comi, Pontzen (Hg.): *Italien in Deutschland*. S. 257-268; Basker, David: Ein

Ebenfalls nur cursorisch wendet sich die vorliegende Arbeit deutschen Spielfilmproduktionen zu. Anhand Helmut Käutners *In jenen Tagen* (1947) und Gerhart Lamprechts *Irgendwo in Berlin* (1946) werden ästhetisch-ethische Ähnlichkeiten und Unterschiede sichtbar, die den deutschen Film in das intermediale Bezugfeld der deutschen Nachkriegsliteratur integrieren möchten. Diese Kontextualisierung arbeitet den zahlreichen schlechten Bewertungen des deutschen Films seit 1945 entgegen, die die jüngere Forschung seit den 1990er Jahren zum deutschen Film inzwischen zu dekonstruieren begonnen hat,¹⁰⁰ nachdem sie den deutschen Film insgesamt lange vernachlässigt hatte. Harro Segeberg zeigt in seinem mediengeschichtlichen Überblick,¹⁰¹ dass der deutsche Film unter den Besatzungsmächten kaum Möglichkeiten hatte auf Politik und Gesellschaftsmodele Einfluss zu nehmen und auf den Binnenmarkt angewiesen blieb, da sein Hauptgeschäft bei den Genrefilmen (Heimatfilm, Arztfilm, Krimi, Literaturverfilmung, Heinz-Erhard-Komödie) lag, die die Spannung zwischen „einer nicht mehr aufzuhaltenden zivilgesellschaftlichen Mobilisierung und Modernisierung sowie einer die neuen Wirklichkeiten überformenden mentalen Restauration alter Wirklichkeiten“¹⁰² in den Blick nehmen. Aus diesen Einschränkungen des Gesellschaftskritischen leitete die bisherige Forschung das ästhetische Missglücken der Filme ab, die ideologisch rückwärtsgerichtet, ohne „ästhetische Phantasie“¹⁰³ und wie „eine Art Mißgeburt“¹⁰⁴ erschienen. Der deutsche Film schien den Nationalsozialismus zum Tabuthema gemacht und vor der Geschichte kapituliert zu haben, wie Peter Pleyer in seiner quantitativen Inhaltsanalyse zum deutschen Film feststellte.¹⁰⁵ In dieser Analyse

Bundesbürger geht auf Reisen. Wolfgang Koeppens Reiseliteratur. In: Fuchs, Anne und Theo Harden (Hg.): *Reisen im Diskurs, Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*, Heidelberg: Winter 1995. S. 587-601.

¹⁰⁰ Vgl. Kapczynski, Jennifer M.: *The German Patient. Crisis and Recovery in Postwar Culture*, Ann Arbor: Univ. of Michigan Press 2008; Ahrens, Jörn: Inzest im intimen Kollektiv? Deutscher Film der 50er Jahre und antipodische Gemeinschaftsbildung. In: Koch, Lars und Waltraud Wende (Hg.): *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*, Bielefeld: transcript 2010. S. 143-167. Einen Überblick über die Forschungsliteratur zu Filmen der fünfziger Jahre bietet Hans. J. Wulff: Film- und Kinokultur in der BRD, 1945-1960. Eine Arbeitsbibliographie, Nr. 125, 2011: http://berichte.derwulff.de/0125_11.pdf [24.05.2016, 17:40]

¹⁰¹ V. a. Segeberg, Harro: *Mediale Mobilmachung III: Das Kino in der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950-1962)*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2009.

¹⁰² Segeberg (2009): *Mediale Mobilmachung III*. S. 15.

¹⁰³ Vgl. z. B. Marker, Chris: Deutscher Film adieu? In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 132-138.

¹⁰⁴ Brandlmeier, Thomas: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. In: Hoffmann, Hilmar und Walter Schober (Hg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962*, Frankfurt am Main: 1989. S. 34; Vgl. auch Patalas, Enno: „Vom deutschen Nachkriegsfilm.“ In: Hagemann, Walter (Hg.): *Filmstudien*, Emsdetten 1952. S. 13: Patalas kritisierte ein „schiefes Verhältnis zur Wirklichkeit“ und einen „Hang zur selbstbemitleidenden Schwarz-in-Schwarz-Malerei“.

¹⁰⁵ Pleyer, Peter: *Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948*, Münster: C. F. Fahle 1965. S. 163. V. a. spätere Forschungen relativierten diese Sichtweise, da nicht alle Filme durchweg „soziale Gleichgültigkeit und politische Borniertheit“ darstellten und sich durchaus der Vergangenheit angenommen hätten. Vgl.

sind formalästhetische Gestaltungsweisen jedoch unberücksichtigt geblieben. Das stärker inhaltliche Interesse am Film stieß sich an seinen offensichtlich kommerziellen Interessen ab, die Filme mit großen und dramatischen Stoffen bevorzugten.¹⁰⁶ Die Frage nach realistischen und neorealistischen Darstellungsweisen im deutschen Film ist in der Forschung nicht nur von einer großen Lückenhaftigkeit geprägt, sondern nahezu unformuliert geblieben, resultierend aus jener dominant pejorativen Wahrnehmung dieser Filme, die für die Entwicklung realistischer Erzählweisen unfähig erschienen.¹⁰⁷ Die Auseinandersetzung mit ästhetischen Traditionen des Realismus hat Hans Dieter Schäfer vorangetrieben, der Helmut Käutner in eine Reihe mit den Autoren Oskar Loerke und Friedo Lampe (Magischer Realismus) stellte. Schäfer stellte zugleich Parallelen zum Expressionismus als auch zum Poetischen Realismus der 1930er Jahre in Frankreich her, insbesondere zu Jean Renoir und Marcel Carné.¹⁰⁸ Es wird zu klären sein, welche Aspekte den deutschen Film mit dem italienischen Neorealismus verbinden lassen. Zwar hat Barbara Meyer schon 1964 in ihrer Dissertation erstmals einen Bezug zum italienischen Neorealismus hergestellt, jedoch bleibt die Analyse der Ästhetik des italienischen Neorealismus dabei äußerst pauschal:

Man filmte – in Ermangelung von Ateliers, die fast ausnahmslos zerstört waren – genau wie die Vertreter des italienischen Neorealismus, auf der Straße in einem sachlichen, harten, dokumentarischen Stil, der jedoch von eigentümlichem Pathos getragen wurde, das der leidenschaftlichen Empörung der Autoren und Regisseure über das Dargestellte entsprang.¹⁰⁹

Kreimeier, Klaus: *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945*. Kronberg/Ts.: Scriptor 1973. S. 38; Becker, Wolfgang und Norbert Schöll: *In jenen Tagen. Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte*, Opladen: Leske und Budrich 1995. S. 15; Vgl. außerdem Bettina Geffrath: *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945-1949*, Pfaffenweiler: Centaurus Verlag 1995;

¹⁰⁶ Hembus, Joe: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*, Bremen: Schünemann Verlag 1961. S. 133.

¹⁰⁷ Vgl. z. B. Kochenrath, Hans-Peter: Kontinuität im deutschen Film. In: Bredow, Wilfried von und Rolf Zurek (Hg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien*, Hamburg 1975. S. 286: „In Westdeutschland gab es lediglich in den ersten Jahren nach 1945 einige wenige gutgemeinte Versuche, ‚die Vergangenheit zu bewältigen‘, die Gegenwart zu bewältigen ist nie versucht worden.“ Hans Dieter Schäfer hat Helmut Käutner mit dem Magischen Realismus verbunden. Schäfer, Hans Dieter: *Moderne im Dritten Reich. Kultur der Intimität bei Oskar Loerke, Frido Lampe und Helmut Käutner*, Mainz: Akademie der Wissenschaften 2003. S. 3-40. Hier S. 3.

¹⁰⁸ Zu Bezügen des deutschen Films zum Expressionismus vgl. Möller, Martina: Vom Expressionismus zum Trümmerfilm? Visueller Stil und Nachkriegskrise im Trümmerfilm. In: Lars Koch et al. (2010): *Krisenkino*. S. 111-127; Vgl. auch Barnouw, Dagmar: Trümmerzeiten. In: Butzer/Jacob (2012): *Berührungen*. S. 33; Zum Poetischen Realismus vgl. auch Wenk, Michael: Poetischer Realismus. Zum 100. Geburtstag Helmut Käutners. In: NZZ (20.03.2008); Worschech, Rudolf: Sehen Sie Käutner! In: epd Film 3 (2008). S. 26-31.

¹⁰⁹ Meyer, Barbara: *Gesellschaftliche Implikationen bundesdeutscher Nachkriegsfilme*, Frankfurt am Main: Dissertation Universität Frankfurt 1964. S. 134; Vgl. auch Bauer, Matthias: „Die Rote“ und der (un-)sichtbare Dritte. Käutner, Andersch und Antonioni. In: Mehlinger, Claudia und René Ruppert

Die derartigen Zuschreibungen lesen sich als bloße Anspielungen auf allgemeine Zusammenhänge mit dem italienischen Neorealismus. Deutlicher nimmt Robert R. Shandley in seiner Monografie *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit* von 2001 (verspätet erst 2010 in deutscher Übersetzung erschienen) Bezug auf den italienischen Neorealismus.¹¹⁰ Aus den mehr als fünfzig deutschen Spielfilmen der Jahre 1946 bis 1949 trifft Shandley eine Auswahl von siebzehn Trümmerfilmen, u. a. Helmut Käutners Film *In jenen Tagen*,¹¹¹ der auch bei Kirsten Burghardt besondere Aufmerksamkeit erhält.¹¹² Shandley schlussfolgert dank der Restitution des Menschlichen durch die Darstellung persönlich-privater Schicksale v. a. in Käutners Film *In jenen Tagen*, den öffentlich-politischen Bereich der Vergangenheit gänzlich ignorieren zu können. Während für Shandley Käutners neorealistische Tendenzen „durch Beispiele guter Deutscher in bösen Zeiten“¹¹³ ersetzt werden, sieht er beim Regisseur Gerhard Lamprecht,¹¹⁴ der in enger Freundschaft zu Käutner stand, einen Neorealismus vertreten, „der die Trümmer des Nachkriegs aus einem Motiv in einen Akteur des Zeitgeschehens verwandeln konnte“¹¹⁵. Problematisch an diesen Bewertungen ist, dass auch Shandley seinem Leser eine Bestimmung des Neorealismusbegriffs schuldig bleibt und nicht in Betracht zieht, dass möglicherweise auch im italienischen Neorealismus individuelle, private Schicksale ins Zentrum rücken und das „Sozialkritische“ sich nicht allein über die Botschaft vom Guten oder Bösen generiert. Im Gegensatz zu Shandley hat Lorenz Engell ästhetische Parallelen von Käutners Film *Unter den Brücken* (der kein Trümmerfilm ist) zum italienischen Neorealismus offengelegt.¹¹⁶

(Hg.): *Film-Konzepte 11, Helmut Käutner*, München: Text + Kritik 2008; Hugo, Philipp von: Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre. In: Chiari, Bernhard (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München: Oldenbourg 2003. S. 453–477; Wicki-Endriss, Elisabeth: *Die Filmlegende Bernhard Wicki*, Leipzig: Henschel 2007.

¹¹⁰ Shandley, Robert: *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit*, Berlin: Parthas 2010.

¹¹¹ Überblick über Käutners Werk geben die Monografie von Hans Helmut Prinzler und Wolfgang Jacobson sowie das elfte Heft der *Film-Konzepte*. Vgl. Prinzler, Hans Helmut und Wolfgang Jacobson (Hg.): *Käutner*, Berlin: Spiess-Verlag 1992; Mehlinger, Claudia und René Ruppert (Hg.): *Film-Konzepte 11, Helmut Käutner*, München: Ed. Text + Kritik 2008.

¹¹² Vgl. Burghardt, Kirsten: Moralische Wiederaufrüstung im frühen deutschen Nachkriegsfilm. In: Schaudig, Michael (Hg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte, 100 Jahre Kinematographie: Struktur, Diskurse, Kontexte*, München: Schaudig und Ledig 1996. S. 241-276.

¹¹³ Shandley (2010): *Trümmerfilme*. S. 88.

¹¹⁴ Vgl. Shandley (2010): *Trümmerfilme*. S. 185-195; Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Zeit und Welt: Gerhard Lamprecht und seine Filme*, München: Ed. Text + Kritik 2013.

¹¹⁵ Segeberg, Harro: Rezension zu Robert R. Shandley: *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit* (2010). In: H-Soz-u-Kult 15.03.2012.

¹¹⁶ Engell, Lorenz: Stehende Gewässer: Nullzeit und Normalzeit in Helmut Käutners Film „Unter den Brücken“. In: Lars Koch und Waltraud „Wara“ Wende: Krisenkino – zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Krisenkino, Filmanalyse als Kulturanalyse, Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*, Bielefeld: transcript 2010. S. 71-91.

Nach der Betrachtung des Forschungsstandes fallen v. a. zwei Aspekte auf: Erstens dominiert in der sowohl literatur- wie filmwissenschaftlichen Forschung die inhaltliche Betrachtung und Bewertung der Werke gegenüber formalästhetischen Aspekten. Zweitens gehen nur wenige Untersuchungen, die die direkte Beziehung zum italienischen Neorealismus erarbeiten oder die zeitlichen und räumlichen Aspekte aufarbeiten, systematisch vor. Dabei werden ästhetische und ethische Standpunkte meist getrennt voneinander betrachtet und ihr Konnex nicht reflektiert.

1.3. Wege der Rezeption realistischer Literatur und Filme in Deutschland und Italien

1.3.1. Annäherung an den italienischen Neorealismus in Deutschland

Der Wiener Romanist, Lektor und Übersetzer Hans Hinterhäuser hat in zahlreichen Artikeln der 1950er Jahre die Rolle und Rezeption italienischer Autoren im Nachkriegsdeutschland ausgehend von dem „riesigen“ Nachholbedarf an ausländischer Literatur erörtert, der sich in den ersten Jahren nach 1945 zunächst auf den anglo-amerikanischen und französischen Bereich konzentrierte.¹¹⁷ Bereits unmittelbar nach 1945 wurden in den einzelnen deutschen Besatzungszonen einige italienische Schriftsteller in literarischen Zeitschriften und Anthologien gedruckt und besprochen.¹¹⁸ Die wichtigsten unter ihnen waren Carlo Emilio Gadda, Italo Calvino, Alberto Moravia, Ignazio Silone, Cesare Pavese, Vasco Pratolini und Elio Vittorini. Die Rezeption italienischer Literatur in Deutschland orientierte sich damit weniger an den in Italien als Erfolgsautoren geltenden Werken als vielmehr an den Interessen der jeweiligen Übersetzer, der Verleger und des deutschen Publikums. In *Italien zwischen Schwarz und Rot* (1956) behandelte Hinterhäuser u. a. Corrado Alvaro, Curzio Malaparte,¹¹⁹ Carlo Levi und

¹¹⁷ Hinterhäuser, Hans: Italienische Literatur in Deutschland 1945-1965. In: Jahresring 66/67, Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart. S. 267-276. Vgl. Ders.: Literatur der Selbstbesinnung in Italien. In: Merkur 5 (1951). S. 881-890; Ders.: Zur Prosa der italienischen Linken. In: Merkur 6 (1952) H. 5. S. 487-493; Ders.: Bilanz des italienischen Neorealismus. In: Die Sammlung 8 (1953). S. 181-191; Zu den deutsch-italienischen Beziehungen im Kulturbetrieb vgl. Comi, Anna und Alexandra Pontzen (Hg.): *Italien in Deutschland. Deutschland in Italien. Die deutsch-italienischen Wechselbeziehungen in der Belletristik des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt 1999.

¹¹⁸ Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): *Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion. Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien nach 1945*, Tübingen: Max Niemeyer 1998. S. VII-XI. Hier S. VII.

¹¹⁹ „Die Bücher von Curzio Malaparte wurden in den ersten Nachkriegsjahren ausgiebig gelesen und erörtert. Man entdeckte hier, brutal offengelegt, eine grausame und obszöne Wirklichkeit, die in aller bisherigen deutschen Lektüre ausgespart zu werden pflegte.“ Mayer, Hans: *Die umerzogene Literatur. Deutsche Schriftsteller und Bücher 1945-1967*, Berlin: Siedler Verlag 1988. S. 55.

Alberto Moravia, deren „schonungslose offene nationale Selbstkritik“¹²⁰ und Abrechnung mit dem Faschismus sie zu den Vorläufern der Autoren des italienischen Neorealismus machte. Insbesondere Moravia wurde für die deutschen Leser ein beliebter Autor, sodass „die Verleger es sich erlauben konnten, ihn regelmäßig übersetzen zu lassen, ohne auf die sonstige Konjunktur des Buchmarktes zu achten.“¹²¹ Hinterhäuser wandte sich auch den „Väter[n] und Meister[n]“¹²² des italienischen Neorealismus zu, zu denen er Elio Vittorini und Cesare Pavese zählte. Diese Einordnung wurde zu einem Paradigma in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung, dass die vorliegende Arbeit durch Vasco Pratolini erweitern möchte. Die Auseinandersetzung mit der italienischen Literatur war im Nachkriegsdeutschland zunächst wesentlich eine Angelegenheit der Publizistik, während sie in akademischen Kreisen nur von einzelnen Germanisten wie Benno von Wiese und dem wissenschaftlichen Nachwuchs, z. B. Johannes Höhle, der 1964 seine Dissertation über Cesare Pavese veröffentlicht hatte, geführt wurde.¹²³ Zum wichtigsten Kenner und Kulturvermittler der italienischen Literatur wurde neben Hinterhäuser Alfred Andersch, der mit Elio Vittorini befreundet war und als Herausgeber der Zeitschrift *Texte und Zeichen* den Neorealismus als eine „der gültigsten Stilbewegungen der Moderne“¹²⁴ hervorhob. Hinterhäusers und Anderschs Vermittlungen der italienischen Literatur füllten die Lücke, die die Kulturpolitik der Besatzungsmächte – zu denen Italien als Land der Verlierer nicht gehörte – produzierte, da diese die Rezeption der französischen und amerikanischen Kultur in Deutschland bevorzugt förderten. Neben der zeitgenössischen italienischen Literatur wurden auch die italienischen Klassiker wiedergewonnen, wie z. B. Corto Goldoni, Luigi Pirandello und der Hauptvertreter des Verismus Giovanni Verga mit seinem Roman *I Malavoglia* (1881), der ein wichtiger Bezugspunkt des italienischen Neorealismus war. Einen ebenso wichtigen Beitrag zur Verbreitung der zeitgenössischen

¹²⁰ Hinterhäuser, Hans: *Italien zwischen Schwarz und Rot*, Stuttgart: Kohlhammer 1956. S. 96.

¹²¹ Kapp, Volker: Übersetzung italienischer Nachkriegsliteratur. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 37 (1996). S. 343-363. Hier S. 345.

¹²² Hinterhäuser (1956): *Italien zwischen Schwarz und Rot*. S. 177.

¹²³ Höhle, Johannes: *Cesare Pavese*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 1964.

¹²⁴ Andersch (1979): Nachricht über Vittorini. S. 36. Zur Bedeutung der Kulturzeitschriften für den deutsch-italienischen Kulturtransfer vergleiche Richard Schwaderers Bibliographie: *Italienbild und Stimme Italiens in den deutschsprachigen Kulturzeitschriften 1945-1970*, Tübingen: Gunter Narr 1998. Die erste Ausgabe der von Elio Vittorini herausgegebenen Zeitschrift *Il Politecnico* erschien am 29. September 1945. Die Zeitschrift publizierte literarische Texte aus dem In- und Ausland (die amerikanische *short story*, die französische Avantgarde und neue italienische Autoren) sowie Artikel über Philosophie, bildende Kunst, Architektur und Tagespolitik. Der Titel sollte vermitteln, dass Literatur, Politik und Wissenschaften dem Menschen als nützliche „Techniken“ dienten. Albath, Maike: *Der Geist von Turin. Pavese, Ginzburg, Einaudi und die Wiedergeburt Italiens nach 1943*, Berlin: Berenberg Verlag 2010. S. 106ff.

italienischen Literatur in Deutschland leistete Alfred Döblin. Döblin, Herausgeber der Zeitschrift *Das goldene Tor. Monatszeitschrift für Literatur und Kunst*, widmete 1948 das dritte Heft der „Neue[n] italienische[n] Literatur“ und stellte eine ganze Reihe italienischer Autoren mit biografischen Abrissen, Werkbesprechungen und Werkauszügen vor. In der ebenfalls von Döblin herausgegebenen Zeitschrift *Merkur* ließ er insbesondere Elio Vittorini und Alberto Moravia besprechen, aber auch Carlo Levi mit *Cristo si è formato a Eboli* (1945) und Vasco Pratolini mit seinen Chroniken, wie z. B. *Cronaca di poveri amanti* (1946). Der Komparatist Horst Rüdiger, der während des Zweiten Weltkriegs einige Jahre in Italien verbracht hatte, favorisierte insbesondere Cesare Pavese dank seiner „skeptischen Objektivität“ und „nüchterne[n] Diktion“, die das „moralisch Dubiose“ aufscheinen lasse.¹²⁵ Dass gerade die Klassiker der italienischen *Resistenza*-Literatur erst in den 1960er Jahren ins Deutsche übersetzt worden sind,¹²⁶ zeigt das weniger politisierte und vielmehr ethisch-ästhetische Interesse am italienischen Neorealismus, das einen erweiterten Textkorpus als ihn die bisherige Forschung für den Vergleich mit der deutschen Literatur gewählt hat, nahelegt. Ein großes Interesse hat folglich nach dem Krieg in Deutschland die Literatur gewonnen, die sich mit sozialen Fragen und Problemen im Alltag und der Situation des italienischen Südens (*Mezzogiorno*-Problematik) beschäftigte.¹²⁷ Wenngleich Vittorini und Pavese insgesamt keinen so breiten Absatz in der deutschen Kultur der politischen Verdrängung erfuhren wie beispielsweise der italienische Bestsellerroman *Gattopardo* (1958) von Giuseppe Tomasi di Lampedusa, haben diese Autoren Spuren der Rezeption bei deutschen Intellektuellen und Autoren hinterlassen, wie die vorliegende Arbeit zeigen wird. Wenn dabei jedoch nicht primär die *Resistenza*-Literatur im Fokus der deutschen Rezeption seit 1945 stand, welche Werke waren es dann? Vasco Pratolini verfasste bereits zu Beginn der 1940er Jahre kleinere Chroniken mit autobiografischen Zügen, trat aber erst 1945 am Ende des Krieges mit seinen ersten Romanen ans Licht der Öffentlichkeit. Aus seinem insgesamt nicht sehr umfangreichen Oeuvre wurde sein Roman *Cronache di poveri amanti* (1947), der 1949 in seiner deutschen Übersetzung

¹²⁵ Vgl. Rüdiger, Horst: Die Neutralisierung der Extreme im italienischen Roman. In: *Merkur* 3 (1949) H. 14. S. 400-407.

¹²⁶ Elio Vittorinis Roman *Uomini e no/Dennoch Menschen* (ital. 1945/dt. 1963), Italo Calvinos Debüt *Il sentiero dei nidi di ragno/Wo Spinnen ihre Nester bauen* (ital. 1947/dt. 1965) und Primo Levis Roman *Se questo è un uomo/Ist das ein Mensch?* (ital. 1947/dt. 1968).

¹²⁷ Harth, Helene: Der italienische Roman zwischen 1935 und 1955 und seine Rezeption in deutschen Übersetzungen. In: Kleszczewski, Reinhard und Bernhard König (Hg.): *Italienische Literatur in deutscher Sprache, Bilanz und Perspektiven*, Tübingen: Gunter Narr 1990. S. 155-171. Hier S. 157; Vgl. auch Schwaderer (1998): *Italienbild und Stimme Italiens*. S. XVIII-XX.

Chronik armer Liebesleute im Verlag Winkler in München erschien, zu einem Welt-erfolg und machte Pratolini international bekannt. Dabei handelte es sich um einen der ersten modernen italienischen Romane, die in Westdeutschland auf den Markt kamen. Erst 1957 folgte im Züricher Verlag Büchergilde Gutenberg sein Roman *Metello, ein Mauer* (ital. *Metello*) und 1967 sein Roman *Il Quartiere/Das Quartier* aus dem Jahr 1945. Die Übersetzung seines weiteren Werks ließ dann bis in die 1990er Jahre auf sich warten.¹²⁸ Zu Pratolini sind, im Gegensatz zu Vittorini und Pavese, kaum Rezensionen, Kritiken und Stellungnahmen in deutschen Zeitschriften auffindbar. In einem Beitrag des Germanisten und Romanisten Horst Rüdiger aus dem Jahre 1949 geht aber gerade Vasco Pratolini als ein besonders spannungsreicher, weil weniger künstlerischer und dafür stärker am antibürgerlichen Milieu interessierter Autor hervor.¹²⁹

Cesare Pavese, dessen Werk am meisten und am umfassendsten in Deutschland übersetzt wurde, wurde allen voran von Hans Erich Nossack rezipiert. Insbesondere sein letzter Roman *La luna e il falò/Junger Mond* (ital. 1950) fand eine breite Rezeption in Deutschland, auch weil es der erste Roman Paveses war, der 1954 in deutscher Sprache im Düsseldorfer Claassen Verlag erschien.¹³⁰ Heinrich Böll und Wolfgang Koeppen waren v. a. von der „Durchdringung der Vergangenheit und [der] damit einhergehende Entmythologisierung“¹³¹ in Paveses literarischer Gestaltung beeindruckt. In einem kurzen Essay hat Böll insbesondere die „Weisheit, Ruhe und eine große Zärtlichkeit dem Leben und den Lebenden gegenüber“¹³² als Besonderheit in Paveses Roman *Junger Mond* hervorgehoben. Eine Auseinandersetzung mit der weiteren italienischen Literatur lieferte Böll mit einer Rezension zu neuen italienischen Romanen und Novellen, in der er neben Paveses Roman *Junger Mond* auch auf Ennio Flaiano, Luigi

¹²⁸ *Der grüne Teppich. Erzählungen*, Freiburg im Breisgau: Beck und Glückner 1991; *Chronik einer Familie*, Freiburg: Herder Verlag 1993.

¹²⁹ Rüdiger (1949): Die Neutralisierung der Extreme im italienischen Roman. S. 407.

¹³⁰ Der Claassen Verlag, der stets die erste deutsche Übersetzung der Texte Paveses lieferte, hatte bis 1970 sein gesamtes Werk in deutscher Sprache erschlossen. Im Claassen Verlag erschienen 1956 Paveses Tagebuch *Il mestiere di vivere/Das Handwerk des Lebens* (ital. 1952), 1958 *Dialoghi con Leucò/Gespräche mit Leuko* (ital. 1947), 1960 *Le donne sole/Die einsamen Frauen* (ital. 1949), 1963 *Il diavolo sulle colline/Der Teufel auf den Hügeln* (ital. 1949) und 1964 *La bella estate/Der schöne Sommer* (ital. 1949). Erst 1970 wurde der stark von der kommunistischen Rhetorik und Symbolik beeinflusste Roman *Il compagno/Der Genosse* (ital. 1947) übersetzt. Paveses erster Roman *I paesi tuoi/Unter Bauern* (ital. 1941) wurde das erste Mal erst 1972 im Genfer Editio-Service verlegt. Zuletzt erschienen *Die Turiner Romane (Der schöne Sommer, Der Teufel auf den Hügeln, Die einsamen Frauen)* 2000 bei Claassen und ab 2002 im Leipziger List Verlag.

¹³¹ Schmidt-Bergmann (1999): „– eine selbstverständliche littérature engagée“. S. 23-35, hier S. 28.

¹³² Böll, Heinrich: Heimkehr in die Fremde. Über Cesare Pavese, „Junger Mond“. In: Ders.: *Werke, Kölner Ausgabe, Bd. 9: 1954-1956*, hg. v. J. H. Reid, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006. S. 15-16. Hier S. 16.

Pirandello, Mario Soldati und Dino Buzzati verwies.¹³³ Wolfgang Koeppen lobte am 2. Dezember 1954 in einer Besprechung, erschienen in der 48. Nummer der Tageszeitung *Die Zeit*, Paveses *Junger Mond* als einen „Roman von vollendeter Meisterschaft“, ein „Buch der Erinnerung“, an dem ihm wie auch Böll das Thema Heimat einerseits und das der Ästhetik der Handlungsführung andererseits interessierte.¹³⁴

Die ersten Texte von Elio Vittorini erschienen in Deutschland bereits während des Zweiten Weltkriegs, was dem persönlichen Engagement von Egon Vietta und Werner Haftmann zu verdanken ist. Vietta leitete die Zeitschrift *Italien. Monatsschrift der deutsch-italienischen Gesellschaft*, die das Organ der Nazi-Institution „Deutsch-Italienische Gesellschaft“ war und sich zum Ziel setzte, „den Austausch zwischen dem faschistischen Italien und dem nationalsozialistischen Deutschland auf kultureller Ebene zu fördern.“¹³⁵ Vietta schleuste in diese nationalsozialistisch gesinnte Zeitschrift ein Kapitel aus Elio Vittorinis Roman *Nei Morlacchi-viaggio in Sardegna* ein, einem Reisetagebuch, das erstmals 1936 in Florenz erschien. Den Text hatte Vittorini bereits 1932 unter dem Pseudonym Amok bei dem Wettbewerb *Italia letteraria* eingereicht, der das beste Tagebuch einer Reise nach Sardinien krönen wollte. Dass es Vietta gelang, den antifaschistischen Autor Vittorini in besagter Zeitschrift zu publizieren, muss an der politischen Unverfänglichkeit des ausgewählten Kapitels über den Ort Cagliari gelegen haben. Das Beispiel zeigt jedoch, wie Vietta andererseits seine Funktion benutzte, um regimekritische Autoren aus Italien in Deutschland bekannt zu machen. Die ersten deutschen Übersetzungen nach 1945 erschienen wie im Falle Pavese im Hamburger Claassen Verlag,¹³⁶ wohingegen sein weltberühmter *Resistenza*-Roman *Uomini e no/Dennoch Menschen* erst 1963 im Walter Verlag in Deutschland erschien (er wurde jedoch bereits 1946 in Zürich in der Büchergilde Gutenberg unter dem Titel *Der Mensch N2* erstmals in deutscher Sprache übersetzt). Ebenfalls im Walter-Verlag erschienen 1959 sein *Diario in pubblico/Offenes Tagebuch*, es folgten 1960 seine Erzählung *I Garibaldina/Die Garibaldina* und 1965 *Le donne di Messina/Die*

¹³³ Böll (2006): Neue italienische Romane und Novellen. S. 21-26.

¹³⁴ Koeppen, Wolfgang: Kein Leben war glücklich. Zu Cesare Pavese's »Junger Mond«. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden, Bd. 6, Essays und Rezensionen*, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 295-297. Hier S. 295.

¹³⁵ Kapp (1996): Übersetzung italienischer Nachkriegsliteratur. S. 348.

¹³⁶ 1949 erschien sein Roman *Il sempione strizza l'occhio al Frejus/Im Schatten des Elefanten*, 1951 folgte *Il garofano rosso/Die rote Nelke*. Sein erster Roman *Conversazione in Sicilia/Gespräch in Sizilien* wurde bereits 1948 im Murnauer Verlag Riemerschmidt publiziert. Der Roman erschien erstmals unter dem Titel *Nome e lacrime* 1938/39 in der Zeitschrift *Letteratura* und erst 1941 unter dem Titel *Conversazione in Sicilia* im Bompiani-Verlag. Auch die erste deutsche Übersetzung des Romans in Zürich 1943 wählte den ersten Titel des Romans *Tränen im Wein*. Vgl. Harth (1990): Der italienische Roman zwischen 1935 und 1955. S. 156 und 169.

Frauen von Messina. Zum *Diario in pubblico* schrieb Alfred Andersch ein Vorwort. Die Rezeption Vittorinis durch Andersch war keine rein ästhetische, sondern auch eine moralische und politische, die ihren Niederschlag in der ähnlichen Haltung fand, dass Literatur grundsätzlich eine Form des Widerstandes sei (so auch diejenige der Inneren Emigration).¹³⁷ In *Nachricht über Vittorini* stellte Andersch 1959 die Biografie und das Werk dieses Autors vor. Bemerkungen wie, Vittorini sei „für uns heute *der* italienische Schriftsteller und Dichter“¹³⁸, belegen noch einmal die besondere Wertschätzung und Vorbildfunktion dieses Autors für Andersch. Dabei schlug Andersch auch den Bogen zu Pavese: „(Ich vergesse Pavese nicht. Aber ich kann hier nicht auch noch über Pavese schreiben)“¹³⁹. Es ist anzunehmen, dass Andersch Pavese ebenso gut wie Vittorini kannte.

Nicht nur mit Blick auf das Werk von Elio Vittorini, sondern auch bezüglich der Autoren Cesare Pavese und Vasco Pratolini fällt auf, dass die deutschen Übersetzungen meistens mit erheblicher zeitlicher Verzögerung erschienen sind und – abgesehen von Cesare Pavese – eine Übersetzung des Gesamtwerks der Autoren in deutscher Sprache bis heute noch aussteht.¹⁴⁰ Die Rezeption der italienischen Literatur des Neorealismus fiel in den 1960er Jahren in Deutschland rasant ab und wurde von der Aufmerksamkeit für die junge spanische und lateinamerikanische Literatur abgelöst.¹⁴¹ Bereits die Spuren der Rezeption zeigen, dass der Vergleich zwischen Pavese und Nossack auf andere deutsche Autoren ausgeweitet werden muss.

Analog zur Literatur standen auch die Filme des italienischen Neorealismus im Rezeptionsfeld der Bundesrepublik Deutschland und halfen, so Hinterhäuser, das „kritische Bewußtsein der jungen deutschen Autoren zu schärfen, die um die Mitte der fünfziger Jahre hervorzutreten begannen.“¹⁴² Rossellinis Kriegstrilogie (*Rom, offene Stadt* (1945), *Pàisa* (1946), *Deutschland in Jahre Null* (1948)) markierte den Beginn, stieß jedoch zunächst auf eine weitgehende Ablehnung. So gab die sogenannte *Freiwillige Selbstkontrolle* Rossellinis *Rom, offene Stadt* bis 1961 nicht für die öffentliche

¹³⁷ Andersch, Alfred: Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation [1948]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1, hg. v. Dieter Lamping, Zürich: Diogenes 2004. S. 187-219. Hier S. 192.

¹³⁸ Andersch (2004): *Nachricht über Vittorini*. S. 277.

¹³⁹ Andersch (2004): *Nachricht über Vittorini*. S. 278.

¹⁴⁰ Der Berliner Wagenbach-Verlag hat in den 2000er Jahren begonnen das Werk Vittorinis erneut zu erschließen, 2008 *Die rote Nelke*, 2007 und 2011 *Gespräch in Sizilien*.

¹⁴¹ Hinterhäuser (1966/67): *Italienische Literatur in Deutschland 1945-1965*. S. 268.

¹⁴² Hinterhäuser (1966/67): *Italienische Literatur in Deutschland 1945-1965*. S. 276.

Vorführung frei, sodass Nossack in Berlin in sein Tagebuch erst 1962 notieren konnte: „Nachmittags hier nebenan ins Kino. ‚Rom, offene Stadt‘. Vielleicht etwas zuviel Theatralik für eine so ernste Sache.“¹⁴³ Beispielhaft für die öffentliche Rezeption des neorealistischen Kinos ist ein offener Brief des bayerischen SPD-Abgeordneten Karl Weishäupl an Rossellini, in dem er den Regisseur 1954 aufforderte, sich wegen der „deutschfeindlichen Tendenzen“ zu rechtfertigen.¹⁴⁴ Rossellinis nächster Film *Stromboli* wurde zu einem Misserfolg, nicht zuletzt aufgrund seiner beginnenden Liebesbeziehung zu Ingrid Bergmann, einer Liebe zwischen einem gläubigen Katholiken und einer geschiedenen Protestantin, die für das konservative Nachkriegsdeutschland unanständig war. Zu einer auffälligen Popularität gelangten hingegen Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini und Luchino Visconti.

Wie umfangreich und intensiv, kritisch oder wohlwollend die Rezeption des italienischen Films in Deutschland gewesen ist, ist schwieriger nachzuweisen als im Falle der italienischen Literatur, was mit einer nur marginalen Film- und Kinodebatte in den Kriegsjahren in Deutschland zusammenhängt, d. h. sowohl bezüglich der inländischen als auch der ausländischen Produktionen. Darüber hinaus erhielt das deutsche Publikum nur beschränkten Zugang zu den Filmen, die z. B. im Falle von Rossellinis Trilogie *Rom, offene Stadt, Paisà* und *Deutschland im Jahre Null* zunächst in stark zensurierter oder verfälschter Weise vorgeführt wurden.¹⁴⁵ Der Kinodiskurs der 1950er Jahre beschränkte sich auf wenige Beiträge in Zeitschriften, v. a. dem *Merkur* und den *Frankfurter Heften*, zu denen auch Alfred Andersch „Das Kino der Autoren“ von 1961 gehörte, der den in den 1960er Jahren dann realisierten Autorenfilm einforderte.¹⁴⁶ Neben Andersch geben Filmkritiken und Preisverleihungen Aufschluss über die Rezeption des internationalen Films im Deutschland seit 1945. Ihnen zufolge ist der Film *Fahrraddiebe* (1948) von Vittorio de Sica, der 1950 den Oscar als „bester ausländischer Film“ erhielt (es folgen zahlreiche weitere Preise wie z. B. 1950 der Golden Globen Award), von besonderem Interesse. In einer Umfrage nach den besten Filmen der Filmzeitschrift *Sight & Sound* aus dem Jahre 1952 belegt *Fahrraddiebe* (1948) den

¹⁴³ Söhling (1997): *Hans Erich Nossack, Bd. 1*, Eintrag vom 17. November 1962. S. 577.

¹⁴⁴ Jacobson, Wolfgang: Biographie. In: Jansen, Peter et al. (Hg.): *Roberto Rossellini*, München: Hanser 1987. S. 269-273. Hier S. 270.

¹⁴⁵ Strübel, Michael: Kriegsfilm und Antikriegsfilm. In: Ders. (Hg.): *Film und Krieg: Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*, Opladen: Leske + Budrich 2002. S. 39-74. Hier S. 47.

¹⁴⁶ Andersch, Alfred: Das Kino der Autoren [1961]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 9: Essayistische Schriften II. S. 303-328. Zum Kinodiskurs der 1950er Jahre vergleiche Claudia Liebrand: „Literatur und Linse“. Kinodiskurse der 50er Jahre. Schneider, Irmela und Peter M. Spangenberg (Hg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Bd. 1*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002. S. 177-190. V. a. S. 177-178.

ersten Platz. Infolge der weltweiten öffentlichen Auszeichnung des Films kann davon ausgegangen werden, dass der Film den deutschen Künstlern und Intellektuellen bekannt gewesen ist. Dieselbe Vermutung lässt sich auch für Luchino Viscontis Film *Die Erde bebte* anstellen, der 1948 anlässlich der Internationalen Filmfestspiele von Venedig den „Goldenen Löwen“ (damals „Löwe von San Marco“) und damit internationale Aufmerksamkeit erhielt. Herausragende Bedeutung wurde ebenso Roberto Rossellini beigemessen, folgt man dem Feuilleton der *Zeit* vom 15. 6. 1950, in dem Rossellini als „Herr und Meister der Avantgardisten“, der das „Gesetzbuch des Neorealismus“¹⁴⁷ geschrieben hat, hervorgehoben wurde. Schließlich deuten auch die Mitarbeiterkonstellationen einzelner Filme auf einen gewissen Bekanntheitsgrad im deutschen Kulturbetrieb hin, wie z. B. Klaus Manns Mitarbeit an Rossellinis *Paisà*, an dem auch Vasco Pratolini als Drehbuchschreiber mitwirkte. In seinem Essay *Gewissensforschung eines Hochstaplers* hatte auch Andersch eine Würdigung Rossellinis, v. a. seines Films *Der falsche General* (1959) gegeben, in dem Vittorio De Sica als Schauspieler agierte. Der Film markierte für Andersch eine „Rückkehr zum Neorealismus in seiner vollen Strenge und Bedeutung“¹⁴⁸. Mit dieser Kritik widersprach Andersch nachweislich wie kein anderer den Datierungen der Strömung des italienischen Neorealismus, dessen Ende in der Regel deutlich früher gesetzt wird (vergleiche 1.4.1.). Ausschließlich im Falle Anderschs ist nachgewiesen, dass er mit den Filmen des italienischen Neorealismus in breitem Umfang vertraut gewesen war: „Eine ganze Reihe des italienischen Nachkriegsfilms [ist] niemals auf den deutschen Markt gekommen, so zum Beispiel die meisten Filme von Luchino Visconti.“¹⁴⁹ In seiner Filmkritik zu *Der falsche General* (1959) stellte er klar, dass der Film *Der Schrei* von Michelangelo Antonioni dem deutschen Publikum vorenthalten würde, sodass eine Nacherzählung in seinem Roman *Die Rote* eine spezifische kulturpolitische und ethische Funktion bekommt. Es zeigt sich hier, dass in Deutschland der literarische Diskurs Mittel und Wege fand, sich von den Zäsuren innerhalb der deutschen Filmwirtschaft zu emanzipieren und damit eine ethische Funktion im Kulturbetrieb einnahm. Zugleich belegt dieses Beispiel, dass die ästhetischen Bezugnahmen zwischen italienischen Neorealismus und deutscher

¹⁴⁷ Beer, Otto F.: Rossellini auf Giotto's Spuren. Franziskus – die jüngste Wendung des Neorealismus. In: *Die Zeit* (15.06.1950).

¹⁴⁸ Andersch, Alfred: *Gewissensforschung eines Hochstaplers*. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften I. S. 389-394. Hier S. 391.

¹⁴⁹ Andersch (2004): *Gewissensforschung eines Hochstaplers*. S. 392.

Nachkriegsliteratur nicht auf eine nachweisliche Rezeption angewiesen sind, sondern vielmehr ästhetisch (markiert oder nicht markiert) ausgetragen wurden.

1.3.2. Zwischen Kritik und Verehrung: Deutsche Literatur in Italien

Im Folgenden soll ein kurzer Blick auf die Rezeptionsspuren deutscher Autoren in Italien geworfen werden, weil mit dem italienischen Interesse an bestimmten deutschen Autoren möglicherweise Hinweise gegeben werden, welche deutschen Werke und Autoren dem italienischen Neorealismus nahestehen könnten.

In Italien entwickelte sich einerseits in den 1950er Jahren in der öffentlichen Meinung und in politischen Kreisen eine regelrechte „Germanophilie“, die aus der Bewunderung des westdeutschen Wiederaufbaus und eines wirtschaftlichen Erfolgs resultierte. Andererseits wurden auch die Schwierigkeiten der deutschen Nachkriegsgesellschaft wahrgenommen und als Manifestationen einer „crisi universale“¹⁵⁰ (Franco Fortini) Europas, der modernen Zivilisation und schließlich sogar der Menschheit schlechthin ausgelegt. Einige Linksintellektuelle befürchteten, dass Deutschland auf dem wirtschaftlichen Sektor in den 1950er Jahren, statt einen gemeinsamen europäischen Weg einzuschlagen, bald wieder einen – wenn auch friedlichen – Alleingang suchen würde. Sie beklagten in diesem Zusammenhang einen deutschen „Verdrängungsmechanismus“ und eine „antiidealistische Leere und Zerrissenheit“¹⁵¹, der zufolge Persönlichkeiten wie Kant, Hegel, Marx, Freud, Einstein, Thomas Mann, Musil und Brecht sowie der Expressionismus und das Bauhaus endgültig der Vergangenheit anzugehören schienen. Zu diesen Intellektuellen zählte der Autor Carlo Levi, einst Mitglied der *Resistenza*, der nach einer Vortragsreise durch Deutschland 1959 in Italien seine Reisebeschreibung *La doppia notte di tigli* (1959) veröffentlichte, die erst 25 Jahre später in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Ich kam mit ein wenig Angst. Reisebilder aus Deutschland* (1984) erschien. Levi sah ähnlich wie Fortini Deutschland als „protagonista della crisi universale“¹⁵² an und klagte ein symptomatisches „Hinwegsehen“ der Deutschen an, das einem Prozess der „Erblindung“ entspreche, der sich durch Selbstentfremdung und Vereinzelung ergebe.¹⁵³ Innerhalb des

¹⁵⁰ Heitmann, Klaus: Das Deutschland der Adenauer-Zeit – von italienischen Autoren gesehen. In: Comi/Pontzen (1999): *Italien in Deutschland*. S. 81-130. Hier S. 129.

¹⁵¹ Heitmann (1999): Das Deutschland der Adenauer-Zeit. S. 89ff und S. 129.

¹⁵² Levi, Carlo: *La doppia notte dei tigli*, Turin 1962 [1959]. S. 16.

¹⁵³ Jung, Willi: „Der Linden Doppelnacht“. Zu Carlo Levis Deutschlandbild. In: Comi/Pontzen (1999): *Italien in Deutschland*. S. 287-302. Hier S. 288 und 293.

italienischen Kulturbetriebs war das Deutschlandbild mit Blick auf deutsche Romane, Erzählungen und Filme entsprechend gespalten.

Während sich der Verleger Giangiacomo Feltrinelli um die italienische Neo-avanguardia und die sogenannte „Gruppo 63“, die sich vom Neorealismus oppositionell abgrenzten, verdient gemacht hatte, kümmerte sich Giulio Einaudi um die Verbreitung neorealistischer Autoren, während Arnaldo Mondadori an den Klassikern der Literatur interessiert war.¹⁵⁴ Alle drei Verlage engagierten sich bei der Verbreitung bisher gänzlich unbekannter ausländischer Autoren und etablierten eine neue literarische Szene. Ein kontinuierliches Interesse an der deutschen Literatur zeigten die Verlage Einaudi und Mondadori. Im Mondadori-Verlag wurden Thomas Mann, Erich Maria Remarque, Vicki Baum, Heinrich Böll, Luise Rinser und Alfred Andersch übersetzt. Der Einaudi Verlag erweiterte den Kreis der Autoren um Bertolt Brecht, Robert Musil, Stefan Heym und Hans Fallada. Das Interesse an Heinrich Böll galt insbesondere seinem Werk und seiner Person als moralisch-politische Instanz und Repräsentant eines „anderen Deutschland“ als dem Land der Klassiker.¹⁵⁵ Jene Funktion eines nationalen Gewissens, die Böll nicht nur in Deutschland, sondern auch in Italien erhielt, prägte allerdings noch nicht die frühen 1950er Jahre. Curzio Malaparte beklagte eine intellektuelle Angst, die einen Neorealismus italienischer Prägung hemme: „Was die deutsche Intelligenz lähmt, ist nicht die Unfähigkeit, die neuen Probleme zu verstehen und sich zu eigen zu machen, sondern die ‚Angst‘ (in einem weiten, Freudschen Sinne).“¹⁵⁶ Aus italienischer Perspektive war die Literatur der jungen Generation in Deutschland folglich nicht vollständig vergleichbar mit der jungen Generation in der italienischen Literatur und im Film des italienischen Neorealismus nach 1945. Die Abgrenzung betraf v. a. psychologische Aspekte (Angst), weniger aber ästhetische Aspekte, die die vorliegende Arbeit aufarbeitet.

Alfred Anderschs Rezeption in Italien wurde durch seine Freundschaft mit Elio Vittorini befördert, der – zusammen mit Cesare Pavese im Einaudi-Verlag – für die Vermittlung ausländischer Literatur eintrat. Ein besonderes Interesse erfuhr in Italien

¹⁵⁴ Zum Verlagsprogramm vgl. Sisto, Michele: *Wendejahr 1962? Der Kampf um die deutsche zeitgenössische Literatur in Italien: Vermittler, Literaturauffassungen, Verlagsstrategien*. In: Lorenz/Pirro (2011): *Wendejahr 1959?* S. 147-163. Hier S. 148.

¹⁵⁵ In welchem Maße Böll in Italien rezipiert wurde, lässt Gisela Holfter unbeantwortet. Vgl. Holfter, Gisela: *Deutsche Literatur weltweit? Die Rezeption Heinrich Bölls und seiner Werke*. In: Kirkbright, Suzanne (Hg.): *Cosmopolitans in the Modern World, Studies on a Theme in German and Austrian Literary Culture*, München: Iudicium 2000. S. 179-193.

¹⁵⁶ Malaparte, Curzio: *Die furchtsamen Füllfederhalter*. In: *Die Literatur* 1 (01.07.1952) H. 8. S. 6; Richter, Hans Werner: *Die junge Literatur hat keinen Mut*. In: *Die Literatur* 1 (01.05.1952) H. 4. S. 1

Anderschs Roman *Sansibar oder der letzte Grund* (1957), wie auch einige Rezensionen der italienischen Erstausgabe *Zanzibar* von 1958 im Verlag Mondadori nachweisen.¹⁵⁷ Vittorini setzte sich neben Andersch in besonderer Weise für den jungen Uwe Johnson und seinen Roman *Mutmaßungen über Jakob gelesen* (1959) ein, als es um die Vergabe des „Internationalen Verlegerpreises“ im Mai 1962 ging.¹⁵⁸ Vorbildlich wurde Johnson jedoch für die Autoren der italienischen Neoavantgarde (der Feltrinelli-Lektor Enrico Filippini und Umberto Eco) um die Zeitschrift *Il Menabo*, die Vittorini im Einaudi-Verlag herausgab – also für die Literaten seit den 1960er Jahren. Die Autoren der italienischen Neoavantgarde hielten Johnson als „symbolisches Kapital ihren literarischen Gegnern, den Befürworter des Neorealismus“¹⁵⁹ entgegen. Vittorini öffnete folglich auch die Tür für die Überwindung des italienischen Neorealismus. Im Anschluss an Michele Sisto lässt sich daher das Jahr 1962 als das italienische „Wendejahr“ deuten.¹⁶⁰

Einaudis wichtigster Lektor für deutscher Literatur in den 1960er Jahren war Cesare Cases, der als das Pendant zu Enrico Filippini galt (Lektor für ausländische Literatur des Feltrinelli-Verlages und befreundet mit dem Inhaber des Verlages Klaus Wagenbach aus Berlin, einer der immer noch wichtigsten Verlage für die Übersetzung italienischer Literatur ins Deutsche). Cases veranlasste 1959 für Einaudi die Übersetzung von Wolfgang Koeppens *Der Tod in Rom* (1954) und Erich Kubys *Rosemarie. Des deutschen Wunders liebstes Kind* (1958). Er schrieb über 300 Gutachten über Autoren und Werke der 1950er Jahre, darunter auch zu Martin Walsers Roman *Ehen in Philippsburg* (1957) und Hans Erich Nossacks Roman *Spätestens im November* (1955), der jedoch nicht bei Einaudi, sondern 1960 im Feltrinelli-Verlag erschien. Beide Romane unterzog Cases einer harten Kritik, die Nossack sogar einer „verfehlt(n) Richtung“ zuordnete, die „mit surrealistischen Mitteln (Verwechslung von Traum und Wachen, Vergangenheit und Gegenwart, Leben und Tod) die Schrecken des Krieges und der Zerstörung dichterisch zu verhüllen“¹⁶¹ versuche. Der kontroverse Umgang mit Nossack in den italienischen Verlagshäusern deutet an, dass sich an diesem Autor die Geister scheiden, wie es auch die deutschen Forschungspositionen zeigen. Auf ästhetischer Ebene wurden Autoren wie Wolfgang Koeppen und Hans Erich

¹⁵⁷ Vgl. z. B. Saito, Nello: *Zanzibar o della libertà*. In: *Il mondo* (02.01.1958); Chiusano, Italo A.: *La Rossa* di Alfred Andersch. *Omaggio all'Italia*. In: *La Fiera Letteraria* (25.09.1960).

¹⁵⁸ Einen gefunden. In: *Der Spiegel* 20 (16.05.1962). S. 85.

¹⁵⁹ Sisto (2011): *Wendejahr 1962?* S. 155.

¹⁶⁰ Sisto (2011): *Wendejahr 1962?* S. 155.

¹⁶¹ Sisto (2011): *Wendejahr 1962?* S. 152.

Nossack kontrovers diskutiert und auch im Rahmen eines „Neo-Expressionismus“ gedeutet, während Heinrich Böll als ein unbestritten wichtiger Autor der Nachkriegszeit galt. So rufen auch diese Spuren zu ästhetischen Vergleichen auf, die den italienischen Neorealismus und die deutsche Nachkriegsliteratur miteinander korrelieren lassen.

1.4. Zur Text- und Filmauswahl

Dass die Romane und Erzählungen der italienischen Autoren häufig erst viele Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung in deutscher Sprache erschienen und in Deutschland nur verzögert rezipiert werden konnten, zwingt nicht zu der Annahme, dass ein Vergleich mit deutschen Romanen und Erzählungen der 1940er bis 1960er Jahre unmöglich ist. Die vergleichende Analyse will keine unmittelbare rezeptions- bzw. produktionsästhetische Einflussgeschichte untersuchen, sondern (formal-)ästhetische Gemeinsamkeiten und Unterschiede zentrieren. Die ermittelten Spuren der Rezeption zeigen, dass es ein Interesse an spezifischen Werken des italienischen Neorealismus gab. Es liegt nahe, dass sich diese Werke zum Vergleich mit Werken deutscher Autoren besonders eignen. Die Spuren der Rezeption zeigen auch, dass Heinrich Böll bereits auf rezeptionsästhetischer Ebene ein wichtigerer Vergleichsgegenstand ist, als es die bisherige Forschung in den Blick genommen hat. Insofern in den bisherigen Forschungen insbesondere Vergleiche zwischen Alfred Andersch und Elio Vittorini sowie Cesare Pavese und Hans Erich Nossack vorliegen, sollen diese Konstellationen bewußt überschritten werden und durch Böll und Pratolini sowie den italienischen Film aufgesprengt werden. Die vorliegende Arbeit geht des Weiteren davon aus, dass ein Vergleich zwischen italienischen Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur auf den intermedialen Bezug zum Film nicht verzichten kann, wie es entlang des Forschungsstandes deutlich wurde. Das intermediale Verhältnis müsste sich dann zugleich über die italienische Literatur zeigen. Entsprechend der ästhetischen Heterogenität innerhalb des italienischen Neorealismus fällt auch die Auswahl der deutschen Autoren unterschiedlich aus, insofern Heinrich Bölls Schreibweise nicht ohne weiteres mit derjenigen eines Autors wie Hans Erich Nossack gleichzusetzen ist. Die „Paarbildungen“ zwischen Autoren wie Alfred Andersch und Elio Vittorini sowie Hans Erich Nossack und Cesare Pavese, die in der bisherigen Forschung zum italienischen Neorealismus im Vergleich mit der deutschen Nachkriegsliteratur zu beobachten sind, möchte die vorliegende Arbeit überschreiten, indem sie den Vergleich nicht entlang der Autoren aufbaut, sondern von zeitlichen und räumlichen Phänomenen ausgeht, an die sich

unterschiedliche Autoren und Werke anknüpfen lassen, etwa Bölls Rezeption Paveses oder Andersch Rezeption Rossellinis. Es wird damit möglich, den Kreis der bisher behandelten deutschen Autoren mit Bezug auf den italienischen Neorealismus zu erweitern: Neben Alfred Andersch und Hans Erich Nossack ist die Wahl der vorliegenden Arbeit auf Heinrich Böll und exkursorisch auf Wolfgang Koeppen gefallen. Die vorliegende Arbeit versteht sich dabei als offenes Projekt, da sie sich bewusst ist, dass sie aus Gründen des Umfangs die Auswahl der deutschen Autoren begrenzen musste und damit mögliche Vergleiche mit anderen wichtigen Autoren der deutschen Nachkriegsliteratur wie Siegfried Lenz oder Martin Walser ausgeblendet hat. Da der Vergleich des Werks Wolfgang Koeppens mit dem italienischen Neorealismus für besonders spannend erachtet wird und bereits durch Lucia Perrone Capano einen Anstoß erfahren hat,¹⁶² wird dieser Autor zumindest kursorisch mit einbezogen. Die vorliegende Arbeit möchte außerdem zeigen, dass sich die Parallelen zum italienischen Neorealismus nicht in einem einzelnen Werk, sondern in der Ästhetik dieser Autoren abbilden, weshalb mehrere Werke der Autoren in den Blick genommen werden. Untersuchungsgegenstand sind daher folgende Texte deutscher Autoren: Die Romane *Wo warst du, Adam?* (1951), *Und sagte kein einziges Wort* (1953), *Haus ohne Hüter* (1954), *Billard um halbzehn* (1959) sowie der posthum erschienene Text *Der Engel schwieg* (1992) (der Middelhaufe Verlag lehnte das Manuskript 1951 ab) von Heinrich Böll. Hinzu kommen frühe Erzählungen *Die Botschaft* (1947), *Wir suchen ein Zimmer* (1948) und *Seltsame Reise* (1948). Von Hans Erich Nossack werden der Bericht *Der Untergang*, der Roman *Spätestens im November* (1955) und die Erzählungen *Unmögliche Beweisaufnahme* (1959) sowie *Das Mal* (1949) behandelt. Von Alfred Andersch werden der Bericht *Die Kirschen der Freiheit* (1952) und seine Romane *Sansibar oder der letzte Grund* (1957) und *Die Rote* (1960) einbezogen, desweiteren zwei kürzere Erzählungen, *Alte Peripherie* (1963) und *Vollkommene Reue* (1958). In die Reflexion aufgenommen werden Werke, die zwischen Tagebuch und Reiseliteratur changieren, um gattungstypologische Aspekte zu untersuchen: Heinrich Bölls *Irishes Tagebuch* (1957) und Alfred Andersch Reiseberichte *Nach Tharros* (1960), *Aus einem römischen Winter* (1966) und *Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze* (1969). In diesem Kontext stehen auch die Reflexionen der Reiseberichte *Nach Rußland und anderswohin* (1958) und *Amerikafahrt* (1959) von Wolfgang Koeppen.

¹⁶² Vergleiche Fußnote 94, S. 31.

Vergleichsobjekt sind italienische Filme, mit denen die italienischen Regisseure bekannt wurden und die in der Geschichte des Films zu Meisterwerken des italienischen Neorealismus avanciert sind, d. h. zu Werken, die die Ästhetik des italienischen Neorealismus begründeten und entwickelten. Sie sind daher für einen Vergleich der ästhetischen Merkmale des italienischen Neorealismus mit den Realisten in der deutschen Nachkriegsliteratur unerlässlich. Hierzu zählt Roberto Rossellinis Kriegstrilogie *Roma, città aperta/Rom, offene Stadt* (1945), *Paisà* (1946) und *Germania, anno zero/Deutschland im Jahre Null* (1948) sowie auch seine Weiterentwicklung des Neorealismus in den 1950er Jahren mit den Filmen *Stromboli, Terra di Dio/Stromboli, Erde Gottes* (1950) und *Viaggio in Italia/Reise in Italien* (1954), mit denen auch das Ende des Neorealismus in Rossellinis Werk markiert wird, bevor sich Rossellini der Produktion von Lehr- und Schulfilmen in den 1960er Jahren widmete. Luchino Viscontis Film *Ossessione/Besessenheit* (1943) wird gemeinhin als der erste Film des Neorealismus erachtet, der seinen Höhepunkt später in Viscontis *La terra trema/Die Erde bebt* (1948) fand, der ursprünglich als erster Teil einer Trilogie geplant war, die jedoch nie zustande kam. Neben Vittorio de Sicas international berühmten Film *Ladri di biciclette/Fahrraddiebe* (1948) ist Michelangelo Antonionis *Il grido/Der Schrei* wichtig, weil Alfred Andersch ihn in seinem Roman *Die Rote* (1960) nacherzählt.¹⁶³

Auf Seite der italienischen Literatur rücken ins Zentrum der Untersuchung Werke, die als Hauptwerk bezeichnet werden können, wie Vasco Pratolinis *Il Quartiere/Die aus Santa Croce* (später *Das Quartier*) (1944/dt. 1967) und *Cronache di poveri amanti/Chronik armer Liebesleute* (1947/dt. 1949), Cesare Paveses *La luna e il falò/Junger Mond* (1950/1954). Von Elio Vittorini werden *Conversazione in Sicilia* (1941)/*Gespräch in Sizilien* (1948; unter dem Titel *Tränen im Wein* bereits 1943) sowie *Le donne di Messina/Die Frauen von Messina* (1949/1965) aufgegriffen. Bewusst abweichend von den bisherigen Vergleichen zwischen deutscher und italienischer Literatur wird ein Werk wie Vittorinis *Uomini e no* (1945)/*Dennoch Menschen* (1963), das unbestritten zu den Hauptwerken Vittorinis gehört, bewusst vernachlässigt und stattdessen der Blick auf Werke gerichtet, die im wissenschaftlichen Diskurs deutlich geringer Eingang gefunden haben, jedoch für die Neustrukturierung von zeitlichen und räumlichen Prozessen besonders aufschlussreich erscheinen: Dazu gehören v. a. von Cesare Pavese die Erzählung *La vigna* (1944; erstmals veröffentlicht in der Anthologie

¹⁶³ Die vorliegende Arbeit wird aus Gründen der Einheitlichkeit und da sie mit deutschen Ausgaben gearbeitet hat, fortan die deutschen Titel aller Texte und Filme nennen.

Feria d'agosto 1946)/*Der Weinberg* (1944), von Elio Vittorini *Il sempione strizza l'occhio al Frejus/Im Schatten des Elefanten* (1947/1949) und das Reisetagebuch *Sardegna come un'infanzia* (1952)/*Sardinien* (1964; 1986 unter dem Titel *Sardinien, Land der Kindheit*). Zu den Erzählungen und Romanen werden auch die Tagebücher hinzugezogen, die in der vorliegenden Arbeit nicht nur als biografisch-historisches Quellenmaterial genutzt werden, sondern die auch für jene Frage nach den spezifischen Gattungsmerkmalen und Entwicklungstendenzen des Romans sowie des Erzählens insgesamt relevant sind. Es handelt sich dabei um folgende Werke: *Diario in pubblico* (1957)/*Offenes Tagebuch 1929 bis 1959* (1959) von Elio Vittorini und Cesare Pavese *Il mestiere di vivere* (1952)/*Handwerk des Lebens, Tagebuch 1935-1950* (1956). Vasco Pratolini verfasste kein vergleichbares essayistisches (Vittorini) und persönlich fragmentarisches (Pavese) Tagebuch, es erschienen aber 1956 unter dem Titel *Diario sentimentale/Sentimentales Tagebuch* einige Erzählungen.

1.4.1. Zum Untersuchungszeitraum

Die Wege der Rezeption legen nicht nur eine spezifische Textauswahl nahe, sondern auch den Untersuchungszeitraum zu öffnen bzw. offen zu halten, weshalb ich von den 1940er bis 1960er Jahren ausgehe. Ist der Beginn dieses Untersuchungszeitraums durch die historische Zäsur von 1945 sowie den Beginn des italienischen Neorealismus 1943 mit Viscontis *Besessenheit* evident, ist die Festlegung seines Endes deutlich schwieriger. Argumentieren ließe sich mit der Theorie der dokumentarischen Literatur von Reinhard Baumgart, die dieser 1966/67 in seiner Poetikvorlesung *Aussichten des Romans* entwickelte.¹⁶⁴ Darin stellte er die für den italienischen Neorealismus untypische Trennung von Dokumentation und Fiktion ins Zentrum. Mit Baumgart fand das Erzählen sein Ende und wurde von einem reinen Dokumentarismus im Sinne der vollständigen Reproduktion von Sprache abgelöst. Baumgart entwickelte seine Theorie des Dokumentarischen daher auch nicht als eine politische oder ethisch-moralische, sondern als eine rein sprachliche, die ihr Scheitern gleich mitreflektierte: Baumgart vermutete einen Aufschwung der Fiktion, weil sich die Literatur wieder an ihre Fantasie erinnere, sich zugleich aber von dem Anspruch verabschiede, gesellschaftliche Aufklärung und Wahrheit zu produzieren. Wenn im Anschluss an Baumgart die gesellschaftliche Funktion von Literatur über ihren ästhetischen Wert nicht mehr

¹⁶⁴ Baumgart, Reinhard: *Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft? Frankfurter Vorlesungen*, Berlin: Luchterhand 1968.

ermittelbar ist, ist damit ein fundamentaler Unterschied zum italienischen Neorealismus festgestellt. Insofern Sprache jedoch im Vergleich zum Film Gegenständlichkeit nicht einfach zeigen kann, sondern erzählen muss, ist der Film der Literatur aus dokumentarischer Perspektive überlegen. Dieses Problem ließ sich für Baumgart nur überwinden, indem Sprache selbst zum Gegenstand wurde, wie im Nouveau Roman von Alain Robbe-Grillet oder den sprachdokumentarischen Verfahren von Arno Schmidt, Peter Weiss, Rolf Hochuth oder Uwe Johnson.¹⁶⁵ Das Ende des Untersuchungszeitraums ließe sich aber auch auf das Jahr 1964 datieren, in dem Heinrich Böll seine *Frankfurter Vorlesungen* hielt, die als eine Zusammenfassung und Rückschau seiner Werke und seiner Poetologie der 1940er bis 1960er Jahre gelesen werden können. Heinrich Böll schrieb in seinem Essay *Dreizehn Jahre später*, der als Nachwort seines *Irishen Tagebuchs* veröffentlicht wurde, dass sich Irland völlig verändert habe: „Die Hunde von Dukinella tun nicht mehr, was sie bis 1964 einmal, oftmals mehrmals täglich getan haben [...]“¹⁶⁶ Böll stellte anschließend fest, dass er seine Zettelnotizen und Skizzen aus den vergangenen Jahren nicht mehr brauchte. Warum? Die Realität war eine andere geworden. 1964 war auch das Jahr, in dem Alfred Andersch die Erzählung *Die Arktis seiner Lordschaft* veröffentlichte. Sie kann wie ein ästhetisch-poetologischer Vorbote seines Reiseberichts *Hohe Breitengrade* von 1969 gelesen werden, in dem Andersch sein Projekt einer „Poetik der Beschreibung“¹⁶⁷ nicht erst entwickelte, sondern krönte. 1964 ist schließlich auch das Jahr, in dem die Gruppe 47 zu zerfallen begann, bis sie sich schließlich 1967 auflöste.

Auf italienischer Seite markieren die Filme *Accattone* von Pier Paolo Pasolini und *Rocco e i suoi fratelli* von Visconti 1961/62 das Ende des italienischen Neorealismus, der spätestens aber schon seit der Diskussion um Vasco Pratolinis Roman *Mettello, der Maurer* 1955 in eine endgültige Krise geraten war. Der Neorealismus wurde von Autoren um die Zeitschriften *Officina* (1955) von Pier Paolo Pasolini und *Il Verri* (1956) von Luchino Anceschi abgelöst.¹⁶⁸ Feltrinelli entließ 1963 seinen Lektor Giorgio Bassani, einen wichtigen Vertreter des italienischen Neorealismus. Die

¹⁶⁵ Die Beschreibung verselbständigt sich von der Erzählhandlung, die nur noch fälschend wirkt. Die Nouvelle Vague produzierte inkompatible Gegenwart und „irreduzible Multiplizität“ (Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*, S. 177). Sie schließt unmittelbar an den Neorealismus an und überschreitet seine Suche nach Identität und Wahrheit.

¹⁶⁶ Böll, Heinrich: *Dreizehn Jahre später*. In: Ders.: *Irishes Tagebuch*, München: dtv 2013. S. 125-132. Hier S. 125.

¹⁶⁷ Vgl. Andersch, Alfred: *Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978.

¹⁶⁸ Sisto (2011): *Wendejahr 1962?* S. 147; Vgl. auch Boschetti (2004): „Vom Engagement zum Experimentalismus.“ S. 202f.

Gründung der „Gruppo 63“, die den sogenannten *neorealismo rosa* hervorbrachte, nahm zwar auf die Gruppe 47 Bezug, jedoch nicht hinsichtlich ihrer gesellschaftskritischen und ästhetischen Entwicklungen, sondern wegen ihres Gruppencharakters und ihrer allgemeinen kulturellen Wirkungsmächtigkeit.

Frühestens ließe sich die Konstruktion des sogenannten „Wendejahrs 1959“¹⁶⁹ als Endpunkt der Untersuchung wählen. Das sogenannte „Wendejahr“ ist (ähnlich der „Stunde Null“) ein Schlüsseljahr in der Literaturgeschichte, in dem Heinrich Böll mit *Billard um halbzehn*, Günter Grass mit *Die Blechtrommel* und Uwe Johnson mit *Mutmaßungen über Jakob* den Wiederanschluss an die Moderne erreichten. Die Konstruktion „Wendejahr 1959“ basiert auf einem Dreiphasenmodell, das die erste Phase auf die Zeit des Interregnums (1945-1949) datiert, die zweite Phase auf die 1950er Jahre bis 1958/59 und die dritte Phase auf die 1960er Jahre. Inwiefern das Jahr 1959 auch als ein stilistischer Wendepunkt bzw. eine ästhetische Wende anzusehen ist, ist jedoch auch in der Forschung umstritten. So datierte der Literaturwissenschaftler Walter Jens den Wendepunkt bereits auf das Jahr 1952 und ging von einem Zwei-Phasen-Modell aus. Ab 1952 galt für ihn: „Der Neorealismus ist tot.“¹⁷⁰ Jens bezog sich damit auf die Jahre 1945-1949 der deutschen Literatur, die in den 1960er Jahren in der Literaturwissenschaft mit der Nachkriegsliteratur gleichgesetzt wurden. Fast als wollte Cesare Zavattini auf Walter Jens anspielen, leitete er seinen Vortrag auf einer Tagung zum Neorealismus in Parma vom 3.-5. Dezember 1953 mit folgender Feststellung ein: „[...] che la domanda onesta non è: il neorealismo è vivo o morto? Ma: come può continuare a vivere il neorealismo, a svilupparsi liberamente secondo la legge delle cose vive e nate da sentimenti popolari?“¹⁷¹ Es geht also nicht um die Frage, ob der Neorealismus tot sei, sondern darum, wie er sich im Laufe der Zeit verändert. Entsprechend ist die

¹⁶⁹ Das „Wendejahr 1959“, dessen erstmalige Setzung auf Hans Magnus Enzensberger und sein *Kursbuch* aus dem Jahre 1968 zurückgeht, wurde auch „Wendepunkt“ (Mayer), „Sprung“ (Arnold), „Durchbruch“ (Barner) oder „Zäsur“ (Egyptien) genannt. Vgl. Meyer (1988): *Die umerzogene Literatur*. S. 151; Barner (2006): *Geschichte der deutschen Literatur*. S. 170; Egyptien, Jürgen: *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*, Darmstadt: WBG 2006. S. 9.

¹⁷⁰ Jens, Walter: *Deutsche Literatur der Gegenwart, Themen, Stile, Tendenzen*, München: Piper 1962. S. 150.

¹⁷¹ Zavattini, Cesare: Il neorealismo secondo me. In: Milanini, Claudio (Hg.): *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano: Il Saggiatore 1980. S. 173-185. Hier S. 174. Für Andersch markierte erst 1959 Fellinis Film *La dolce vita* das Ende des Neorealismus. Vgl. auch Andersch, Alfred: Süße, gekaufte Größe [1960]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 395-403. Hier S. 401 und 402. Es ist ein ironischer Wink des Films, dass er selbst die Frage nach der Aktualität des italienischen Neorealismus stellt: Bei einem Pressetermin mit der amerikanischen Starschauspielerin Silvia fragt die Reporterin: „Ist der Neorealismus tot oder nicht?“ Die Frage scheint wie eine Anspielung darauf, dass diese Frage inzwischen zu einer Standard- oder Modefrage geworden ist. Der Übersetzer übersetzt die Frage gar nicht erst und beantwortet sie selbst: „Er lebt!“.

Periodisierung eines ästhetischen Phänomens wie des Neorealismus hinfällig. An dieser Stelle genügt die Feststellung, dass die angedeutete Ambivalenz und Unterschiedlichkeit der drei Wendejahr-Romane verdeutlicht, „dass das Jahr 1959 eine zeitgenössische, unhaltbare Konstruktion sowie literarhistorisch verwendet eine behelfsmäßige Simplifizierung darstellt, die der Vielgestaltigkeit der gesellschaftlichen Diskurse der 1950er Jahre nicht gerecht wird.“¹⁷² In diesem Sinne übergeht die vorliegende Arbeit das Wendejahr 1959 als eine ästhetische Zäsur, die erst den Anfang moderner und innovativer Schreibweisen in der deutschen Literatur nach 1945 beweisen möchte und die ethisch-ästhetischen Entwicklungen der 1940er bis 1950er Jahre konsequent ausblendet. Vielmehr stellen die 1950er Jahre „ein komplexes Ineinander divergierender Tendenzen“ dar, die keineswegs so unpolitisch und restaurativ waren, wie es ihr Klischee behauptet: „Das Jahrzehnt hatte durchaus Laborcharakter und ist retrospektiv auch als Phase der ‚Modernisierung im Wiederaufbau‘ zu betrachten.“¹⁷³ Ursula Knapp hat nachgewiesen, dass sich im westdeutschen Roman ganz gegenläufige ästhetische Konzepte durchsetzten, die einander nicht ablösten und nicht auf einen Wendepunkt hinausliefen.¹⁷⁴ Das „Wendejahr 1959“ ist folglich auch Ausdruck einer „Schlussstrichmentalität“¹⁷⁵ wie es bereits die Zäsur von 1945 (*Stunde Null*, *Tabula Rasa*) gewesen ist. Die Bedeutung jeglicher Zäsuren liegt v. a. in dem Bestreben, aus der Kontinuität eine Diskontinuität zu machen. Die Möglichkeiten der Periodisierung sind folglich zahlreich, lassen sich verschiedenartig verengen und ausweiten.

So wenig wie der Realismus in der deutschen Nachkriegsliteratur auf einen fixen Zeitraum eingegrenzt werden kann, kann auch der italienische Neorealismus nicht ausschließlich als eine *Resistenza*-Bewegung gelesen werden.¹⁷⁶ Diese enge Lesart hat dazu geführt, dass die Hinwendung zu anderen Themen bzw. Themenwechsel im Werk eines Künstlers als eine Abkehr vom italienischen Neorealismus interpretiert

¹⁷² Lorenz, Matthias N.: Review of “WendeJahr 1959? Eine deutsch-italienische ZiF-AG zu Kontinuitäten und Brüchen in der deutschsprachigen Literatur der 50er Jahre.“ H-Soz-Kult, H-Net Reviews, April 2010. <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=30077> [24.05.2016, 17:10 Uhr]

¹⁷³ Lorenz/Pirro (2011): *Wendejahr 1959?* S. 10.

¹⁷⁴ Vgl. Knapp, Ursula: *Der Roman der fünfziger Jahre. Zur Entwicklung der Romanästhetik in Westdeutschland*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

¹⁷⁵ Lorenz/Pirro (2011): *Wendejahr 1959?* S. 11.

¹⁷⁶ Verkürzung des Neorealismus auf die *Resistenza* und die deutsche Interregnumszeit von 1945 bis 1949 etwa bei Volker Wehdeking: Alfred Andersch, Stuttgart, Weimar: Metzler 1983. S. 47; Grimm, Gunter E.: Neorealismus und magische Momente, Alfred Anderschs literarische Italienporträts. In: Ders. et al. (Hg.): „*Ein Gefühl von freierem Leben*“, *Deutsche Dichter in Italien*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1990; Dubiel, Jochen: Alfred Andersch und die amerikanischen Leitbilder Ernest Hemingways *In Our Time* und William Faulkners *As I Lay Dying* im Vergleich mit Alfred Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund*. In: *Literatur für Leser* 27 (2004) H. 2. S. 72-88. Hier S. 88.

wurden. Die filmwissenschaftliche Forschung beschreibt mit Antonioni oftmals eine „zweite Linie“ des italienischen Neorealismus, die sie 1950 beginnen lässt. Entsprechend wird Rossellinis Kriegstrilogie mit *Rom, offene Stadt, Paisà* und *Deutschland im Jahre Null* als Hauptwerk des italienischen Neorealismus betrachtet, während seine sogenannte Trilogie der Einsamkeit mit den Filmen *Stromboli, Erde Gottes, Europa 51* und *Reise nach Italien* bereits eine neue Schaffensphase markiere, die sich durch seine Hinwendung zu Introspektion und Psychologie kennzeichne. Die zweite große Linie des italienischen Neorealismus folge weitgehend sukzessiv auf die erste Linie eines „neorealismo storico“. Damit wurde die Zugehörigkeit von Künstlern wie Antonioni (auch Fellini) zum Neorealismus immer unklarer. Der italienische Filmkritiker Guido Aristarco warf Antonioni vor, nicht zum Verborgenen der Wirklichkeit vorzudringen und beklagte bei Fellini Wirklichkeitsflucht, Anachronismus und Subjektivismus.¹⁷⁷ In dieser Interpretationslinie bewegte sich noch Irmbert Schenk 2010, demzufolge Fellinis und Antonionis Filme eine „kaum neorealistische Typologie“ aufweisen, weil gesellschaftskritische Aspekte fehlten und eine „sozial abseitige Welt von Gauklern und Prinzzirkussen“¹⁷⁸ gezeigt werde.

Die vorliegende Arbeit möchte daher für ein weites Neorealismus-Verständnis plädieren.¹⁷⁹ Um die vielseitigen Verbindungslinien zwischen deutscher Nachkriegsliteratur und den komplexen Strukturen des italienischen Neorealismus in Film und Literatur das nötige literarische Feld zu eröffnen, wählt die vorliegende Arbeit Anderschs Reisebericht *Hohe Breitengrade* von 1969 als Endmarke des Untersuchungszeitraums und möchte sich nicht detaillierter als auf die Phase der 1940er bis 1960er Jahre festlegen.

¹⁷⁷ Pravadelli, Antonioni: Dall'assenza all'affetto: lo sguardo etico di Antonioni. In: Felten/Leopold (2010): *Le dieu caché?* S. 115. Vgl. Aristarco, Guido: La strada e le notti di Baviria. In: Ders. (Hg.): *Antologia di 'Cinema nuovo', Volume primo: Neorealismo e vita nazionale*, Firenze: 1975. S. 637f.

¹⁷⁸ Schenk, Imbert: Fellini und Antonioni, „La strada“ (1954) und „Il grido“ (1957). In: Felten/Leopold (2010): *Le dieu caché?* S. 100 und S. 99.

¹⁷⁹ Für einen weiten Neorealismus-Begriff hatte sich 1968 der Münchener Romanist Dietrich Schlumbohm ausgesprochen. Ders.: Der italienische Neorealismus. Zu Begriff und Entstehung. In: *Romanische Forschungen, Vierteljahresschrift für romanische Sprache und Literaturen* 80 (1968). S. 521-529. Zum Problem des Epochenbegriffs: Kretschmar, Dirk: Interrelationen (trans-)historisch. In: Zemanek, Evi und Alexander Nebrig (Hg.): *Komparatistik*, Berlin: Akademie Verlag 2012. S. 67-83.

II. THEORIE DES ITALIENISCHEN NEOREALISMUS

2.1. Realismus als Krisenphänomen: Ästhetik als ethischer Standpunkt

Die literaturwissenschaftliche Forschung hat bezüglich der Begriffe „Ethik“ und „Ästhetik“ verschiedene Verhältnisbestimmungen entwickelt, die entweder das Ethische oder das Ästhetische dominieren lassen. Ethik und Ästhetik werden damit als nicht länger entgegengesetzte, sondern korrelierende Begriffe verstanden,¹⁸⁰ was auf die zunehmende Ausdifferenzierung des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik im 20. Jahrhundert zurückzuführen ist. Daraus sind sich widerstreitende Positionen entstanden, die entweder das Ethische im Ästhetischen aufgehen sehen oder das Ethische als nicht ästhetisierbar erachten. Im letzteren Fall kann die Ästhetik zwar in eine Ethik eingehen, nicht aber die Ethik in die Ästhetik.¹⁸¹ Die Kunst behauptet dann ihre Freiheit gegenüber den Normen der Ethik. Dominiert hingegen das Ethische gegenüber dem Ästhetischen, fungiert Literatur bzw. Kunst als Orientierungsgröße auf der Suche nach dem „richtigen Handeln“ und einem „guten Leben“: Ist Literatur moralisch und ethisch wichtig? Dient sie als moralische Anleitungen für das Leben? Vermittelt Literatur Werte? Hier ist der ethische Diskurs eine dem Text äußerliche Kategorie, die das ästhetische Werk befragt und als Diskursraum nutzt, nicht aber auf die formalästhetische Ebene einwirkt. Im ersten Fall hingegen – für diese Positionen stehen Hans Ulrich Gumbrecht und Wolfgang Iser – wird der Begriff des Ästhetischen im Sinne einer Wahrnehmungsweise („Aisthesis“) aufgeweitet, um eine der Ästhetik inhärente Ethik ermitteln zu können.¹⁸² Das Ethische geht im Ästhetischen auf.¹⁸³ Hier dominiert das Ästhetische, kann sich aber für das Ethische öffnen. Das Ethische ist dann „nicht als

¹⁸⁰ Begründet wurde die Ethik in der Philosophie der Antike bei Platon und Aristoteles. Für Platon konnte der Dichter nicht moralisch handeln. Ein Zusammenhang von Ästhetik und Ethik schien unmöglich, da der Dichter Welt nicht gestalten könne. Aristoteles beschrieb die Gegenposition: Der Dichter könne moralische Implikationen durch die Anordnung des Geschehens, die Darstellung, erzeugen. Hier wurde der Konnex von Ästhetik und Ethik geboren. Die Ästhetik ist die jüngste Disziplin der Philosophie und wurde erst mit Alexander Gottlieb Baumgarten im 18. Jahrhundert eigenständig.

¹⁸¹ Vgl. Krämer, Hans: Das Verhältnis von Ästhetik und Ethik in historischer und systematischer Sicht. In: Greiner, Bernhard und Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Etho-Poietik. Ethik und Ästhetik im Dialog. Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen*, Bonn 1998. S. 1-13.

¹⁸² Wolfgang Iser prägt in diesem Sinne den Begriff der „Ästhetik“, um die unbedingte Verflechtung von Ästhetik und Ethik auszudrücken. Vgl. Iser, Wolfgang: Ästhetik/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik. In: Wulf, Christoph, Dietmar Kamper und Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Ethik der Ästhetik*, Berlin: De Gruyter 1994. S. 3-22.

¹⁸³ Vgl. auch Karl Heinz Bohrer: Das Ethische im Ästhetischen. In: *Merkur* 54/620, 2000. S. 1149-1162. Im Rahmen seiner Forschungen zur Ästhetik der Moderne geht Bohrer jedoch von einer nicht reduzierbaren Differenz zwischen Ethik und Ästhetik aus. Das Ästhetische bleibt dann gegenüber dem Ethischen absolut autonom. Vgl. Bohrer, Karl Heinz: *Die Grenzen des Ästhetischen*, München: Hanser 1998.

eine dem Text äußerliche Kategorie zu denken, sondern der poetischen und poetologischen Struktur eines literarischen Textes inhärent.“¹⁸⁴ Dieser grundlegenden Verhältnisbestimmung von Ethik und Ästhetik folgt die vorliegende Arbeit aus einem bestimmten Grund: Die Theoriebildung des italienischen Neorealismus ist wie der Neorealismus selbst eine Phänomenologie. Wenn das Ethische also Teil des Phänomens, des Vorfindbaren ist, versteht es sich nicht als eine externe Bezugsgröße des Textes, sondern ist vielmehr Teil der ästhetischen Eigenschaften. Die in dieser Arbeit behandelten literarischen und filmischen Werke fungieren daher nicht als bloßes Anschauungsmaterial einer ethischen-ästhetischen Theorie, sondern sind produktive Bestandteile der Ethik der Ästhetik des Realismus in den 1940er bis 1960er Jahren in Deutschland und Italien. In diesem Sinne ist auch die viel zitierte Frage des französischen Filmkritikers André Bazin – „Ist der ‚Neorealismus‘ nicht in erster Linie eine humanistische Weltanschauung und dann erst ein Regiestil?“¹⁸⁵ – zu verstehen. Diese rhetorische Frage stellt die ästhetischen Verfahren des italienischen Neorealismus nur scheinbar in den Hintergrund und die Diskussion des Humanismus-Begriffs ins Zentrum des neuen Realismus. Denn die neo-/realistische Literatur eröffnet vielmehr über ihre ästhetische Matrix „Möglichkeitsräume des Denkens und Handelns [...], die neue oder alternative Deutungs- und Wahrnehmungsoptionen sichtbar machen.“¹⁸⁶ Wenn Literatur in diesem Sinne Einfluss nehmen kann auf die Gestaltung und die Erzählung der eigenen Lebensgeschichte sowie die moralische Identitätsbildung, dann ist die Ästhetik als Ethik auch in das Feld einer „narrativen Ethik“¹⁸⁷ einzuordnen, das Dietmar Mieth als Forschungsgebiet entwickelt hat. Die Untersuchung wird sich folglich vor dem Hintergrund des phänomenologischen Ansatzes auch der Frage stellen, in welches Verhältnis Kunst und Leben im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur treten. Auf den literarischen Text bezogen bedeutet das, dass nach einem spezifischen ästhetischen Umgang mit dem Erzähler und der Gestaltung der

¹⁸⁴ Öhlschläger, Claudia: *Narration und Ethik*. Vorbemerkung. In: Dies.: *Narration und Ethik*, München: Wilhelm Fink 2009. S. 9-24. Hier S. 9.

¹⁸⁵ Bazin (2004): *Die Entwicklung der Filmsprache*. S. 97.

¹⁸⁶ Öhlschläger (2009): *Narration und Ethik*. S. 11.

¹⁸⁷ Vgl. Mieth, Dietmar (Hg.): *Erzählen und Moral: Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik*, Tübingen 2000. Vgl. auch Meuter, Norbert: *Identität und Empathie. Über den Zusammenhang von Narrativität und Moralität*. In: Öhlschläger (2009): *Narration und Ethik*. S. 45-59. V. a. S. 56. Karen Joisten siedelt „narrative Ethik“ auf drei Ebenen an: Erstens ist damit eine Art und Weise des Sprechens über ethische Sachverhalte verbunden, zweitens die Untersuchung moralischer Phänomene auf ihre Narrativität hin und drittens geht es um die narrative Dimension des Ethischen selbst. Karen Joisten: *Möglichkeiten und Grenzen einer narrativen Ethik. Grundlagen, Grundpositionen und Anwendungen*. In: Dies.: *Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen*. Berlin 2007. S. 9-21. (Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 17).

Handlung (Ereignisse, Raum- und Zeitverhältnisse) zu forschen ist, zu der nicht nur der Erzähler, sondern auch der Leser bzw. Rezipient gehört. Es wird zu klären sein, welche Rolle der Erzähler gegenüber dem Leser einnimmt, mit welchen Perspektiven operiert und ob die Position des Rezipienten gegenüber dem Erzähler gestärkt wird. Ethik und Ästhetik korrelieren dann zunehmend auf Augenhöhe. Es wird daher genauso um die Frage nach dem Begriff des Erzählens und seines Verhältnisses zu Verfahren der Dokumentation und Beschreibung gehen, um die Ethik dieser Ästhetik ermitteln zu können.¹⁸⁸

Historischer Motor für die Korrelation von Ethik und Ästhetik im italienischen Neorealismus ist das Moment der Krise. Der Zweite Weltkrieg hatte mit seinen Zerstörungen der physischen, materiellen Realität sowie den psychischen, immateriellen Traumata auf einer grundsätzlichen Ebene die körperliche, geistige und emotionale Selbstverständlichkeit des Seins und seiner räumlichen und zeitlichen Erscheinungsweisen aufgehoben. Es entstand so ein „Riss in jenem Netz, mit dem wir die Ereignisse der Welt einfangen und ihnen Sinn verleihen“¹⁸⁹. Der Bruch mit „vertrauten Perzeptionsmustern“ und „(herkömmlichen) Vorstellungen, Erfahrungen und Wahrnehmungen“¹⁹⁰ verursachte, dass räumliche, zeitliche und personelle Gewissheiten, Kontinuitäten und Homogenitäten gleichermaßen aus der Realität als auch aus den bis dahin gültigen Bildern von Realität und Wirklichkeit entfielen: Sie waren zertrümmert. Waren zwar ähnlich brüchige Wahrnehmungsweisen in den 1920er Jahren, also vor dem Zweiten Weltkrieg, durch die rasante Medialisierung und Urbanisierung der Lebenswelt hervorgerufen worden, handelte es sich im Unterschied dazu bei den Veränderungen durch den Zweiten Weltkrieg um Folgen einer politisch-ideologischen Machtmoral, die nicht auf das Verhältnis einzelner Aspekte, Institutionen und Lebensbereiche der Realität eingewirkt hatte, sondern die Existenz des Menschen erschütterte. Der diktatorisch organisierte Gewaltakt zerstörte und beschädigte die Realität auf *allen* Ebenen ihres Erscheinens. Hatte im 19. Jahrhundert noch ein Pluralismus an Auffassungen geherrscht, was Objekt der Krise war, standen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Subjekt, Sprache, Kultur, Ordnungssysteme, Menschenbilder und Natur als

¹⁸⁸ Joachim Jacob arbeitet den „ethischen Horizont“ der Beschreibung im Laufe ihrer Genese heraus. Vgl. Jacob, Joachim: Beschreiben oder Erzählen? In: Öhlschläger (2009): *Narration und Ethik*. S. 81-97. Hier S. 95.

¹⁸⁹ Giesen, Bernhard: Das Trauma der „Täternation“. In: Jostkleigrew, Christina et al. (Hg.): *Geschichtsbilder. Konstruktion – Reflexion – Transformation*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005. S. 387-414. Hier S. 388.

¹⁹⁰ Lieskounig (2002): *Sich der Vergangenheit stellen – aber wie?* S. 223.

eine Vielzahl von Krisenobjekten nebeneinander.¹⁹¹ Die Erschütterungen durch den Zweiten Weltkrieg betrafen auch die Rollen- und Selbstbilder und lösten eine Sprachlosigkeit und Unsagbarkeit der Erlebnisse und Erfahrungen aus. Kommunikative Interaktionen und poetische Ausdrucksmöglichkeiten waren infrage gestellt. Umso schwieriger war es für Künstler und Schriftsteller eine angemessene Sprache bzw. Form für die Realität, d. h. ein geeignetes Repräsentationsmodell zu finden. Gefunden werden musste eine Form, die das Unsagbare nicht verdrängte oder stilisierte, sondern als Teil der Wirklichkeit rezipierte, ohne zwanghaft Sinn erzeugen zu wollen. Die Krise verstand sich folglich nicht als Ende, sondern als ethischer Anfang der Entwicklung einer neuen realistischen Ästhetik. Ohne die Krise als ästhetischen Kristallisationspunkt hätte es den italienischen Neorealismus und die Realismen der deutschen Nachkriegsliteratur folglich nicht gegeben:

Alles hat mit dem Zweiten Weltkrieg aufgehört. Plötzlich glauben die Leute nicht mehr so recht daran, daß es eine Möglichkeit gibt, auf diese Situationen zu reagieren. Die Nachkriegszeit wächst ihnen über den Kopf. Und das ergibt dann den italienischen Neorealismus: Hier sind die Leute in Situationen gestellt, die nicht mehr in Reaktionen, in Aktionen weitergehen können.¹⁹²

Gilles Deleuze leitete aus der Krise des Aktions- bzw. Bewegungsbildes das *Zeit-Bild* des italienischen Neorealismus ab. Dem Ästhetischen ist folglich das Ethische inhärent. Die realistischen Darstellungsweisen in Deutschland und Italien sind daher als eine Ethik zu lesen, die mehr als eine biografisch motivierte Legitimationsanstrengung oder gesellschaftskonforme Ersatzleistung für Veränderungen war. Diese Ästhetik bildete Gesellschaft nicht nur ab, sondern setzte Veränderungen in Gang, indem sie die Wahrnehmung für die sozialen Nöte, die alltäglichen Probleme, die privaten und gesellschaftlichen Räume ebenso wie für individuelle Schicksale und kollektive Entwicklungen der Gemeinschaftsbildung öffnet. Über die Krise korrelieren folglich Ästhetik und Ethik zu einer ethischen Krisenästhetik (oder Krisenwahrnehmung), die über die Reflexion der Strukturveränderungen von Raum- und Zeitgestaltung, Erzählperspektive und Handlung ermittelbar ist. Darin inbegriffen ist die Diskursivierung der viel beschworenen These vom Ende des Erzählens.¹⁹³ Auch diese Frage lässt sich nur

¹⁹¹ Bullivant, Keith und Bernhard Spies (Hg.): *Literarisches Krisenbewußtsein. Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert*, München: Iudicium 2001. S. 13ff.

¹⁹² Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. S. 178.

¹⁹³ Zur These vom Ende des Erzählens, die das Ergebnis der sogenannten „Romankrise“ der 1920er Jahre war, vergleiche Dietrich Scheunemann: *Romankrise: die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland*, Heidelberg: Quelle und Meyer 1978. V. a. S. 102f. U.a. hatte Walter Benjamin das Ende des Erzählens mit der Isolation und Distanz des Erzählers von seinen Lesern bzw.

über die Matrix des Erzählens – nämlich Zeit, Raum, Erzähler, Handlung – beantworten. Gibt es also ein Erzählen nach dem Ende des Erzählens und wie sieht dieses aus?

Mit Blick auf die gemeinsame Krisenerfahrung ist der italienische Neorealismus bereits rein zeitlich der Ästhetik des Realismus in der deutschen Nachkriegsliteratur am nächsten. Einer der Hauptvertreter des italienischen Neorealismus, Roberto Rossellini, machte wie die junge Generation in Deutschland für die Ästhetik des Realismus geltend, dass sie eine „moralische Position“¹⁹⁴ ist, von der aus Welt betrachtet werde. Cesare Pavese suchte nach dem „ethischen Schlüssel des Kunstwerks“¹⁹⁵ auf dem Weg zur „Rückkehr zum Menschen“. Der italienische Neorealismus verstand sich als ein „ein neues Verhalten in der Wirklichkeit“¹⁹⁶. Kein anderer wie Heinrich Böll hat diesen Konnex von Ästhetik und Ethik so deutlich auf den Punkt gebracht: „Moral und Ästhetik erweisen sich als kongruent, untrennbar auch, ganz gleich, wie trotzig oder gelassen, wie milde oder wie wütend, mit welchem Stil, aus welcher Optik ein Autor sich an die Beschreibung oder bloße Schilderung des Humanen begeben mag.“¹⁹⁷ Alfred Andersch hat auf die ethisch-ästhetische Vorbildfunktion des italienischen Neorealismus für die deutsche Nachkriegsliteratur hingewiesen. Für die Gruppe 47 hatten „die italienische Literatur und das neorealistische Kino nach 1945 das erfüllt, was in Deutschland fehlte: der realistische Blick auf die Täter und die Verbrechen des Zweiten Weltkriegs.“¹⁹⁸

2.2. Das Repräsentationsdilemma

Jede realistische Ästhetik bzw. jedes Wahrnehmungsmodell des Realismus bleibt trotz seines Anspruchs auf Unmittelbarkeit an ein zweiseitiges Repräsentationssystem gebunden, das den Bruch zwischen Realität und Zeichenhaftigkeit nicht zu überwinden in der Lage ist. Das ist das Repräsentationsdilemma, in das keine Ästhetik so tief

der Erfahrungswelt der Leser beschrieben, die durch die Schriftlichkeit des Romans im Unterschied zur Mündlichkeit der Chronik zustande komme. Die Diskursivierung dieser These wird Kapitel 3.4. vornehmen. Vgl. Benjamin, Walter: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* [1936]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2, hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 438-465. Hier S. 442f.

¹⁹⁴ Scherer, Maurice und Francois Truffaut: Gespräch mit Roberto Rossellini. In: Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film*, München: Piper 1964. S. 47-56. Hier S. 47.

¹⁹⁵ Baden, Hans-Jürgen: *Literatur und Selbstmord*, Stuttgart: Klett 1965. S. 49; Pavese, Cesare: *Rückkehr zum Menschen* [1945]. In: Ders.: *Schriften zur Literatur*, Düsseldorf: Claasen 1977. S. 247-249.

¹⁹⁶ Hinterhäuser (1953): Bilanz des italienischen Neorealismus. S. 181.

¹⁹⁷ Böll, Heinrich: Frankfurter Vorlesung [1964]. In: Ders. (2002): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 14: 1963-1965, hg. v. Jochen Schubert. S. 139-202. S. 180. Im Folgenden mit der Sigle KA, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

¹⁹⁸ Borsò, Vittoria: Italien. In: Stiersdorfer, Klaus (Hg.): *Deutschlandbilder im Spiegel anderer Nationen*, Reinbek: Rowohlt 2003. S. 207-229. Hier S. 214.

verstrickt ist wie die des Realismus, da gerade diese den Bruch mit der Realität nicht zu erkennen geben will. Es kann sich jedoch nie um eine Realität *an sich* und jenseits von Repräsentationen handeln. Trotz des Repräsentationsdilemmas versuchte der italienische Neorealismus an den Topoi von Unmittelbarkeit und Wahrheit festzuhalten. Bazin stellte fest, dass der Neorealismus „die Realität nicht a priori irgendeinem Gesichtspunkt unterordnet. [...] Der Neorealismus kennt nur die Immanenz. Einzig vom Anblick, von der reinen Erscheinung der Menschen und der Welt leitet er *im Nachhinein* die Lehren ab, die sie in sich bergen. Er ist eine Phänomenologie.“¹⁹⁹ In den 1940er bis 1960er Jahren verbreiteten sich in ganz Europa verschiedene Wege der Phänomenologie, die auf die Konzepte von Edmund Husserl und Jean Paul Sartre zurückgriffen und vom Nationalsozialismus unterdrückt wurden. Husserl war mit seiner Aufforderung zur Besinnung auf die Sachen selbst bereits in den 1930er Jahren mundtot gemacht worden, weil er die politisch-ideologischen Standpunkte gefährdete. Der Topos der Unmittelbarkeit, der in diesem Konzept zur Sprache kam, bedeutete, „sich nach den Sachen selbst [zu] richten, bzw. von den Reden und Meinungen auf die Sachen selbst zurück[zu]gehen, sie in ihrer Selbstgegebenheit [zu] befragen und alle sachfremden Vorurteile beiseite [zu] tun“²⁰⁰. Indem Husserl forderte, dass sich die Philosophie nicht an Worten, Konventionen, Überlieferungen, sondern an den Sachen selbst zu orientieren habe, formulierte er zugleich die Krise der philosophischen Semantik.²⁰¹ Die repräsentationsästhetische Ebene bleibt innerhalb der Phänomenologie also problematisch und unlösbar: „Er [der Realismus] ist eher Reaktion als Wahrheit. Am Ende muß er sich in die Ästhetik einfügen lassen, die er so letztlich bestätigt.“²⁰² Bazin erachtete folglich Realismus durchaus als eine ästhetische Konvention. Die unmittelbare Wahrnehmung möchte den Aspekt der Repräsentation vergessen machen und gibt vor, eine „Wahrnehmung ohne Denken, das Vergessen des Als-ob oder des Scheincharakters des Sehens“²⁰³ zu sein. Dieses Bedürfnis, Fremd- und Selbstreferenz zusammenfallen zu lassen, machte es notwendig, auch die ästhetische Zeichenhaf-

¹⁹⁹ Bazin, André: Vittorio de Sica, Regisseur. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 335-352. Hier S. 357.

²⁰⁰ Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (Husserliana Bd. III), hg. v. Walter Biemel, Den Haag: Nijhoff 1950. S. 42.

²⁰¹ Großheim, Michael: „Zu den Sachen selbst!“ Die neue Sachlichkeit der Phänomenologen. In: Baßler, Moritz und Ewout van der Knaap (Hg.): *Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. S. 145-161. Hier S. 145f.

²⁰² Bazin, André: *Ladri di biciclette* (Fahrraddiebe). In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 335-351. Hier S. 336; Vgl. auch ders.: Der filmische Realismus und die italienische Schule der Befreiung. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 295-326. Hier S. 308.

²⁰³ Düttmann, Alexander Garcia: *Visconti, Ansichten in Fleisch und Blut*, Berlin: Kadmos 2007. S. 57.

tigkeit der Realität als ebenso wirklich aufzufassen wie das, wovon sie handelt. Statt der Leugnung oder Verdrängung des repräsentationsästhetischen Dilemmas, hat der Neorealismus Bazin zufolge „mit der systematischen Erschließung der medialen Möglichkeit der Kinematografie begonnen, die Wirklichkeit als gegebene zu zeigen. Film inszeniert Wirklichkeit so, dass er zugleich auf deren Gegebenheit als unhintergehbare Voraussetzung seiner Gemachtheit verweist.“²⁰⁴ Der italienische Neorealismus bleibt folglich auf eine Sprache angewiesen, bezieht aber die repräsentationsästhetische Reflexion und Kritik an den historischen und produktionsspezifischen Codes des Realismus in sein Modell mit ein, um Realität „zur Offenbarung ihrer selbst“²⁰⁵ zu verhelfen. Nur so konnte sich Realismus gegenüber seinem eigenen, notwendigen Repräsentationssystemen behaupten und ästhetisch zu einer ethischen Haltung zum Leben werden, auf die Cesare Zavattini hingewiesen hatte: „Voglio dire che c'è una posizione, un atteggiamento verso la vita che non limita al fatto così detto artistico, ma fa diventare idoneo il fatto artistico, idoneo secondo le attuali necessità storiche, solo in quanto si viva in un certo modo, anzi si conviva.“²⁰⁶ Der Ruf nach Unmittelbarkeit und Formtransparenz erforderte folglich eine spezifische Position des Realismus gegenüber seinen ästhetischen Verfahren. Die Reflexion des Repräsentationsdilemmas arbeitete in der deutschen Nachkriegsliteratur Heinrich Böll auf, der hier exemplarisch aufgegriffen wird, um eine weitere Unterscheidung einzuführen:

Ein Autor nimmt nicht Wirklichkeit, er hat sie, schafft sie, und die komplizierte Dämonie auch eines vergleichsweise realistischen Romans besteht darin, daß es ganz und gar unwichtig ist, was an Wirklichem in ihn hineingeraten, in ihm verarbeitet, zusammengesetzt, verwandelt sein mag. Wichtig ist, was aus ihm an geschaffener Wirklichkeit herauskommt und wirksam wird. Daß selbst in den weniger subtilen Formen der Literatur, in allem Geschriebenen, in jeder Reportage Verwandlung stattfindet (Transposition), Zusammensetzung (Komposition), daß ausgewählt, weggelassen, lange ‚Ausdruck‘ gesucht wird, diese Binsenwahrheit müßte allmählich bekannt sein. Nicht einmal eine Fotografie ist ja wirklichkeitsgetreu: Sie ist ausgewählt, hat einige chemische Prozesse hinter sich, sie wird reproduziert. Und wenn einer in einem Roman Wirklichkeitstreue oder Lebensnähe entdeckt, so entdeckt er geschaffene Wirklichkeit und geschaffene Lebensnähe. (KA, Bd. 14, S. 161)

Böll hatte den Traum eines Realismus ohne Repräsentationsproblem längst ausgeträumt. Die Einsicht, dass sich jeder Realismus in eine Ästhetik einfügen lassen muss,

²⁰⁴ Falke, Gustav: Neorealismus im italienischen Film. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 2 (2013) H. VII. S. 21-34. Hier S. 23.

²⁰⁵ Glasenapp (2013): *Abschied vom Aktionsbild*. S. 52.

²⁰⁶ Zavattini, Cesare: Il neorealismo secondo me [1954]. In: Milanini, Claudio (Hg.): *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano: Il Saggiatore 1980. S. 173-185. Hier S. 177.

wie es Bazin feststellte, war für Böll bereits eine „Binsenweisheit“. Wenngleich keine konkreten Bezüge hergestellt werden, ist anzunehmen, dass Böll sich mit diesem Ausdruck durchaus kritisch über den durch die junge Generation in Deutschland (zu der er selbst gehörte) stark gemachten „Realismus des Unmittelbaren“²⁰⁷ äußerte und seine Grenzen reflektierte: Zur Unterscheidung zwischen Realität und Zeichen kommt daher eine weitere hinzu, die zwischen Realität und Wirklichkeit. Der Realitätsbegriff grenzt sich vom Begriff der Wirklichkeit insofern ab, als dass Wirklichkeit immer schon das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit Realität ist. Böll unterscheidet hier zwischen der Wirklichkeit, die im Werk geschaffen wird und der Wirklichkeit, die als gegebene Realität außerhalb des Werks gedacht wird. Für Böll entscheidend wird die Wirklichkeit des Werks: die Realität, die den Menschen umgibt und die er vorfindet, lässt sich nicht ändern. Indem sie gegeben ist, ist sie nicht mehr gestaltbar. Die Wirklichkeit aber kann zur Quelle einer neuen Realität werden und ist damit ein ethischer Standpunkt der Ästhetik des Realismus. Es wird daher in der vorliegenden Arbeit nicht nur danach gefragt, was aus der Realität im mimetischen Sinne in ein Werk eingegangen ist, sondern was für eine Wirklichkeit die Werke schaffen, die wiederum in die Realität als eine neue Gegebenheit eingehen. Wie also muss das Zeichen oder Bild beschaffen sein, das es fähig ist, über seine Ästhetik hinaus als ethischer Standpunkt, als Wirklichkeit in die Realität einzugehen?

2.2.1. Ca(t)che me, if you can: *Globalität des Wirklichen, Cache oder Fluss des Lebens*

André Bazin hat für das neorealistic Repräsentationsmodell den Begriff der „Globalität des Wirklichen“²⁰⁸ entwickelt, nach der die Mannigfaltigkeit des Realen einen Realitätsblock bildet, der unteilbar und immanent ist. Über Rossellini schrieb Bazin entsprechend, dass er „die Realität als einen vielleicht nicht unbegreiflichen, aber unteilbaren Block“²⁰⁹ betrachte. Statt also Wirklichkeit als eine Konstruktion aus unendlich vielen Fragmenten bzw. Splittern der Wirklichkeit zu betrachten, kennzeichnet

²⁰⁷ Weyrauch, Wolfgang: Realismus des Unmittelbaren. In: Aufbau (1946) H. 7. S. 701-706.

²⁰⁸ Bazin, André: Plädoyer für Rossellini. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 391-402. Hier S. 395.

²⁰⁹ Bazin (2004): Plädoyer für Rossellini. S. 395. Für Bazin ist Rossellini, dem offenbar seine größte Verehrung gilt, der Meister der Darstellung der Realität als ein Block, während die anderen Regisseure stets eine andere „Sache“ dazu assoziieren, „la quale altra cosa è, di volta in volta, la bellezza plastica delle immagini, il sentimento sociale, la poesia, il comico, ecc. In Rossellini si cercherebbe invano di dissociare il fatto reale dall’effetto cercato. Non v’è nulla in lui di letterario o di poetico e, se si vuole, non v’è neppure nulla die ‘bello’ nel senso piacevole della parola: egli non mette in scena che dei fatti [...]“. Zitiert nach Fanara (2000): *Pensare il neorealismo*. S. 308.

den italienischen Neorealismus die umgekehrte Perspektive auf Wirklichkeit: Wirklichkeit in ihrer Vielfalt nicht als Fragmentarisierung, sondern als *Globalität*. In dieser Betrachtungsweise steckt Optimismus, insofern nicht ein Mangel und Verlust – nämlich der der Einheit und Ganzheit der Welt –, sondern eine Qualität beschrieben wird, die das Ganze und seine Teile hermeneutisch zusammendenkt, statt sie gegeneinander auszuspielen. Bazins Konzept der *Globalität des Wirklichen* gelingt es auf diese Weise eine ontologische Entgrenzung des Realitätsbegriffs zu beschreiben anstelle konstruktivistischer Ab- und Eingrenzungsversuche, denen es unmöglich ist, die *ganze* Wirklichkeit darzustellen. Die Wahl des Begriffes „Globalität“ ist in diesem Falle entscheidend, insofern dieser vom Begriff der „Totalität“ unterschieden werden muss. Während eine Totalität zwar ebenso das Postulat einer Ganzheit und Einheit vertritt, verbindet sich mit diesem Konzept zugleich die „Leitidee einer Geschlossenheit der künstlerischen Form“²¹⁰. Der Begriff der „Globalität“ fokussiert hingegen nicht die Geschlossenheit der Form, um eine in sich schlüssige Wirklichkeit zu präsentieren, sondern die Entgrenzung des Realitätsbegriffs und damit auch der möglichen Formen der Darstellung von Realität. Wie bereits die Reflexion des Theoriebildungsprozesses des italienischen Neorealismus zeigen konnte, ist folglich auch auf repräsentationsästhetischer Ebene die grundsätzliche Haltung einer Offenheit wirksam. Ebenso wenig wie also das Konzept der *Globalität des Wirklichen* von einer Geschlossenheit der Form und der Wirklichkeit im totalitären Sinne ausgeht, liegt ihm auch ein anderes Denken von Vollständigkeit zugrunde. Keineswegs erhebt das Konzept der Globalität den Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr ist das Wirkliche möglicherweise in sich unvollständig, lückenhaft und unbestimmt (also mehr noch als fragmentarisch), aber dennoch vollständig als Block inklusive seiner Lücken wahrnehmbar. In diesem sogenannten „Tatsachen-Bild“²¹¹ ist die Tatsache „ein Bruchstück der unbearbeiteten Wirklichkeit, für sich genommen vielfältig und mehrdeutig, dessen ‚Sinn‘ sich erst im Nachhinein ergibt, dank anderer ‚Tatsachen‘, zwischen denen der Verstand Beziehungen herstellt.“²¹² Der Deutungsprozess wird folglich dem Betrachter bzw. Zuschauer übergeben, der die semantisch selbständigen Tatsachen mit seiner (lückenhaften) Erfahrung von Wirklichkeit zusammenbringt, um Sinn zu erzeugen. Was aber ist nun das Medium, das diese Tatsachen-Bilder vermittelt bzw. dem Rezipienten Tatsachen und

²¹⁰ Simonis, Annette: Totalität. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2004. S. 666-667. Hier S. 666.

²¹¹ Bazin (2004): *Der filmische Realismus und die italienische Schule der Befreiung*. S. 321.

²¹² Bazin (2004): *Der filmische Realismus und die italienische Schule der Befreiung*. S. 321.

Bruchstücke der Wirklichkeit bereitstellt? Es ist, folgen wir André Bazin noch etwas weiter, der sogenannte „Cache“. In seinem Essay zu *Malerei und Film* bestimmt Bazin den Cache und seine „zentrifugalen Eigenheiten des Bildes“²¹³ in Abgrenzung zur Zentripetalität des Rahmens eines Bildes. Während das gerahmte Bild der Malerei zentripetal (d. h. von der Peripherie zum Zentrum ziehend) nach innen gerichtet sei, wende sich das ungerahmte Bild des Films zentrifugal (d. h. vom Zentrum zur Peripherie laufend) nach außen und kaschiere seine Ränder lediglich. Aus den zentrifugalen Eigenheiten des Tatsachen-Bildes schlussfolgerte Bazin, dass die gesamte Fläche der Leinwand eine gleichbleibende „räumliche Dichte“²¹⁴ präsentieren müsse, damit die Möglichkeit der Kontextualisierung bzw. Vernetzung zwischen vielen einzelnen Tatsachen möglich sei und der gegebenen Realität nichts hinzugefügt werden müsse. Bei der gleichbleibenden räumlichen Dichte handelt es sich einerseits um eine visuelle Dichte und andererseits um einen Informationsprozess innerhalb des Bildes. Dabei findet nicht nur eine Enthierarchisierung zwischen Bild und Realität statt, sondern ebenso zwischen Vorder- und Hintergrund. Die gesamte Realität liegt auf derselben Ebene, keine Tatsache ist wichtiger als die andere. Bazin arbeitete die hierfür notwendigen ästhetischen Verfahren der Plansequenz (eine lange Einstellung) und der Schärfentiefe (alle Bildobjekte werden gleich scharf gezeigt) heraus, die der Montage des klassischen Spielfilms entgegenarbeiten, um räumliche Dichte und zeitliche Dauer zu erzeugen.²¹⁵ In seinem Essay *Ontologie des fotografischen Bildes* entfaltete Bazin den Gedanken der Einbalsamierung von Zeit durch die Fotografie und den Film als mediale Vollendung der Fotografie: „Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, es ist gleichsam die Mumie der Veränderung.“²¹⁶ Indem die (fotografische oder filmische) Montage Tatsachen zerstückelt, um sie zu analysieren und ihnen auf diese Weise ihre Substanz nehmen, könnten die Tiefenschärfe und die Plansequenz die Realität in ihrer räumlichen und zeitlichen Beschaffenheit durchleuchten und damit ohne die Oberfläche der Realität zu zerstören, zugleich in die Wirklichkeit als die Tiefendimension der Realität eindringen. Es gelingt dem italienischen Neorealismus auf diese

²¹³ Bazin, André: *Malerei und Film*. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 224-230. Hier S. 225.

²¹⁴ Bazin, André: *Schneiden verboten!* In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 75-89. Hier S. 84.

²¹⁵ Die Montage hat ihre Blüte in den sowjetischen Filmen (Eisenstein) und den Filmen des deutschen Expressionismus (Murnau) erlebt, von denen sich der italienische Neorealismus abgrenzte. Zu Plansequenz und Tiefenschärfe als revolutionäre Beiträge zur Filmsprache vergleiche Bazin (2004): *Die Entwicklung der Filmsprache*. S. 103f.; Bazin (2004): *Der filmische Realismus und die italienische Schule der Befreiung*. S. 310. Zur Plansequenz vgl. Bazin (2004): *Schneiden verboten!* S. 84f.

²¹⁶ Bazin, André: *Die Ontologie des photographischen Bildes*. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 33-42. Hier S. 39.

Weise, der Realität ihre Fülle und Dauer zurückzuerstatten. Der Cache ist also ein Format, mit dem Räume über ihre Ränder und konventionalisierten Bedeutungsgrenzen hinausgedacht werden können. Während bei dem für das klassische Kino typischen Konzept des „Cadre“ Räume klar cadriert und voneinander abgetrennt werden, kennzeichnete den „Cache“ das Räume ineinander übergehen und auseinander hervorgehen, d. h. physische und mediale Grenzen gelockert werden. Der Bazin'sche Cache entspricht einer „Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann“²¹⁷ und zugleich fähig ist die gesamte Realität einzufangen (*ca(t)che me, if you can*), da das Bild nicht länger epistemologisch durch die Setzung eines ästhetischen Rahmens begrenzt wird.²¹⁸ Das auf der Leinwand sich Zeigende kann unbegrenzt ins Universum ausgeweitet werden, kalkuliert seine Fortsetzung mit ein und kann so das Unsichtbare im sichtbaren Bild bereits aufnehmen. Der Cache enthält folglich das Unsichtbare als potenzielle Fortsetzung des Sichtbaren. Er entfaltet die Wirklichkeit, die fließend in die Realität übergehen kann. Gemessen am Cache ist im italienischen Neorealismus die Kamera weniger ein Instrument der Aufnahme einer Inszenierung als vielmehr ein Mittel zur Erforschung und Befragung der Realität. Dazu gehören gleichermaßen das Unvorhergesehene, das Unvollständige, die Lücke und der Irrtum als Informationen bzw. Tatsachen in der Realität wie im Bild. Ohne diese Unbestimmtheiten lässt sich folglich auch kein durch Tatsachen begründetes Wissen erlangen, da Tatsache und Lücke, Verstehen und Nichtverstehen nicht länger in einem Widerspruch stehen. Außen und Innen, Sichtbares und Unsichtbares, Dokumentarisches und Fiktives, Selbst- und Fremdreferenz müssen gemäß der Bazin'schen Theorie des italienischen Neorealismus nicht differentiallogisch voneinander getrennt werden. Diese Trennungen können vielmehr zugunsten eines Realitätsblocks und der Sehnsucht nach einer ganzheitlichen, globalen Welt aufgegeben werden, zu der sowohl die Darstellung der Wirklichkeit als auch die Wirklichkeit der Darstellung gehören. Bilder, Gedanken, Darstellungen (filmische, literarische, theatralische, malerische etc.) sind nicht weniger real als die historisch-materielle Faktengeschichte.²¹⁹ Ästhetische Verfahren erweisen sich als Formelemente der Realität neben den empirischen Fakten und lassen sich, so Bazin, wie „Integrale der Realität“²²⁰ verstehen. Sie fungieren weniger als Identifika-

²¹⁷ Bazin (2004): *Malerei und Film*. S. 225.

²¹⁸ Die für dieses Kapitel gewählte Überschrift „Ca(t)che me if you can“ umfasst genau diesen Gedanken des die Realität Einfangens, nicht als geschlossenes Bild, sondern ein rahmenloser Ausschnitt.

²¹⁹ Engell, Lorenz: *Stromboli, Roberto Rossellini I, 1950*. In: Ders.: *Bilder des Wandels*, Weimar: VDG: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2003. S. 67-83. Hier S. 72 und 74.

²²⁰ Bazin (2004): *Ladri di biciclette*. S. 351.

tionsfiguren (wie in einem konstruktivistischen System oder Totalitätskonzept), sondern dienen in einem ontologischen Sinne – den Bazin unbedingt beibehalten will – „in einer geradezu komplizenhaften Weise als Rohstoff zur Konstruktion von Lebensentwürfen.“²²¹ Sie sind wichtiger Bestandteil der Suche nach immer exakteren Darstellungen der materiellen Welt im Bewusstsein der Medialität des Realismus. Mit der Wirklichkeit als unteilbarem, globalem Block und als Tatsachen-Bild geht Bazin vor das Moment der Deutung zurück, um die Mehrdeutigkeit der Realität und ihrer Wirklichkeiten zu erhalten. Alle Deutungen der Realität basieren dann auf der durch den Cache ermöglichten „Blickmaterie“²²², die dem Betrachter zur Verfügung gestellt wird. Künstler und Zuschauer verbindet dabei dasselbe Anliegen: Die Suche und Annäherung an einen größtmöglichen Grad von Wirklichkeit und Wahrheit. Die ethische Dimension betrifft folglich sowohl die Ebene der Produktion als auch der Rezeption. Sinn, Tragik oder Moral können aus situationsspezifischen Kontexten entstehen, sind aber nicht mit den Tatsachen *an sich* genuin verbunden. Der Betrachter wird sich also über seine eigene Funktion und Moral bei der Bedeutungsbildung bewusst, in deren Prozess der italienische Neorealismus als Ästhetik eine neutrale Haltung zur Wirklichkeit einnimmt. Diese Neutralität, Unvoreingenommenheit und Breite des Zugangs zur Wirklichkeit beschreibt die Ethik des italienischen Neorealismus als ein gegenüber der ästhetischen Tradition neues und revolutionäres Wahrnehmungsmodell.²²³ Der Cache ist also ein nicht länger zweiseitig und dichotomisch angelegtes Repräsentationsmodell, weil zwischen Realität und Bild kein hierarchisches Verhältnis mehr besteht und es sich nicht länger um ein Abbildverhältnis handelt, nach dem Realität in einem Bild abgebildet wird, sondern darum, das Reale als solches unangetastet zu lassen, indem Realität selbst auch als Bild begriffen werden kann. Die ästhetischen Mittel übernehmen dann nicht mehr nur eine repräsentationsästhetische Stellvertreterposition, sondern sind „Instrumente der Forschung und das Bild ein Mittel der Verständigung darüber, in welcher Welt wir leben.“²²⁴ Das Bild fällt im Cache mit der Realität zusammen. Die Kinoleinwand als Cache kann daher Bilder der Realität im fließenden Übergang zum Leben zeigen. Siegfried Kracauer sprach daher in seiner *Theorie des Films*, in der er sich u. a. mit dem italienischen Neorealismus auseinandersetzte, vom *Fluss*

²²¹ Braun, Reinhard: Wirklichkeit zwischen Diskurs und Dokument. Bilder als Evidenzmaschinen. In: Knaller, Susanne (Hg.): *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kunst*, Köln, Wien: Böhlau Verlag 2008. S. 37-45. Hier S. 44.

²²² Cuccu (1995/96): Eine Auge nach innen, eins nach außen. S. 21.

²²³ Zum Verhältnis des italienischen Neorealismus zur ästhetischen Tradition vergleiche Kapitel IV.

²²⁴ Falke (2013): „Neorealismus im italienischen Film“. S. 34.

des Lebens, der das physische Sein in seiner Endlosigkeit einfange und das „Leben im Rohzustand“²²⁵ registriere, um den Schleier der Ideologien vor den Dingen wegzuziehen:

Der Begriff *Fluß des Lebens* umfaßt also den Strom materieller Situationen und Geschehnisse mit allem, was sie an Gefühlen, Werten, Gedanken suggerieren. Das heißt aber, daß der Fluß des Lebens vorwiegend ein materielles Kontinuum ist, obwohl er definitionsgemäß auch in die geistige Dimension hineinreicht.²²⁶

Der Film ist regelrecht ein antiideologisches Medium für Kracauer. Kracauer und Bazin gehen beide davon aus, dass der Film eine Beziehung zur Realität besitzt, die kein anderes Medium haben kann. Das Kino ermöglicht folglich eine besondere Erfahrungsweise gegenüber anderen Medien und ihren Erfahrungsmodi. Mit dem Film könne, so Kracauer, die physische Wirklichkeit „errettet“²²⁷ werden. Die Filmkamera lässt dabei das aufgenommene Rohmaterial weitgehend intakt im Unterschied zu anderen Künsten wie z. B. der Malerei, die das Rohmaterial Realität immer stark verändere. Während also für die Malerei oder den Roman der Realismus eine Option unter anderen ist, ist er für den Film die einzige bzw. ist keine Option, sondern vielmehr sein Wesen. Kracauer und Bazin sind sich in dieser ontologischen Perspektivierung des Films einig. Der Film ist dann nicht nur Abbild der Welt, sondern „ein echter Abdruck des Wirklichen [...]“²²⁸ Bazin spricht von „Lichtgußform“²²⁹, die nicht nur Ähnlichkeiten produziere, sondern Identität. Der Film zeichnet sich dadurch aus, so Bazin, „sich der Zeit des Gegenstandes anzuschmiegen und überdies den Abdruck seiner Dauer zu nehmen.“²³⁰ Der Film wird so zum „Mythos eines allumfassenden Realismus, einer Wiedererschaffung der Welt nach ihrem eigenen Bild, einem Bild, das weder mit der freien Interpretation des Künstlers noch mit der Unumkehrbarkeit der Zeit belastet wäre.“²³¹ Als Cache bzw. Fluss des Lebens, der Gefühle und Abstrakta als Teil materieller Situationen denkt, ist das Medium Film Garant von höchster

²²⁵ Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 [1964]. S. 390.

²²⁶ Kracauer (1985): *Theorie des Films*. S. 109. Kracauers filmtheoretischen Arbeiten sind oft im Sinne der Mimesistheorie gelesen und abgewertet worden. Vielmehr als um Wirklichkeitsnachahmung ging es ihm um ein Kino der Erfahrung, das gerade nicht durch den technischen Apparat manipuliert wird und zur Täuschung führt. Im Gegenteil: „Seine realistische Filmtheorie ist eigentlich eine Verhaltenslehre, eine Ethik des Konkreten.“ Lau, Jörg: Wunderlicher Realismus, Kino als Erfahrung. In: Sonderheft Merkur 59 (2005) H. 9/10, Nr. 677/678: Wirklichkeit! Wege in die Realität, hg. v. Karl-Heinz Bohrer und Kurt Scheel. S. 963-971. Hier S. 971.

²²⁷ Kracauer (1985): *Theorie des Films*. S. 389ff.

²²⁸ Bazin (2004): Plädoyer für Rossellini. S. 396.

²²⁹ Bazin (2004): Plädoyer für Rossellini. S. 396.

²³⁰ Bazin, André: Der Mythos vom totalen Film. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S.43-49. Hier S. 47.

²³¹ Zitiert nach Lau (2005): Wunderlicher Realismus, Kino als Erfahrung. S. 965.

Unmittelbarkeit und überwindet die Kluft zwischen immanenter und transzendenter Wirklichkeit. Mit dieser absolut gedachten materiellen Evidenz ist Kracauer noch radikaler als der italienische Neorealismus, der für ihn ein authentisches Kino bereithielt, solange es sich an der Matrix des Fluss des Lebens orientierte.²³²

Im Cache finden folglich sowohl das Wirklich-gewesen-sein als auch die Idee eines integrativen Möglichseins der Wirklichkeit ihren Ausdruck. Der ethische Standpunkt dieses Repräsentationsmodells liegt daher im Grenzgängerischen: Statt auszugrenzen, was die eigene Medialität offenbaren könnte, wird auch diese als eine Realität in das unmittelbare Wirklichkeitsmodell integriert. Die neorealistische Ästhetik weitete folglich den Rahmen für das, was Realität ist, ins Unendliche aus. Genau darin liegt meines Erachtens im wörtlichen Sinne die Sprengkraft des italienischen Neorealismus. Mit dem repräsentationsästhetischen Modell des Cache lässt sich der Realismus im italienischen Neorealismus als eine phänomenologische Ethik des Sehens definieren, insofern der Cache über den optischen sichtbaren Bereich hinaus die unsichtbaren Bereiche vermittelt, ohne von der Ebene der Immanenz auf die Ebene der Transzendenz wechseln zu müssen. Die metaphysische Dimension der immanenten Wirklichkeit ist, Bazin zufolge, eine Möglichkeit, die wahrgenommen werden kann, nicht aber eine Eigenschaft der Tatsachen selbst. Die Tatsachen selbst sind zunächst *nur* Tatsachen des Lebens, die *nur* die vom Zuschauer erdachten Beziehungen aufrechterhalten. So führt der Neorealismus den Film zur Fähigkeit, ein Eigenleben zu führen und schließlich das Leben selbst zu werden, dasjenige des jeweiligen Betrachters. Damit ist der Moment gegeben, in dem das Medium Film tatsächlich zur Veränderung von Realität fähig ist.

2.2.2. Von der Aktualität der Virtualität: *Zeit-Bilder* und *Kristallbilder*

Das Bild der Dauer, das André Bazin für den Film des italienischen Neorealismus geltend gemacht hat, griff der französische Philosoph Gilles Deleuze mit seinem Modell des *Zeit-Bildes* als „reine“ Darstellung von Zeit erneut auf und verband damit außerdem ein spezifisches Verhältnis von Aktualität und Virtualität.²³³ Dabei geht es Deleuze nicht um das, *was* in der Zeit abläuft, sondern darum *wie* Zeit selbst abläuft.

²³² Kracauer (1985): *Theorie des Films*. S. 358. Kracauer zieht den neorealistischen Film zum Ende seiner *Theorie des Films* auch in die Kritik: „Béla Balázs‘ These, das Kino sei nur dann wirklich Kino, wenn es revolutionären Zwecken diene, ist so unhaltbar, wie es die ihr verwandten Ansichten der Neorealistischen und anderer Gruppen sind, die eine enge Beziehungen des Mediums zum Sozialismus oder Kollektivismus postulieren.“ (S. 400f.).

²³³ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 [1985].

Der italienische Regisseur Cesare Zavattini wies bereits auf die Schlüsselposition der Aktualität im italienischen Neorealismus hin: „Finalmente ho detto *attuale* e attuale è a parere mio uno degli aggettivi fondamentali del neorealismo.“²³⁴ Aktualität steht dabei im Dienste der „avvicinamento alla realtà“ und des „spirito d’inchiesta estremo, cioè poetico, che vuole ramificarsi in tutta la vita attuale, in ogni suo punto dello spazio e del tempo sempre importanti“²³⁵. In der Aktualität, so Zavattini, werden Zeit und Raum in all ihren Erscheinungsweisen präsentisch, sodass sich ein größtmöglicher Kontakt – „rapporti *tangibili*“²³⁶ – mit der Realität herstellen lässt, die begehbar sei wie eine „biblioteca di vivi“²³⁷. Deleuze hat die Aktualität im Rahmen des *Zeit-Bildes* um die Dimension der Virtualität erweitert und ihren Zusammenhang im sogenannten „Kristallbild“²³⁸ definiert. Im Kristallbild ist das aktuelle Bild nicht ohne das virtuelle Bild denkbar und umgekehrt. Er knüpft damit an die Ambiguität von Immanenz und Transzendenz des neorealistischen Bildes an, die Bazin entlang des Cache entfaltete, der das Unsichtbare bereits im Sichtbaren enthalte.

Das sogenannte *Zeit-Bild* löste Deleuze zufolge das Aktionsbild des amerikanischen Kinos, welches im Wesentlichen auf einer handlungsorientierten Montage beruhte, ab. Das Aktionsbild, das Deleuze für den Film bis zum italienischen Neorealismus geltend machte, hatte Zeit und Raum als kausal verknüpft und voneinander nicht lösbar betrachtet. Mit der Krise des Aktionsbildes zur Zeit des italienischen Neorealismus traten jedoch an die Stelle dieser „sensomotorischen Bilder“, d. h. Bilder, die von einem sukzessiven Erzählmodus und der klassischen Struktur von Anfang, Mitte und Ende ausgehen, sogenannte „optische Situationen“²³⁹. Die optischen Situationen leiten die Figuren nicht mehr zu sinnvollen Aktionen an, können dafür aber Zeit losgelöst von Raum, Handlung und Aktion (Bewegung) als *reine* Zeit darstellen. Analog zu den rein optischen Situationen existieren „akustische“ Situationen, in denen Hintergrundgeräusche der vorfindlichen Realität, die keine dramaturgische Funktion innehaben, hörbar werden, z. B. das Klappern des Geschirrs im Restaurant, wenn Antonio mit seinem Sohn Bruno in Vittorio De Sicas *Fahrraddiebe* (1948) eine Pause macht oder das Rauschen des Meeres, wenn in Luchino Viscontis *Die Erde bebt* (1948) die Frauen auf einem Felsen stehend aufs Meer blicken. Die Entkoppelung von

²³⁴ Zavattini (1980): *Il neorealismo secondo me*. S. 177.

²³⁵ Zavattini (1980): *Il neorealismo secondo me*. S. 176 und 177.

²³⁶ Zavattini (1980): *Il neorealismo secondo me*. S. 176.

²³⁷ Zavattini (1980): *Il neorealismo secondo me*. S. 179.

²³⁸ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 95-131.

²³⁹ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 12f.

Handlungs-, Zeit- und Raumstrukturen in den optischen und akustischen Situationen ist Voraussetzung für die Auflösung chronologischer und linearer Zeit- und Raumstrukturen, die gebunden an ideologische wie ästhetische Intentionen reine Zeiterfahrungen verstellt haben. Funktional betrachtet stellen die optischen und akustischen Situationen Unterbrechungen der narrativen Handlungsketten dar, die Zeit aus ihrer Rolle als sinnstiftenden Ordnungsfaktor entbinden und so sicher geglaubte Sinnmuster nicht nur auflösen, sondern verhindern – darin liegt die subversive Kraft des *Zeit-Bildes*. Genau genommen handelt es sich bei den optischen und akustischen Situationen nicht um Unterbrechungen von Handlungen, sondern um das einfache Ausbleiben der Verkettungen, da das sensomotorische Schema „von innen zerbrochen“²⁴⁰ ist, sodass die Protagonisten buchstäblich herumirren. Ihre „falschen Anschlüsse“ und „abweichenden Bewegungen“ werden nicht korrigiert oder getilgt, „die Figuren überspringen sie nicht mehr, sondern stürzen in sie hinein.“²⁴¹ Die Zeit gerät also aus den Fugen, da sie nicht mehr von den Aktionen und Bewegungen der Figuren im Raum kausal abhängt. Sie gelangt so zur reinen Darstellung. Damit nimmt das *Zeit-Bild* Abschied von der abstrakten Montage des Bewegungs-Bildes und führt die *Montrage* ein, die die Montage ins Bild verlegt und zwischen Montage und Einstellung nicht mehr unterscheidet (Plansequenz).

Das Ausbleiben der Verkettung betrifft folglich auch den Prozess der Sinnbildung. In De Sicas *Ladri di biciclette* weiß der Zuschauer sowie auch der Protagonist Antonio zwischenzeitlich gar nicht genau, ob es sich bei dem Verfolgten um den Dieb seines Fahrrads handelt. Es lässt sich daher von einem Signifikanten (die Figur des Diebes) ohne Signifikat (ob die Figur „Dieb“ bedeutet bleibt offen) sprechen. Auf diese Weise werden dichotomische Verhältnisse (dazu gehören nicht nur Virtualität/Aktualität, Immanenz/ Transzendenz, sondern auch moralische Binärsysteme wie richtig/falsch oder wahr/unwahr) abgebaut und in arbiträre Relationen verwandelt, die nicht länger totalitäre Lösungsangebote liefern, da es sie nicht gibt, weder im Film noch in der Realität. Es existiert folglich kein vorgängiger und eindeutiger Sinn und Wert der Bilder, sondern dieser muss durch den Zuschauer und/oder die filmimmanente Wahrnehmungsreflexion aufgefunden werden – darauf hatte schon Bazin hingewiesen.

²⁴⁰ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 60.

²⁴¹ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 61.

Die *Zeit-Bilder* lösen sich also nicht auf eine Handlung oder einen Sinn hin auf, sondern zeitigen sich selbst. Der Prozess der Zeitigung hängt mit dem Begriff der Dauer zusammen,²⁴² auf die sich vor Deleuze schon Bazin berufen hatte: „Das Kino verwirklicht das merkwürdige Paradoxon, sich der Zeit des Gegenstandes anzuschmiegen und überdies den Abdruck seiner Dauer zu nehmen.“²⁴³ Im Konzept der Dauer ist die Zeit nicht mehr die Folge einer Bewegung (Aktion), sondern tritt *rein*, d. h. unmittelbar und nicht über ihren Verlauf (ihren Beginn, ihr Vergehen und ihr Ende) in Erscheinung. Deleuze prägte hierfür den Begriff des „Kristallbildes“,²⁴⁴ das fähig ist verschiedene Modulationen von Zeit anstelle festgelegter, voneinander abgegrenzter Zeitsysteme (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) sichtbar zu machen. Ein Kristall hat die Eigenschaft Licht vielfach zu brechen, er ist homogen und zugleich diskontinuierlich, kann symmetrisch und „asintrop“²⁴⁵ sein und erscheint äußerlich glatt und glänzend, obwohl er im Inneren fraktal und kantig ist. Deleuze übertrug diese Eigenschaft auf die Zeit, die im Kristallbild vielfach gespalten gleichgegenwärtig sei. Da das Zeit- bzw. Kristallbild allerdings nicht eindeutig ist, handele es sich um ein *Simulacrum* der Zeit, das die Zeit als unbegrenzt gegenwärtig beglaubige.²⁴⁶ Die Spaltung der Zeit bedeutete bei Deleuze daher nicht die Trennung der Zeitmodi (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft), sondern im Gegenteil ihre Koexistenz. Der Kristall ist also ein optisches Instrument, das eine nicht chronologische Zeit sichtbar werden lässt und ein achronologisches Zeitmodell reflektiert, in dem Vergangenheit und Gegenwart *simultan* koexistieren, statt nacheinander abzulaufen. Der Zeitfluss lässt sich so im

²⁴² Die „durée“ war der Schlüsselbegriff der Philosophie Henri Bergsons. An die Stelle physikalischer Zeitmodelle setzte er die Idee einer kontinuierlichen Dauer, die nicht messbar und zerlegbar sei, sondern die Erfahrung einer nicht umkehrbaren und unaufhörlichen Abfolge. Die Dauer als eine erlebte Zeit ist einmalig und nicht wiederholbar. Er unterschied eine subjektive „Zeit im reinen Bewusstsein“ (*durée* oder *durée réelle*) von einer objektiven, geschichtlichen kalendarischen Zeit bzw. „Zeit als historisches Bewusstsein“ (*temps* oder *temps espace*). Die *temps* folgt dabei einem Fortschrittsdenken, während die *durée* diese durch die Annahme eines Lebensflusses relativiert. Bergson hat daran anschließend den immanenten Zusammenhang von Vergangenheit und Gegenwart aufgezeigt. „Unterhalb der an der Oberfläche erstarrten und kristallisierten Schicht finde ich eine Kontinuität des Fließens, die mit keinem anderen Fluß zu vergleichen ist. Es ist eine Aufeinanderfolge von Zuständen, von denen jeder den folgenden ankündigt und den vorhergehenden in sich enthält.“ (Bergson, Henri: Einführung in die Metaphysik. In: *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg 1993. S. 185). Bergson begriff das gesamte Universum als Dauer, indem er die *durée* auch auf das anorganische Leben übertrug. Er kritisierte am Medium Film, dass es damit beschäftigt sei, die Bewegung von Einzelheiten zu erfassen und dabei nicht in der Lage sei, die Ganzheitlichkeit des Lebens zu begreifen. Hier setzte Deleuze mit seiner Auffassung von reiner Zeitwahrnehmung im italienischen Neorealismus an, die nicht länger an die Bewegung gebunden ist.

²⁴³ Bazin, André: Theater und Film. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 162-216. Hier S. 184.

²⁴⁴ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 132 und 146.

²⁴⁵ Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2003. S. 129.

²⁴⁶ Schaub (2003): *Gilles Deleuze im Kino*. S. 182.

Kristallbild mit Bazin gesprochen *cachen*, weil er von der Präsenz von Zeit ausgeht und nicht von ihrem Riss, der aus der Modulation der Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entsteht. „Das Gegenwärtige wird als lebendiges Konglomerat all dessen, was auch noch möglich wäre, als schon-da, als-schon-anwesend erlebt.“²⁴⁷ Die Simultaneität der Zeit führt statt zu einem kontinuierlichen Zeitverständnis zu temporalen Diskontinuitäten. Dies ist paradox, insofern die Dauer zunächst als eine Kategorie des Kontinuierlichen erscheint. Die Dauer muss jedoch außerhalb dieses Kontinuitätsverständnisses gedacht werden, da sie sich nicht kausal begründet, sondern sich kontingent ereignet, die Vergangenheit als in die Gegenwart einbricht und so ihre Kontinuität simultan stört. Das Kristallbild führt daher zur Wahrnehmung einer aktuellen und einer virtuellen Seite, die die Heterogenität der Dauer, ihre Diskontinuität gegenüber der Kontinuität der Bewegung enthalten. Die Ethik des Sehens, die Verhältnisbestimmung des Sichtbaren und Unsichtbaren, findet in Deleuzes Kristallbild folglich ein zeitliches Modell. Da Zeit an sich unsichtbar ist, findet die Frage nach Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie Sagbarkeit und Unsagbarkeit der Realität und ihrer Repräsentation im *Zeit-Bild* sogar ihr optimales Beispiel. Im Anschluss an Deleuze *Zeit-Bild* und das Verhältnis von Aktualität und Virtualität im Kristall vermag der neorealistische Film die angemessene Darstellung auch des Undarstellbaren zu vollbringen. Ethisch zu sehen heißt dann, Prozesse der Kristallbildung bzw. Kristallisation wahrzunehmen.

Mit der Präsenz der Zeit befreite Deleuze das Kristallbild von repräsentationsästhetischen Aufgaben, die die Immanenz von Zeit in die Transzendenz überführen würden, um Zeit im Vergehen sichtbar zu machen. Im Kristallbild wirken das Aktuelle und das Virtuelle hingegen immer gleichzeitig.²⁴⁸ Deleuze lehnte daher den Begriff der Gegenwärtigkeit ab, insofern diese keine Gegebenheit des Bildes sei, da das virtuelle Bild gerade die nicht aktuelle Seite beschreibe. „Nur wenn das Filmbild nicht gegenwärtig ist und also ‚inaktuell‘ kann es seine Virtualität entfalten.“²⁴⁹ Das Virtuelle ist das, was in den Daten und Bewegungen des Aktuellen nicht aufgeht, aber aktualisiert werden kann, weil es in ihnen enthalten ist. Das virtuelle Bild ist allerdings nicht

²⁴⁷ Schaub (2003): *Gilles Deleuze im Kino*. S. 62.

²⁴⁸ Eine reine Gegenwart des Bildes kann es nicht geben, sondern muss behauptet werden, da das Bild nicht ausschließlich gegenwartsbezogen ist. Deleuze wendet sich folglich gegen die Annahme, Gegenwart und Aktualität seien die einzigen Zeitformen des Bildes. Er plädiert stattdessen für ein zeitliches Gedächtnis des Bildes, das seinen Ausdruck eben im *Zeit-Bild*, in der Koexistenz von Virtualität und Aktualität findet. Vgl. Schaub (2003): *Gilles Deleuze im Kino*. S. 125.

²⁴⁹ Schaub (2003): *Gilles Deleuze im Kino*. S. 125.

auf seine Aktualisierung angewiesen, da es korrelativ zum aktuellen Bild besteht. Es kann aktualisiert werden, muss aber nicht aktualisiert werden, um als Teil des aktuellen Bildes zu existieren. Virtualität ist dann keine Modulation des menschlichen Bewusstseins, sondern eine „Gegebenheitsweise des Seienden“²⁵⁰: „Und in der Tat gibt es kein Virtuelles, das nicht durch Bezug auf das Aktuelle aktuell würde, [...] wir haben es hiermit vollständig umkehrbaren Vorder- und Rückseiten zu tun.“²⁵¹ Der Kristall steht damit nicht für die Verdopplung des Aktuellen, sondern die virtuelle Multiplikation und Vervielfältigung der Perspektive auf das Aktuelle. Sowie die Spaltung der Zeit im Kristall keine Entzweiung und Trennung des Identischen ist, ist die Spiegelung bzw. Kristallisation keine Verdoppelung und Wiederholung des Identischen.

Das Verhältnis von Aktualität und Virtualität führt analog auf der Bildebene zu diskontinuierlichen Bildverbindungen, die sich in verschiedenen Richtungen aneinanderreihen und simultan jedes Bild durchdringen. Da das Kristallbild also das Wie der Zeit reflektiert, von dem das Was abhängig ist, dass immer schon Bild ist, verweist es auf seine eigene Bildhaftigkeit bzw. die Möglichkeit der Bildwerdung. Infolge dieses auch bildlichen Kristallisationsprozesses hat Deleuze den Film als ein Prozess des Denkens des Bildes aufgefasst.²⁵² In den Radius des Sichtbaren tritt dann nicht nur ein Bild der Realität, sondern zugleich die Realität des Bildes, die zunächst unsichtbare Seite der Realitätswahrnehmung. Auch hier korrespondiert Deleuze mit Bazins Konzept des Cache. Das Reale wird in Deleuze repräsentationsästhetischen Reflexionen im Rahmen seiner Theorie des *Zeit-Bildes* „als Differenz ins Medium geholt“²⁵³ und nicht umgekehrt das Medium als Differenz ins Reale. Differenz verursacht dann keinen transzendentalen Bruch mit der Realität, sondern wird immanent ausgelegt, als ein „immanente[s] Außen“²⁵⁴ und als Bedingung der Mannigfaltigkeit und Potentialität von Formen. Das Repräsentationsdilemma wird so innerhalb des Mediums reflektiert.

²⁵⁰ Ott, Michael: Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze. In: Gente, Peter und Peter Weibel (Hg.): *Deleuze und die Künste*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 106-121. Hier S. 113.

²⁵¹ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 97.

²⁵² „[...] mit dem Kino das Kino zu denken.“ Vgl. Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 216.

²⁵³ Borsò, Vittoria: Materialität und Unbestimmtheit(en) im Neorealismo, Offenheit zum Leben. In: Öhlschläger/Perrone/Borsò (2012): *Neorealismus nach den europäischen Avantgarden*. S. 261-291. Hier S. 264.

²⁵⁴ Vittoria Borsò: Materialität, Medialität und Immanenz: Wider die Medialität als Drittes. In: Dieckmann, Bernhard, Hans Malmede und Katrin Ullmann (Hg.): *Identität – Bewegung – Inszenierung*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2010. S. 19-36. Hier S. 25. Das „Denken des Außen“ kennzeichnet, dass es „einerseits nach keinem sinnlich konkreten Niederschlag im Bild mehr fähndet, andererseits sich aber auch nicht als reine Entzugsstruktur gestaltet.“ Schaub (2003): *Gilles Deleuze im Kino*. S. 193.

So geht es nicht um dasjenige außerhalb der Grenze, sondern um die Grenze selbst, die Teil des Innenliegenden ist. Differenz fungiert dann als ein „permanentes Ereignis der Differenzierungen“ und als „ein schöpferischer Akt“, der auch Indifferenzen und Unbestimmtheiten zulässt, die den Spielraum für die Überwindungen des Bruchs in beide Richtungen bereitstellen.²⁵⁵ Immanenz ist dann kein Derivat der Transzendenz, sondern kann durch sich selbst bestimmt werden.²⁵⁶ Die Figur der Differenz ermöglicht es darüber hinaus auch auf die Konstruktion einer „dritten Dimension“²⁵⁷ der Wahrnehmung, also der Schaffung einer neuen Einheit zu verzichten, die der französischen Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty prägte. Das von Deleuze gedachte Differenzverhältnis führt stattdessen in den Bereich der Ununterscheidbarkeit nicht nur von aktuell und virtuell sowie außen und innen, sondern auch von dokumentarisch und fiktional, real und irreal oder imaginär. „Das Imaginäre ist nicht das Irreale, sondern die Nicht-Unterscheidbarkeit von Realem und Irrealem. Die beiden Termini entsprechen sich nicht, sie bleiben unterschieden, aber sie tauschen ihre Unterscheidung immer wieder aus.“²⁵⁸ Die Ununterscheidbarkeit führt folglich nicht zu Synthesen binärer Begriffssysteme, sondern bleibt die erkennbare immanente Differenz. Was bedeutet das dann für das Imaginäre? Deleuze: „Das Imaginäre ist das Kristallbild. [...] Imaginieren heißt Kristallbilder herstellen, das Bild als Kristall fungieren lassen. [...] Was man im Kristall sieht, ist die autonom gewordene Zeit, die unabhängig geworden ist von der Bewegung, den Zeitverhältnissen, die immer wieder die falsche Bewegung erzeugen.“²⁵⁹ Das bedeutet, dass alle Bilder im Kristallbild immer zugleich real und fiktiv sind und es sich gerade nicht durch eine Trennung von Dokumentation und Fiktion kennzeichnen lässt. Dies gilt entsprechend für die optischen und akustischen Situationen, die Deleuze zufolge stets von zwei Polen geleitet sind, „einen objektiven und einen subjektiven, einen realen und einen imaginären, einen physischen und einen

²⁵⁵ Teschke, Henning: *Sprünge der Differenz. Literatur und Philosophie bei Deleuze*, Berlin: Matthes & Seitz 2008. S. 64.

²⁵⁶ Günzel, Stephan: *Immanenz. Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze*, Essen: Verlag Die Blaue Eule 1998. S. 89 und 92.

²⁵⁷ Waldenfels, Bernhard: Maurice Merleau-Ponty. In: Gioliani, Regula (Hg.): *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2000. S. 15-29. Hier S. 17. Das Problematische dieses Begriffs ist, dass er selbst (erst) produziert, was er eigentlich überwinden möchte, nämlich Binaritäten bzw. Dichotomien. Obwohl er also Gegensätze verbindet, kann er nicht seine eigene Medialität überwinden, da er stets als ein Außen im Innen auftritt und damit weiterhin einem metaphysischen Materialitätsbegriff verpflichtet bleibt. Vgl. zum phänomenologischen Medienbegriff Borsò (2010): *Materialität, Medialität und Immanenz*. V. a. S. 21.

²⁵⁸ Deleuze, Gilles: Zweifel am Imaginären. In: Ders. (1993): *Unterhandlungen 1972-1990*. S. 92-100. Hier S. 97.

²⁵⁹ Deleuze (1993): Zweifel am Imaginären. S. 98.

mentalen.“²⁶⁰ Das Prinzip der Ununterscheidbarkeit vermischt folglich nicht, sondern lässt nicht länger unterscheiden, die Grenze zwischen real/imaginär, dokumentarisch/fiktiv, aktuell/virtuell, gegenwärtig/vergangen etc. sind damit weiterhin gegeben, aber nicht mehr erkennbar. Mit Bazin sind die hierfür geeigneten ästhetischen Verfahren bereits benannt worden: Schärfentiefe und Plansequenz, die es ermöglichen Vorder- und Hintergrund sowie Anfang und Ende – Sichtbares und Unsichtbares – eines Geschehens gleichzeitig zu betrachten. Das Kristallbild kennt daher nur „Neu-Verknüpfungen“²⁶¹, in denen die Virtualität die Dauer eines unendlichen, nicht an ein Bewusstsein gebundenes differenzielles der Zeit ist. In seinem kurzen Essay „Die Immanenz: ein Leben...“ beschreibt Gilles Deleuze das Verhältnis von Aktualität und Virtualität in Korrespondenz zum Begriff der Immanenz folgendermaßen:

Was man Virtuelles nennt, ist nicht etwas, dem es an Realität gebricht, sondern das in einen Aktualisierungsprozeß eintritt gemäß der Ebene, die ihm ihre eigene Realität verleiht. Das immanente Ereignis aktualisiert sich in einem Sachverhalt und in einem Erlebnis, die bewirken, daß es geschieht. Die Immanenzebene selbst aktualisiert sich in einem Objekt und einem Subjekt, denen sie sich zuschreibt. Auch wenn sie von ihrer Aktualisierung nicht trennbar sind, so ist die Immanenzebene doch selbst ebenso virtuell, wie die sie bevölkernden Ereignisse Virtualitäten sind. Die Ereignisse oder Singularitäten verleihen der Immanenzebene all ihre Virtualität, wie die Immanenzebene den virtuellen Ereignissen eine volle Realität verleiht.²⁶²

Deutlich wird hier, dass Virtualität nicht mit Transzendenz zu verwechseln ist, sondern Teil der Immanenzebene ist. Anstelle von Transzendenz wählt Gilles Deleuze daher auch den Begriff des „transzendentalen Feldes“, das im Unterschied zur Transzendenz zur reinen Immanenzebene gehört, die sich selbst immanent ist und sich nicht durch ein Bewusstsein definiert: „[...] die reine Immanenz sei EIN LEBEN [...]. Ein Leben ist überall, in allen Augenblicken, die von diesem oder jenem lebenden Subjekt durchlaufen und von diesen oder jenen erlebten Objekten gemessen werden [...]“²⁶³ Über das Aktualitäts-Virtualitäts-Verhältnis kann also die Mannigfaltigkeit der immanenten Welt entdeckt werden, ohne von einem bestimmten und festen Zentrum ausgehen zu müssen, weil Realität nicht mehr in ein Oben und Unten, Diesseits und Jenseits oder Zentrum und Peripherie eingeteilt wird.²⁶⁴ Das Zeit- bzw. Kristallbild fasst Realität

²⁶⁰ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 21.

²⁶¹ Deleuze (1993): Zweifel am Imaginären. S. 99.

²⁶² Deleuze, Gilles: Die Immanenz: ein Leben ... In: Balke, Friedrich und Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze, Fluchtlinien der Philosophie*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1996. S. 29-33. Hier S. 32.

²⁶³ Deleuze (1996): Die Immanenz: ein Leben ... S. 30 und 31.

²⁶⁴ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 188.

und Wirklichkeit daher im Entstehen auf, als ein *Werden*. Das Werden ist jene Zone des Ununterscheidbaren, die Neues hervorbringen kann, ohne von einem ursprünglichen Schöpfungsakt ausgehen zu müssen. Für Deleuze erscheint Welt daher als ein „Chaosmos“²⁶⁵, eine unabgeschlossene, heterogene, plurale Welt, die sich durch kontingente, zufällige und variable Konnexionen kennzeichnet und sich auf diese Weise jeder Reproduktion und Kopie, jeder Repräsentation verweigert. Der Chaosmos, die Verbindung von Welt und Chaos, ist bild- und autorlos, „schwimmt“²⁶⁶ zwischen lockeren Gefügen und verbindlichen Zuwendungen. Nur in diesem Sinne einer Welt, die essenziell immer offen und diskontinuierlich ist, deren festen Bindungen im Chaos ununterscheidbar werden und die Möglichkeit neuer Verknüpfungen zulässt, ist Deleuze überhaupt noch bereit von Welt zu sprechen. Das Prinzip der Neuverknüpfung korrespondiert mit Bazins *Tatsachen-Bild*, dessen Tatsachen sich dem Rezipienten anbieten, der Teil und Ergebnis seiner eigenen Realitätskonstruktion werden kann aber nicht muss, weil er es ist, der die Tatsachen bzw. Realitätsblöcke verknüpft und dabei auch seinen eigenen Standpunkt enthüllt, den er in dem Feld der Sichtbarkeit einnimmt. Das bedeutet aber auch, dass der Betrachter nur selbst den Glauben an die Welt mithilfe des Films wiederfinden kann, wenn er das Angebot des Films annimmt, neue Denkwege zu beschreiten und einen „Lernprozess“²⁶⁷ einzugehen. Der Film übernimmt die Analyse der Realität nicht selbst, weil er damit den Zeitfluss unterbrechen würde, zu dessen Erscheinen er die fixen Verbindungen von Zeit, Raum und Handlung entkoppelt.²⁶⁸ Erst dieses Realitäts- und Wahrnehmungsverhältnis rechtfertigt es, sowohl von einem ontologischen als auch ethischen Realismus zu sprechen, in dem das Medium Film nicht eine repräsentationsästhetische Funktion übernimmt, sondern über „visuell gefasste Denkfiguren“²⁶⁹ Welt erschafft und „Teil einer visuell verfassten Ontologie“ (ebd.) wird. Der Film schafft damit die Bedingungen seiner eigenen Bildwerdung und ist kein abgeschlossenes, fertiges, gerahmtes Bild, für das die referenzielle Ähnlichkeit mit der Welt ausschlaggebend ist. Er geht vielmehr in dem auf, was er qua seiner Medialität zunächst eigentlich nicht ist: Leben. Das immanente Bild trägt keine „Beweislast“²⁷⁰ mehr, weil es keine narrative Funktion mehr hat und Bewegungen und

²⁶⁵ Zum Begriff des Chaosmos Holert, Tom: Bewegung der Suspension. Zum Verhältnis von Welt und Film bei Gilles Deleuze. In: Balke/Vogl (1996): *Gilles Deleuze*. S. 266-275. Hier S. 267-269.

²⁶⁶ Holert (1996): Bewegung der Suspension. S. 269.

²⁶⁷ Ott (2007): Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze. S. 113.

²⁶⁸ Ott (2007): Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze. S. 107.

²⁶⁹ Fadle, Oliver: Zeitspaltungen, Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze. In: montage/AV 11 (2002) H. 1. S. 97-112. S. 97.

²⁷⁰ Holert (1996): Bewegung der Suspension. S. 275.

Handlungen suspendiert statt motiviert. Die Welt wird zu ihrem eigenen Bild im Film und umgekehrt.

An die von Bazin und Deleuze beschriebenen grundsätzlichen ethischen Raum- und Zeitverhältnisse im italienischen Neorealismus möchte die vorliegende Arbeit anschließen, um die spezifischen Beschreibungsformen – mit Deleuze gesprochen *Kristallisationen* – konkreter Raum- und Zeitstrukturen wie den Anfang und den Nullpunkt, den Augenblick und die Dauer, Erinnerung und Geschichte sowie die Ruinen, das Meer, die Landschaft und ihre Leere, die vollen Wohnräume und städtischen Durchgangsorte in den Werken des italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur zu untersuchen und zu vergleichen. Dabei gilt es den jeweiligen Grenzgang zwischen hierarchischen und logisch aufgebauten Raum- und Zeitstrukturen anzutreten. Bevor ich zu diesem Vergleich übergehe, stellt sich jedoch nicht nur die Frage nach seiner Gliederung, die mit Bazin und Deleuze gefunden wurde, sondern auch die Frage nach der methodischen Bewältigung seiner Intermedialität. Im Folgenden möchte ich daher den Zugang ermitteln, mit dem die vorliegende Arbeit Film und Literatur vergleicht.

2.3. Erzählen oder Beschreiben? – eine intermediale Ethik des Sehens

In ihren theoretischen Überlegungen haben André Bazin, aber auch Gilles Deleuze das Medium Film fokussiert und es (zumindest indirekt) gegenüber dem Medium Literatur privilegiert, da es in der Darstellung von Zeit sprachlichen Repräsentationen und narrativen Verfahren, die die Selbstzeitigung des Bildes verstellen, überlegen ist. Statt des Erzählens privilegiert Deleuze daher die Verfahren der Beschreibung, jene optischen und akustischen Situationen, die die Erzählweisen des Aktions- und Bewegungsbild als Virtualisierungsstrategien entgrenzen und die Entstehungs- und Bedingungsverhältnisse des Realen visualisieren. Jede Aktualisierung des Bildes bedeutet zugleich seine Virtualisierung, weshalb die Ästhetik des Filmbildes auf Virtualisierungsstrategien angewiesen ist, die das Bild umgekehrt aktualisieren. Zu diesen Virtualisierungsstrategien gehören optische und akustische Situationen, als reine, kristalline Beschreibungen. Es ist also die Ethik der Beschreibung, die das neorealistische Formverständnis aus den Fängen eines strukturalistischen, zweiseitigen Repräsentationsmodells befreit und das Repräsentationsdilemma von innen heraus aus ihren Angeln hebt: „Das Beschreiben ist literarästhetisch interessant, weil es in besonderer Weise den Akt der

Versprachlichung der Welt und des Wahrgenommenen herausstellt und so die sprachliche Zugänglichkeit oder eben auch Unzulänglichkeit der Welt thematisiert.²⁷¹ Entsprechend der von Deleuze beschriebenen Figur der immanenten Differenz kann sich die Erzählung der Beschreibung öffnen, und zwar nicht als ein Gegensatz, sondern als relationaler Partner in einem konstitutiven Bedingungsverhältnis. Die filmischen Weisen der Beschreibungen sind daher Ausgangspunkt einer intermedialen Ethik des Sehens, da auch die Beschreibungen in Erzähltexten als Virtualisierungs- und zugleich Visualisierungsstrategien gelesen werden können. Die Beschreibung übernimmt folglich eine ethische Funktion im Prozess des Erzählens und ist keineswegs nur eine rhetorische Erscheinung. Sie ist eine „Virtualisierungsstrategie“, die das Unsichtbare sehen macht, das Unähnliche im Ähnlichen, das Bild ohne Vorbild, die Figur ohne Figuration wie in der abstrakten Malerei.²⁷² Folglich ist die Beschreibung nicht *an sich* ethisch, sondern weil sie eine ethische Funktion für das Erzählen übernimmt: Sie befördert wie es Deleuze entlang der optischen und akustischen Situationen zeigte, neue Zeit- und Raumstrukturierungen, die lineare und kausallogische narrative Raum- und Zeitverhältnisse überwinden. Als „Subversion der als realistisch verstandenen Repräsentation der Realität“²⁷³ führt die Beschreibung zurück zu jenem von Bazin und Deleuze anvisierten ontologischen und immanenten Realismusverständnis.

Die Beschreibung ist daher als virtuelle Seite im Rahmen der Erzählungen aktueller Erscheinungsweisen der vorfindlichen Realität sowohl für neorealistische Künstler als auch für die Autoren der deutschen Nachkriegsliteratur ethisch immens wichtig. Denn die Forderung einer stärker beschreibenden und denotativen Sprache, die Forderungen von „Rohformen der Beschreibung“²⁷⁴, hatte in Deutschland W. G. Sebald in seiner Züricher Poetikvorlesung, die unter dem Titel *Luftkrieg und Literatur*²⁷⁵ (1999) erschien, zum ausschlaggebenden Punkt für die ethisch-ästhetische

²⁷¹ Jacob, Joachim: Erzählen oder Beschreiben? Überlegungen zu den ethischen Implikationen einer alten Kontroverse. In: Öhlschläger, Claudia (Hg.): *Narration und Ethik*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2009. S. 81-97. Hier S. 83.

²⁷² Scherpe Klaus R.: Dem Realen auf der Spur, Exerzitien der Beschreibung in der deutschen Nachkriegsliteratur. In: Öhlschläger/Perrone/Capano (2012): *Realismus nach den europäischen Avantgarden*. S. 141-161. Hier S. 142. Zur zentralen Bedeutung der Beschreibung als ästhetisches Verfahren in der deutschen Nachkriegsliteratur vergleiche auch Klaus R. Scherpe: Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition: von Döblin und Musil bis zu Darstellungen des Holocaust. In: Zeitschrift für Germanistik 2 (1996). S. 368-383. [zugleich Antrittsvorlesung an der Humboldt-Universität zu Berlin, 20. Juni 1994]

²⁷³ Scherpe (2012): Dem Realen auf der Spur. S. 147.

²⁷⁴ Krauß, Andrea: 'Rohformen' des Erzählens. Repräsentationskritik in W. G. Sebalds *Luftkrieg und Literatur*. In: Weimarer Beiträge 53 (2007) H. 4. S. 503-518. Hier S. 507.

²⁷⁵ Vgl. Sebald (2002): *Luftkrieg und Literatur*.

Beurteilung der deutschen Nachkriegsliteratur gemacht. Einzig die Beschreibung breche mit Stilisierungen und Mythisierungen durch „allegorische Überzeichnung“ und Symbolsprache, die zur „Sinnggebung des Sinnlosen“²⁷⁶ führten. Sebald verurteilte an diesem Maßstab gemessen die deutsche Nachkriegsliteratur, u. a. die Werke Heinrich Bölls, Hans Erich Nossacks und Alfred Anderschs, die seiner Ansicht nach unangemessene Darstellungsweisen entwickelt hatten und eine Wahrnehmungs- und Erinnerungslücke, eine „textuelle Stille“ („textual silence“)²⁷⁷, in der deutschen Nachkriegsliteratur verursacht hatten. Sebald war der Ansicht, dass die „Redefinition des Selbstverständnisses nach 1945 [sogar] ein dringlicheres Geschäft als die Darstellung der realen Verhältnisse“²⁷⁸ war und interpretierte die so entstandene Wahrnehmungslücke als einen „kollektiven Entschluss“²⁷⁹, um den Mangel an moralischer und wahrer Zeugenschaft zu kompensieren. Das Vertrauen gegenüber den Fakten war bei Sebald ebenso gebrochen wie der Glaube an den Informationswert der Fiktion. Seine Thesen stellten sowohl Heinrich Bölls *Bekennnis zur Trümmerliteratur* als auch Anderschs Essay am Ende von *Luftkrieg und Literatur* infrage. Andersch habe seine Kriegserfahrung in geschönter Weise dargestellt, um sich selbst zu legitimieren.²⁸⁰ Erich Nossacks Kurzgeschichte *Der Untergang* lobte Sebald, da in ihr Wahrheit über die Sachlichkeit der Darstellung erreicht würde. Sebald verwarf folglich die Literatur nicht gänzlich, sondern gestand ihr die Möglichkeit der Wiedergutmachung zu, wenn sie zwischen

²⁷⁶ Sebald (2002): *Luftkrieg und Literatur*. S. 55f.

²⁷⁷ Prager, Brad: The Good German as Narrator: On W. G. Sebald and the Risks of Holocaust Writing. In: *New German Critique* (2005) H. 96. S. 75-102. Hier S. 77: Prager erläutert, dass sich Sebald aufgrund seiner persönlichen Betroffenheit in Distanz zur revisionistischen deutschen Historiografie positionierte, die auch die Kontrolle des Kulturbetriebs durch die Alliierten und ihre Zensuren in ihre positiveren Beurteilungen der deutschen Nachkriegsliteratur mit einbezog. Zugleich stehe seine geforderte realistische Unmittelbarkeit im Widerspruch zu seinem ethisch-moralischen Anliegen, nicht zu normalisieren, sondern warnen und wachrütteln zu wollen.

²⁷⁸ Sebald (2002): *Luftkrieg und Literatur*. S. 6f.

²⁷⁹ Krauß (2007): ‘Rohformen’ des Erzählens. S. 504.

²⁸⁰ Die Vorwürfe Sebalds sind inzwischen quantitativ entkräftet worden. Wilfried Wilms widersprach mit der Annahme, dass die Verdrängung und das Schweigen Folge psychologischer, traumatischer Prozesse sei und keinen strategischen Überlegungen folgte. Ihm zufolge hatte Sebald außerdem die politischen Gründe für das Schweigen, nämlich die Zensur der Besatzungsmächte, unberücksichtigt gelassen. (Wilms, Wilfried: Taboo and Repression in W.G. Sebald’s “On the Natural History of Destruction”. In: Long, J. J. und Anne Whitehead (Hg.): *W. G. Sebald – A Critical Companion*, Edinburgh: University Press 2004. S. 175-189. Hier S. 177). Die vorgeworfene Verdrängung in der deutschen Literatur wird von Krauß als eine Setzung interpretiert. (Krauß (2007): ‘Rohformen’ des Erzählens. S. 506). Klaus Harpprecht verteidigte die Berechtigung des Schweigens, durch das die Konfrontation mit Ausschwitz erst möglich wurde, versagte damit zugleich der Literatur jedoch jede Ästhetik als ethischer Standpunkt: „Das Schweigen verbarg vielleicht eine Scham, die kostbarer ist als alle Literatur.“ (Harpprecht, Klaus: Stille. Schicksalslose. Warum die Nachkriegsliteratur von vielem geschwiegen hat. In: FAZ (20.01.1998). Für Volker Hage handelte es sich weniger um eine Lücke der Produktion als der Rezeption. (Hage, Volker: *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Fischer 2003. S. 119. Vgl. auch Gerhard Sauder: Literatur und Bombenkrieg – Kritik an der Sebald-These. In: Butzer/Jacob (2012): *Berührungen*. S. 231-239.

historischen Ereignissen, Fakten und fiktiven, aber rhetorisch unbelasteten Erzählungen vermitteln könne.²⁸¹ Aber wie? Sebald schlug das Verfahren der Beschreibung und eine denotative Sprache vor. Das ontologische Realismusmodell des italienischen Neorealismus ist hierfür folglich mit seinen filmischen Beschreibungsweisen ein ethisch-ästhetisch vorbildliches Beispiel, weil diese das Bild als Cache mit der Realität zusammenfallen lassen. Gegenüber der Sprache verfügt das Bild, so Roland Barthes, über größere Evidenz und Präsenz.²⁸² Demgegenüber arbeitet die Schrift mit symbolischen Zeichen und kann sich selbst nicht beglaubigen wie das Bild. Was sie erzählt, muss nie wirklich gewesen sein. Jedoch gelingt „über die reine Abbildung hinaus [...] bestimmte Sinnstiftung [...] nur im Rahmen narrativer Erläuterungen, die der jeweiligen Photographie ein signifikantes Umfeld zuteilen.“²⁸³ Im Unterschied zu Barthes Auffassung bedürfen die neorealistischen Beschreibungen nicht der narrativen Einbettung, um Bedeutungen zu erhalten. Bedeutungen brechen vielmehr als Störmomente in die Erzählung ein, um jene rhetorische Last der Erzählung abzubauen. Das ethische Moment liegt eben gerade nicht nur im Erzählen, sondern seines Verhältnisses zur Beschreibung. Die visualisierende Kraft, d. h. der Zeigegestus des Bildes bzw. der filmischen Beschreibung, könnte in den literarischen Text eine Ethik des Sehens implementieren, die den italienischen Neorealismus kennzeichnet. Das filmische Bild wäre dann der ethische Standpunkt einer literarischen Ästhetik des Realismus. Anders formuliert: Die Ethik der Ästhetik des Realismus basiert erstens auf dem Konnex von Erzählen *und* Beschreiben und zweitens dem intermedialen Transfer filmischer Formen der Beschreibung in literarische Erzählungen. Wenn also neorealistische Weisen der Wirklichkeitsbeschreibung nachweisbar würden, ließen sich erstens Spuren des italienischen Neorealismus in der deutschen Nachkriegsliteratur begründen und zweitens eine intermediale Ästhetik als ethischer Standpunkt im Realismus der 1940er bis 1960er Jahre in Italien und Deutschland belegen. Die intermedialen Prozesse des italienischen Neorealismus können für die deutsche Nachkriegsliteratur folglich nicht nur ästhetisch, sondern v. a. ethisch wegweisend sein, und Sebalds Dekonstruktion des Nachkriegsrealismus relativieren.

²⁸¹ Sebald, W. G.: Ein Versuch der Restitution. In: Ders.: *Campo Santo*, München, Wien: Hanser 2003. S. 240-248. Hier S. 248.

²⁸² In diesem Sinne definierte Roland Barthes die Ethik der Fotografie über ihren denotativen Gestus, der eine Form der „Beglaubigung von Präsenz“ sei, weil das Abgebildete als reale Sache oder Sachverhalt präsent gewesen sein muss. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 97.

²⁸³ Krauß (2007): ‘Rohformen’ des Erzählens. S. 512.

Der Schriftsteller Heinrich Böll hat die aktuelle Realität auf ihre Wirklichkeitsbestände hin untersucht und mit seiner Privilegierung des Wirklichen gegenüber dem Aktuellen ähnlich Deleuzes *Zeit-Bild* den ethischen Kristallisationsprozess des Virtuellen im Aktuellen reflektiert. Für Alfred Andersch ist der Film eine „Kunstform des zeitlichen Ablaufs, wie die Literatur und die Musik“²⁸⁴, weshalb sie allesamt als Virtualisierungsstrategien aktueller Realitäten gelesen werden können. Hatte Andersch in seinem „Lehrbuch der Beschreibungen“²⁸⁵ (1976) literarische Beispiele aufgeführt, ließe sich der neorealistic Film als ein intermediärer Mitspieler seiner Poetik der Beschreibung denken. Es stellen sich dann folgende Fragen: In welcher Beziehung steht die Beschreibung, die „das Stetige, das Ordnende, Räumliche und nicht das Zeitliche: Zuständlichkeit und nicht Progress“²⁸⁶ betont, zu diesen zeitlichen Abläufen? Wie verhält sich die Virtualität der Zeit zur Aktualität des Raumes? Für die Beantwortung dieser Fragen sind der italienische Neorealismus und seine Beschreibungsweisen von Zeit wegweisend, insofern sie nicht nur neue Raum-, sondern auch neue Zeiterfahrungen hervorbringen. Zeigt uns der Film also auch Beschreibungen von Zeit, die in literarischen Beschreibungen bisher vernachlässigt wurden, da sie zuvorderst den Raum vermessen haben? Gibt es die „reine“ Zeitdarstellung in der Literatur? Ist der für die Beschreibung signifikante Stillstand der erzählten Zeit²⁸⁷ nur eine Folge der Beschreibung oder kann dieser selbst beschrieben werden? Lassen sich filmische Darstellungsweisen als ethische Verfahren in literarischen Erzählungen und ihren Zeit- und Raumstrukturen ermitteln? Fassen wir noch einmal zusammen: Die Ethik des Sehens ist intermediär, weil eine spezifische Form der filmischen Beschreibung in die literarische Erzählung eingeht und so auch Unsichtbares und Unsagbares (Virtuelles) in der Realität (Aktuelles) visualisiert werden können. Es geht weniger um die Frage nach Erzählen *oder* Beschreiben als vielmehr um die ästhetische Korrelation von Erzählung *und* Beschreibung, bei der die Beschreibung ethisch nicht länger der Erzählung unterliegt.²⁸⁸ Entsprechend hat auch Deleuze das Verhältnis von aktuell/virtuell,

²⁸⁴ Andersch (2004): Das Kino der Autoren. S. 320.

²⁸⁵ Andersch versammelt darin Erzählungen von u.a. Joseph Conrad, Ernest Hemingway, Walter Benjamin, Ernst Jünger und Alexander Kluge. Vgl. Andersch, Alfred: *Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen*, Frankfurt am Main: Fischer 1978.

²⁸⁶ Scherpe (2012): Dem Realen auf der Spur. S. 149.

²⁸⁷ Gérard Genette spricht von „Pause“. Vgl. Matias Martinez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 7. Aufl., München: C.H. Beck 2007. S. 44.

²⁸⁸ Die Neubewertung der Beschreibung im Erzählvorgang entbindet sie aus der Position einer hilfswissenschaftlichen Methode, die ihr seit der antiken Rhetorik zugeschrieben wurde. Im 18. Jahrhundert setzte Lessing die Beschreibung in *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) gegenüber der Nachahmung von Handlungen als langweilige, die Passivität des Menschen in der Wahrnehmung fördernde „Schilderungssucht“ zurück. (Barner, Wilfried (Hg.): *Lessing: Laokoon, Text und*

physisch/mental, real/imaginär und eben erzählen/beschreiben als ihrem Wesen nach zwar verschiedene Modi der Verkettung beschrieben, die aber stets aufeinander verweisen, sich reflektieren und im Grenzfall vermischen.²⁸⁹ Es besteht also ein notwendiger Zusammenhang zwischen Erzählen *und* Beschreiben, der *intermedial* ist: „Vielleicht will die Beschreibung das Bild, die Imago, retten gegen den Schriftsinn.“²⁹⁰ Der Vergleich der Texte und Filme wird sich daher wesentlich auf die verschiedenen Formen der Beschreibung von Zeit, Raum und Erzähler in den erzählenden Werken des italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur konzentrieren müssen, um darin die Ethik der Ästhetik festzustellen.

2.3.1. Methodische Anmerkungen: Narrativität und Inter-/Medialität

Wie lässt sich die repräsentationsästhetische Figur einer immanenten Differenz bzw. das Verhältnis der Virtualität und Aktualität auf die Frage nach Narrativität und Medialität übertragen und worin bestehen dann auf dieser Ebene die intermedialen Austauschprozesse? Was wird mit Blick auf die Begriffe „Narration“ und „Medialität“ intermedial ausgetauscht?

Die strukturalistische Narratologie, die u. a. von Gérard Genette vertreten wurde, hatte Narrativität explizit als „sprachliche Übermittlung“²⁹¹ definiert und damit Sprache zur absoluten Bedingung von Narrativität gemacht. Die Berufung auf die Erzähltheorie von Genette ist trotz der nützlichen erzähltheoretischen Definitionen von Zeitprozessen und Erzählperspektiven nicht hinlänglich, da sie den Begriff des Erzählens allein der Literatur vorbehält und intermediale Austauschprozesse als narrative

Kommentar, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2007. S. 15). Die Beschreibung schien also ethisch gerade deshalb von geringerem Wert, weil sie nicht die Nachahmung von Handlungen antriebe – damit wurde zugleich das narrative Handlungsgefüge als wichtiger betrachtet. Im italienischen Neorealismus findet eine Umkehrung statt, insofern gerade die Reduktion des Handlungsprimats durch die Beschreibung ihre ethisch-ästhetische Relevanz ausmacht. Im 19. Jahrhundert noch betrachtete Hegel die Beschreibung in seiner *Phänomenologie des Geistes* (1807) lediglich als Vorstufe zur künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit. (Hegel, G.W.F.: *Phänomenologie des Geistes*. In: Ders.: *Werke*, Bd. 3, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011. S. 188). Georg Lukács beurteilte im 20. Jahrhundert die Beschreibungen im poetischen Realismus als „Resignation vor den Verhältnissen“, die da sie die Dinge gegenüber den Menschen privilegieren, unmenschlich sei. (Vgl. Jacob (2009): *Beschreiben oder Erzählen?* S. 82 und 93). Die rein technischen Betrachtungen der Beschreibung werten sie also gegenüber dem Erzählen ab, während sie durch ihre ethische Rolle im Erzählvorgang wieder aufgewertet wird.

²⁸⁹ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 66.

²⁹⁰ Scherpe (1996): „Beschreiben, nicht Erzählen!“. S. 371.

²⁹¹ Genette, Gérard: *Die Erzählung*, 3. Aufl., Paderborn, München: Wilhelm Fink 2010 [1972]. Zur Erzähltheorie Gérard Genettes vergleiche auch Martínez/Scheffel (2007): *Einführung in die Erzähltheorie*. Dass Narrativität zunächst als eine rein sprachliche Kategorie definiert wurde, hing damit zusammen, dass sich die Erzähltheorie insgesamt ausgehend von den medienspezifischen Merkmalen des Romans entwickelte.

Formen nicht miteinbezieht, die gerade für die Ästhetik des italienischen Neorealismus als Ethik entscheidend sind. Es muss folglich eine rein sprachliche Definition von Narrativität überwunden werden, da der italienische Neorealismus den Widerspruch zwischen Unmittelbarkeit und Medialität über die Arbeit an seiner Visualität, die zuvor erst zeitlich und räumlich konzipiert ist, zu bewältigen versucht. Zeit, Raum und Erzählperspektive müssen daher als medienübergreifende Strukturen gefasst werden, die es zulassen von einer „narrativen Konstitution“²⁹² sowohl der Literatur als auch des Films zu sprechen. Erst über die „transmediale Öffnung“²⁹³ des Narrativitätsbegriffs werden intermediale Austauschprozesse zwischen Film und Literatur möglich, die sich dann darin äußert, dass die Visualität des Films, d. h. die filmische Simultaneität auf die literarische Sukzessivität übergreift und auf diese Weise ohne sich rhetorischer Tropen bedienen zu müssen eine Visualität in der Literatur erzeugt, die ein „sich Zeigen“ des Realen intensiviert, das eine Alternative zu dem in der *Stunde Null* in Deutschland geprägten Topos der Unsagbarkeit ist. Es geht dabei dann um das Verhältnis der Sukzessionslogik des literarischen Erzählens und der Simultaneitätslogik der filmischen Erzählung, das Verhältnis von Diegese und Mimesis, d. h. die Aufnahme von sukzessiven Prozessen im Film und umgekehrt von simultanen Prozessen in der Literatur. In dieses Feld gehören auch die soeben angestellten Überlegungen einer filmischen und literarischen Beschreibung. Bildliche Darstellungsverfahren erheben Einspruch gegen die Kontinuität und Linearität des Erzählens und eröffnen neue

²⁹² Wolfgang Schmid unterscheidet zwischen Geschehen, Geschichte, Erzählung und Präsentation der Erzählung. Auf den ersten drei Ebenen können medienübergreifende Strukturen auf zeitliche und räumliche sowie stoffliche Aspekte des Werks einwirken, während die Präsentation der Erzählung auf ein Medium beschränkt bleibt. Schmid, Wolfgang: *Elemente der Narratologie*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2005. S. 241-272; Vgl. Matthias Brütsch: Ist Erzählen graduierbar? Zur Problematik transmedialer Narrativitätsvergleiche. In: *Diegeseis* 2.1. (2013). S. 54-75. Hier S. 65. Werner Wolf verweist auf die grundsätzlich intermediale Konstitution des Narrativen: „Erzählen als Akt des Hervorbringens von Geschichten geht weit über das Medium Literatur und verbale Textsorten hinaus: Erzählen ist intermedial. Dasselbe gilt für das Erzählerische bzw. Narrative, d. h. für den (...) ‚Rahmen‘, in dem Erzählen vollzogen wird sowie für die Narrativität, also die spezifische Qualität des Narrativen.“ Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002. S. 23-104. Hier S. 23. Jean-Pierre Palmier geht von einem „narrativen Potential“ des Films aus. Vgl. Palmier, Jean-Pierre: Die Narrativität der Medien. Transmediale Erzähltheorie und ihre Bedeutung für Literatur- und Filmwissenschaft. In: Laak, Lothar van und Katja Malsch (Hg.): *Literaturwissenschaft interdisziplinär*, Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag 2010. S. 71-87.

²⁹³ Zum Begriff der „transmedialen Offenheit“ vergleiche Brütsch (2013): Ist Erzählen graduierbar? S. 59. Nicole Mahne definiert in ihrer Einführung zur transmedialen Erzähltheorie das Narrative als „formales Verstehens- und Kommunikationsprinzip“, das „allen medialen Erscheinungsformen übergeordnet“ ist und das daher nicht zur Hierarchisierung der Erzählgattungen und -medien manipuliert werden kann. Vgl. Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. S. 9.

zeitliche und räumliche Ansichten der Realität. Sie übernehmen damit eine beschreibende Funktion in der Literatur. Über intermediale Austauschprozesse können folglich Widerstände gegen Symbolisierungsprozesse und feste Erklärungs-, Deutungs-, Sinn- und Wahrnehmungssysteme erreicht und der Realitätseindruck gesteigert werden. Dass meint auf der Ebene des Erzählens: Widerstand gegen eine „Übermacht an Narration, Folgerichtigkeit und Logik“.²⁹⁴ Die intermedialen Darstellungsweisen reflektieren folglich auch verschiedene narrative Sinngebungspraxen. Damit wird der ethische Standpunkt der Ästhetik eine nicht nur inhaltliche, sondern spezifisch bild- bzw. textästhetische Aufgabenstellung. Verbunden mit dem größeren Realitätsgehalt des Films, den er im italienischen Neorealismus aus seinem ontologischen Status bezieht, wie sich entlang Bazin und Deleuze beschreiben ließ, kann die Literatur folglich über intermediale Prozesse auch ihre eigene Realitätshaltigkeit steigern und beglaubigen sowie am Weltwissen, das das filmische Wahrnehmungsmodell erzeugt, partizipieren. Das nachzeitige Erzählen erhält durch die präsentische Bildlichkeit einen höheren Grad an Unmittelbarkeit und Evidenz. Das Ethische ist folglich nicht nur ein Narrativ, das sich in so verschiedene Repräsentationssysteme wie Film und Literatur als eine Figur einschreiben kann, sondern Intermedialität ist dann eine ästhetische Wahrnehmungskonstellation, die einen genuin ethischen Standpunkt hat, da sie das Reale so unangetastet und damit unmittelbar wie möglich erfassen möchte und kann. Methodisch und ethisch entscheidend für den Vergleich des italienischen Neorealismus mit der deutschen Nachkriegsliteratur ist folglich sowohl in ethischer als auch ästhetischer Hinsicht sein intermedialer Ausgangspunkt hinsichtlich spezifischer zeitlicher und räumlicher Gestaltungsweisen. Insofern das Erzählen von Geschichten von Zeitstrukturen abhängt, bedeutet jede Reduktion bzw. Entlinearisierung von Zeit im Text ein Rückgang des Erzählens oder Narrativen und ein Hervortreten des Bildlichen, Visuellen.

Bevor sich die vorliegende Arbeit daher den zeitlichen und räumlichen Konzepten zuwendet, gehen wir für einen Moment noch der Frage nach, welche Auswirkungen dieses Konzept von Narrativität und Intermedialität für das Verständnis von Medialität bzw. den Medienbegriff hat. Das Medium kann als eine Struktur bzw. Form, die in einer anderen Struktur bzw. Form aufgenommen, imitiert oder diskursiviert

²⁹⁴ Reulecke, Anne-Kathrin: *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2002. S. 22.

wird, verstanden werden.²⁹⁵ Entsprechend hatte Bazin von *Integralen der Realität* (vgl. S. 64) gesprochen. Statt ein Medium gegen ein anderes Medium also auszuspielen, organisiert der intermediale Diskurs im italienischen Neorealismus die Verschiebung des Status‘ der Medien untereinander und zur Realität neu. Dies lässt sich entlang des Begriffes der „Form“ nachvollziehen, der eine ontologische Definition von Medium, die in der unüberwindbaren Trennung der Materialität der Medien erstarkt, kompensieren kann.²⁹⁶ Diese Kompensation besteht darin, dem ontologischen Medienverständnis eine Hintertür zu öffnen, indem die Formprozesse innerhalb eines Mediums nach ihrer Übertragung in ein anderes dort erneut ontologischen Status erhalten können. Im Vordergrund steht dann nicht die Verschmelzung zweier Medien, sondern die Form als spezifischer Wahrnehmungsprozess. Es geht dabei weniger um die Frage, ob es eine Realität *an sich* gibt, als vielmehr darum, wie Realität ‚an sich‘ *wahrgenommen* werden kann. Gilles Deleuze bestimmte den Film als „Wissenschaft der visuellen Eindrücke“, die „uns zwingt, unsere Logik und unsere Sehgewohnheiten zu vergessen.“²⁹⁷ Mit seinem Zeit- und Kristallbild, der Ununterscheidbarkeit von Aktualität und Virtualität hat er diesen Weg geebnet, insofern es nicht um eine aktuelle und virtuelle Form des Bildes geht, sondern um dass, was man aktuell und virtuell in einem Bild *sieht*. Das Virtuelle kann also direkten Einfluss auf das Aktuelle nehmen – das Medium Film und seine ästhetischen Verfahren auf die Literatur. In diesem Sinne lässt sich intermedialitätstheoretisch von einer Ethik des Sehens sprechen. Aus der Übernahme filmischer Formen als eine Möglichkeit der Literatur kann diese neu hervorgehen, da die virtuellen Formen die narrativen Erzähl- und Sehgewohnheiten überschreiten. Das literarische Erzählen in einem Werk ist dann eine Aktualisierung einer virtuellen Vielfalt literarischer und filmischer Verfahren. Die Differenz der Medien wird dann durch die Verzweigung der verschiedenen Verfahren in eine ästhetische Qualität des je

²⁹⁵ Der Begriff der „Form“ im Unterschied zu „Medium“ geht auf Niklas Luhmann zurück, vergleiche daher Sybille Krämer: Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form? In: Rechtshistorisches Journal (1998) H. 17. S. 558-573; Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995; Ders.: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 165-214: „Einerseits müssen Medium und Form immer gleichzeitig aktualisiert werden. Andererseits kann das Medium nur durch einen Wechsel der Formen, die ein Beobachter als Unterscheidungen benutzt, reproduziert werden. Die Stabilität des Mediums beruht auf der Instabilität der Formen, die ein Verhältnis fester Kopplung realisieren und wieder auflösen. Medien sind invariant, Formen sind variabel. Im Letztmedium Sinn können zwar auch alle anderen Medien variiert werden – aber nur, soweit sie ihrerseits als Formen in einem anderen Medium beobachtet werden.“ (ebd. S. 209).

²⁹⁶ Paech, Joachim: Intermedialität des Films. In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz: Bender 2007. S. 287-312. Hier S. 296f.

²⁹⁷ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 33.

anderen Mediums umgewandelt, führt also zur Annäherung der Medien – im vorliegenden Fall des Films und der Literatur. Im Vordergrund steht daher nicht ein spezifisches Medienereignis, sondern das jeweilige Formreservoir des Mediums.²⁹⁸ Da es dann um die Sichtbarkeiten von virtuellen und aktuellen Formen geht, führt die Materialität des je anderen Mediums durch diese Art der Referenz zu keinem Widerspruch mehr, weil das Medialitätsbewusstsein in den Hintergrund tritt. Die Differenz der Medien führt nicht zum Scheitern des Erzählens, sondern eröffnet durch ihre Ableitung in medial ununterscheidbare Formen narrative Chancen und Potentiale. Es muss dann nicht von „Zwischenräumen, Passagen, Vernetzungen, Diskontinuität, Kontingenz und Bruchstellen“²⁹⁹ der Medien Abstand genommen werden, sondern sie können produktiv gemacht werden, eben weil die intermedialen Prozesse von der Sichtbarkeit ihrer Formen, nicht ihres Mediums abhängen. Ins Zentrum rücken nicht das Medium, das das Reale verbirgt oder verstellt, sondern die Bedingungen der Möglichkeit dessen Erscheinens. Unmittelbarkeit ist dann aber auch eine Folge des Bewusstseins des Medialen, das diese unmöglich machen will. Deswegen enthält der italienische Neorealismus auch medienreflexive Momente, die sich im Umgang mit Rahmen, Spiegeln und Bildern als Reflexionsfiguren der Medialität ereignen (vgl. 3.4.4.2.). Unmittelbarkeit ist dann nicht als Inneres zu verstehen, demgegenüber das Mediale das Äußere wäre, sondern das Innen und das Außen zugleich. Was der italienische Neorealismus auf formalästhetischer Ebene zu leisten versucht, um die Krise der Referenz zu bewältigen, und was ihn zu einer innovativen und revolutionären Ästhetik machte, war folglich humanitäre Werte in der materiellen Umgebung nicht nur zu suchen, sondern diese in der physisch erfahrbaren phänomenalen (Um)Welt als in den Dingen, Räumen und Zeitverläufen materialisierte Formgebungen zu erkennen, die sich andauernd wandeln können. Es sind daher weder die Dinge als Materialitäten noch die humanen Werte als Immaterialitäten unveränderliche Substanzen, sondern Wahrnehmungsprozesse und -konstellationen, die intermedial ausgetauscht werden. Dabei wird versucht, den Zeichen ihre Transparenz zurückzugeben, indem Chiffren, Metaphern und Symbole als ein materialer Bestand von Realität evident werden: Die unmöglich gewordene

²⁹⁸ Vittoria Borsò hat Medien in diesem Sinne als „unsichtbare Formenreservoirs“ beschrieben. Borsò, Vittoria: Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. In: Dies., Gerd Krumeich, Bernd Witte (Hg.): *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2001. S. 23-55. Hier S. 25f.

²⁹⁹ Roloff, Volker: Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkung zu aktuellen Problemen. In: Paech, Joachim und Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität – Analog/Digital: Theorien, Methoden, Analysen*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2007. S. 15-30. Hier S. 17.

sinnstiftende Repräsentation wird nicht durch einen „symbolischen Zentralismus“³⁰⁰ kompensiert, sondern in ein demokratisches System der Zeichen überführt, zu dem Risse, Schnitte, Nahtstellen, Brüche und Leerstellen dazugehören. Metapher, Symbole und Montagen werden jedoch nicht länger für die Hervorbringung der Realität instrumentalisiert, wenn ihre Existenz auch nicht gelehrt wird. Der italienische Neorealismus ist folglich eine kritische Methode, die Realität ethisch und ästhetisch befragt, auch nach ihren Mitteln und Bedingungen, die ein Erkennen von Realität ermöglichen oder verhindern.

Intermedialitätstheoretisch lässt sich dieses Modell an die sogenannte „transformale Intermedialität“³⁰¹ von Jens Schröter anschließen, die ein Medium über Wahrnehmungsstrukturen in einem anderen beschreibt, ohne auf die Materialität des anderen Mediums Rücksicht zu nehmen.³⁰² Die Vagheit, mit der viele Definitionen von Realismus insbesondere in der deutschen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg auftraten, begründete sich deshalb nicht nur in der Erkenntnis, dass die Erscheinungsvielfalt der Realismen Indiz ihrer Formproblematik ist, sondern auch in dem darin erkannten Potential zu transmedialen Formbildungen.³⁰³ Transmedialität erweitert folglich das Konzept der Intermedialität, indem das Mediale überschritten wird, um es in seinen Formen sichtbar zu machen. Bei transmedialen Austauschprozessen gibt es kein kontaktgebendes Ursprungsmedium mehr und es werden Phänomene beschrieben, die sich jenseits der Mediengrenzen manifestieren (ein bestimmter Stoff, eine spezifische Ästhetik, ein Diskurstyp, ein Genre etc.).³⁰⁴ Im Anschluss an die von Bazin und Deleuze entwickelte Theorie des italienischen Neorealismus lässt sich folglich für die inter- und transmedialen Austauschprozesse zwischen Neorealismus und Nachkriegsrealismus in Deutschland das Wissen über Medien in einer Grenzregion verorten, in

³⁰⁰ Scherpe, Klaus R.: Von Bildnissen zu Erlebnissen: Wandlungen der Kultur nach Auschwitz. In: Böhme, Hartmut und ders. (Hg.): *Literatur- und Kulturwissenschaft*, Reinbek: Rowohlt 1996. S. 254-283. S. 259.

³⁰¹ Neben der transformalen Intermedialität definiert Schröter eine synthetische Intermedialität, die auf der Verschmelzung der beteiligten Medien basiert sowie einer ontologischen Intermedialität, die auf die Materialität des Zeichens im intermedialen Prozesse rekurriert und im Anschluss an Derridas Konzept einer Spur von einer allen vorausgesetzten Ur-Materialität ausgeht. Vgl. Hörisch, Jochen: Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins. Marginalien zu Derridas Ontosemiologie. In: Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. S. 7-50; Schröter, Jens: „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs.“ In: *montage/AV 7* (1998) H. 2. S. 129-154.

³⁰² Borsò (2010): Materialität, Medialität und Immanenz. S. 28.

³⁰³ Die möglichen Praktiken des Transmedialen sind nicht statisch festgelegt, sondern werden in jedem Text neu verhandelt. Vgl. Mersch, Dietmar: Transmediale Strategien des Ästhetischen. Das Literarische und sein Anderes. In: Bathrick, David und Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Literatur inter- und transmedial*, Amsterdam, New York: Rodopi 2012. S. 89-111. Hier S. 95.

³⁰⁴ Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen, Basel: Francke 2002. S. 12f.

der die unterschiedlichen Medien hybridisieren und die ihnen eigenen Formen bis zur Ununterscheidbarkeit (Deleuze) diffundieren lassen: Statt zugunsten einer „ungeschminkten Realität“ die Fiktion „auszuschalten“, müsse man „im Film die Grenze überschreiben, die das Vorher und das Nachher des Films markiert; in der Figur die Grenze erfassen, die sie überwinden muß, um in den Film einzutreten und aus ihm herauskommen, und um in die Fiktion wie in eine Gegenwart einzutreten, die nicht von ihrem Vorher und Nachher zu trennen ist.“³⁰⁵ Auf diese Weise beschrieb Deleuze die mediale Grenzregion, in der Film und Leben ununterscheidbar werden. Bazin fand hierfür das Format des Cache.

Die vorliegende Arbeit möchte im Anschluss an diese Überlegungen die Vergleichsgegenstände (Texte und Filme) wie Formen der Wahrnehmung behandeln, um einen „methodisch organisierten Dialog“³⁰⁶ herzustellen, der die Texte übereinanderlegt und nebeneinander schiebt, wie es Heinrich Böll in seinen *Frankfurter Vorlesungen* vorgeführt hat. Böll hat zur Beschreibung seiner *Ästhetik des Humanen* Ausschnitte aus Adalbert Stifters *Nachsommer*, H. G. Adlers *Eine Reise* und Günter Eichs Gedichte *Inventur* und *Camp 16* derartig vernetzt. Die vorliegende Arbeit möchte ähnlich verfahren, um erstens einen unmittelbaren Vergleich der Texte und Filme zu gewährleisten und zweitens Überschneidungsverhältnisse sowie Abgrenzungen der Formen ihrer Realismen sichtbar zu machen. Um diesen Vergleich theoretisch nicht permanent brechen zu müssen, wurden die repräsentationsästhetischen und methodischen Grundstrukturen der neorealistischen Ästhetik als Ethik den Analysen vorangestellt, um den Rahmen für die Formen der vielfältigen Vergleichsgegenstände bereitzustellen. Ziel des intermedialen Vergleichs ist nämlich weder die Homogenisierung von Unterschieden noch die Schaffung von Hegemonien des Heterogenen. Sowenig es also um das Betonen und Privilegieren von Differenzen gehen kann, darf das „Neue“ oder „Dritte“, d. h. das *tertium comparationis*, nicht als eine „neue“ *Einheit* missverstanden werden, die in Universalitätsansprüche abgeleitet. Vielmehr bleibt zu akzeptieren und zu erinnern, dass die Grenzen eines jeden Vergleichs zugleich die Bedingungen seines Möglichsseins sind. Aus germanistischer Perspektive halte ich es daher für sinnvoll, an die von Ulrich Schulz-Buschhaus propagierte „Unvermeidlichkeit des Vergleichs“ anzuknüpfen: „Will sich die literarhistorische Erkenntnis nicht selbst schädigen, wird ihr

³⁰⁵ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 57.

³⁰⁶ Hölder, Achim: „Über den Grund des Vergnügens am philologischen Vergleich.“ In: Ders. (Hg.): *Komparatistik, Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, Heidelberg: Synchron 2011. S. 11-25. Hier insbesondere S. 12-13.

Komparatistik doppelt unvermeidlich, weil sie [...] einerseits aus den Eigentümlichkeiten der einzelsprachlichen Literaturen das Gemeinsame gewinnt, andererseits die Eigentümlichkeit einer einzelsprachlichen Literatur nachprüfbar aber auch nur durch kontrastive Differenzierung aus dem Bestand des Gemeinsamen umreißen kann.“³⁰⁷ Der kontrastive Vergleich macht Gemeinsamkeiten sichtbar, ohne Unterschiede zu verwischen. So wie eine Komparatistik nicht ohne das Studium von Einzelphilologien auskommt, bedarf jede Nationalphilologie die komparatistische Öffnung ihres Forschungsgegenstandes.

Bevor die vorliegende Arbeit den vergleichenden Dialog der italienischen und deutschen Werke eröffnet, möchte sie die für eine Ethik des Sehens methodisch notwendige Intermedialität historisch einbetten, um zu zeigen, dass diese nicht nur theoretisch konstruiert wurde, sondern bereits in den historischen Entstehungsbedingungen des italienischen Neorealismus und den programmatischen Anfängen deutscher Nachkriegsrealismen angelegt ist.

2.3.2. Literatur und Film: im Wettstreit der Künste?

Dass intermediale Prozesse zu einem genuinen Kennzeichen des italienischen Neorealismus wurden, lässt sich bereits aus seiner Begriffsgeschichte entnehmen, entlang derer sich die produktive Rivalität der Künste zeigen lässt. Der Begriff „Neorealismus“ wurde 1930 durch den italienischen Literaturkritiker Arnaldo Bocelli geprägt, der darunter verschiedene literarische Werke unterschiedlicher Autoren einordnete. Erst dreizehn Jahre später wurde der Begriff von Mario Serendrei 1943 auf Luchino Viscontis Film *Besessenheit* bezogen und Umberto Barbaro veröffentlichte in der Zeitschrift *Cinema* seinen Artikel „Neo-realismo“.³⁰⁸ Der Begriff ging seitdem aus dem Bereich des Films in den Bereich der Literatur über. Seinen Durchbruch feierte der Neorealismus dann in den 1950er Jahren, insbesondere im Rahmen der beschriebenen Filmtheorie André Bazins, die seine Wahrnehmung v. a. als filmische Strömung begründete und seine Prägung durch die Literatur verdeckte. Intermediale Transferprozesse zwischen Film und Literatur, die Zusammenarbeit der Medien, ließ sich im italienischen Neorealismus zunächst im weitesten Sinne auf der Ebene paratextueller

³⁰⁷ Schulz-Buschhaus, Ulrich: Die Unvermeidlichkeit der Komparatistik. Zum Verhältnis von einzelsprachlichen Literaturen und Vergleichender Literaturwissenschaft. In: *Arcadia* 14 (1979). S. 223-236. Hier S. 235; Vgl. Zima, Peter V.: *Komparatistik*, 2. Aufl., Tübingen, Basel: Francke 2011. S. 13-16.

³⁰⁸ Barbaro, Umberto: Neo-realismo. In: *Cinema* (5. Juni 1943); Zur Begriffsgeschichte vergleiche Schlumbohm (1968): Der italienische Neorealismus. S. 521-529; Corti, Maria: *Il ivaggio testuale*, Turin: Einaudi 1978. S. 28f.

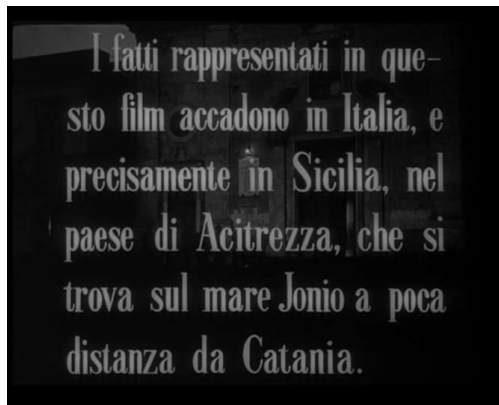


Abb. 1: Luchino Visconti: *Die Erde bebte* (1948)

Verfahren erkennen, z. B. in *Die Erde bebte* (1948), in dem Visconti die Filmbilder zu Beginn mit Text überschrieb, um Anweisungen und Hinweise zu geben, wie der Film einzuordnen sei (Abb. 1) und den Spielfilm mit einer dokumentarischen Geste markierte. Intermedialität belegen auch zahlreiche Arbeitsgemeinschaften zwischen Regisseuren und

Autoren wie z. B. Cesare Zavattini, der mit Cesare Pavese und Vasco Pratolini zusammenarbeitete, der wiederum bei Filmen Roberto Rossellini mitwirkte sowie in Deutschland die Arbeitsgemeinschaft zwischen Alfred Andersch und Helmut Käutner. Es ist hinlänglich bekannt, dass auch in den Werken Heinrich Bölls das Medium Film bzw. das Kino eine wichtige ästhetische Rolle spielt, die Böll jedoch anders als Andersch nicht filmtheoretisch reflektierte. Der Film *Fahrraddiebe* von Vittorio De Sica z. B. basierte auf dem gleichnamigen Roman von Luigi Bartolini (1946). Im Zentrum stand jedoch weniger die tatsächliche Verfilmung des Romans, von dem lediglich die „story“-Idee übernommen wurde und Ausgangspunkt für die filmische Beschreibung war. In dieser Stoßrichtung stand auch die Debatte um die Erneuerung des italienischen Films, die Anfang der 1940er Jahre in Italien von Giuseppe de Santis und Mario Alicata angeführt wurde. In ihren Beiträgen erhoben sie einerseits den poetischen Realismus des französischen Films der 1930er Jahre zu ihrem Vorbild und andererseits verwiesen sie auf die zentrale Bedeutung der Literatur für die Erhellung des Films, seiner Themen ebenso wie seiner Erzählstrukturen.³⁰⁹

Entsprechend propagierte Alfred Andersch in seinem Essay *Das Kino der Autoren* die Geburt des Films aus dem Geiste der Literatur und verwies auf die „mögliche Verschmelzung von Fotografie und Dichtung, Film und Literatur“³¹⁰, die zu einer Synthese von Dokument und dichterischer Analyse führen könnte. Andersch definierte die Literatur als narrative „Ur-Zelle eines Films“, dessen Wert letztlich von der Logik dieser Texte abhänge, weshalb Andersch den Film auch als „visuelle Form der

³⁰⁹ De Santis, Giuseppe und Mario Alicata: Verità e poesia. Verga e il cinema italiano. In: Cinema, (Oktober 1941). S. 216f.; Ders.: Ancora di Verga e di cinema italiano. In: Cinema (25.11.1941). S. 314f.

³¹⁰ Andersch (2004): Alles Gedächtnis der Welt [1960]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 9: Essayistische Schriften 2. S. 287-296; Ders. (2004): *Das Kino der Autoren*. S. 303-328.

Literatur“³¹¹ in Betracht zog. Andersch wollte damit weder den Film zur Literaturverfilmung herabwürdigen noch das Kino durch Literatur ersetzen. Worum es Andersch vielmehr ging, war, es aus der Rivalität der Medien eine „Zusammenarbeit neuer Art zwischen Autor und Regisseur“³¹² zu schöpfen, bei der das narrative Moment gestärkt werden sollte und der Regisseur sich seiner Autorschaft bewusstwerde. Andersch bezog sich in seinem Beitrag auch auf Bazin, der u. a. deshalb hier zu einem wichtigen theoretischen Bezugspunkt geworden ist. Es lassen sich dabei durchaus Unterschiede zwischen Bazin und Andersch erkennen, etwa die von Andersch proklamierte Überlegenheit der Literatur über den Film, die insofern nicht mit Bazins Ontologie des filmischen Realismus als Vollendung der Realität korrespondiert, da diese den Aspekt der Narration und die Bedeutung der Literatur schwächt, weshalb die vorliegende Arbeit ihren Vergleich methodisch genau auf der Grenze zwischen Erzählen *und* Beschreiben, Film *und* Literatur, Stärkung *und* Schwächung von Prozessen der Narration ansiedelt. Mit Blick auf den italienischen Neorealismus geht es dabei stärker um den Angriff auf das Erzählen, sodass ich Formen der Beschreibung untersuche, die Teil des Narrationsprozesses sind bzw. diesen wesentlich bestimmen. Andersch Interesse galt entsprechend dem Bazin, der das „unreine“ Kino, also Prozesse der Narration und die Hybridität der Medien reflektierte.³¹³

Durchaus im Widerspruch zu Andersch und in der Nähe zu Bazin erachtete 1953 der Kunstsoziologe Arnold Hauser den Film als der Literatur überlegen. Hauser setzte sich u. a. mit Filmen von Luchino Visconti und Federico Fellini auseinander und betrachtete den Film aufgrund seiner zeitlichen und räumlichen Strukturen als der Literatur überlegen: „Der Film unterscheidet sich von den anderen Künsten am wesentlichsten gerade dadurch, daß in seinem Weltbild Raum und Zeit fließende Grenzen

³¹¹ Andersch (2004): Das Kino der Autoren. S. 322f. Vergleiche auch Käte Hamburger, die dem Film eine Erzählfunktion zuschreibt: „Aber was wir auf dem Film sehen, macht ausnahmslos die filmische Fiktion aus, ebenso wie alles, was wir in einem Roman lesen, zu einem Roman gehört. Und wir können sagen, daß das Filmbild, als Erzählfunktion eine umgekehrte Funktion hat als das Wort des Romans. Das Wort ‚verbildlicht‘ das Erzählte, das Filmbild ‚verwortet‘ das Gesehene. Es ersetzt die *Bildkraft des Wortes* durch die *Wortkraft des Bildes*.“ Und der Film kann daher nicht „den vollen Wettbewerb mit der erzählenden Dichtung aufnehmen.“ Hamburger, Käte: Zur Phänomenologie des Films. In: Merkur 9 (1956) H. 10. S. 873-880. Hier S. 876.

³¹² Andersch (2004): Das Kino der Autoren. S. 323.

³¹³ Nagl/Blankenship differenzieren zwischen „zwei“ Bazin, dem der die „Reinheit“ des Films, seine Ontologie propagiert, und dem, der die „Unreinheit“ des Films feststellt, bei der der ontologische Gestus m. E. zur Ethik der Ästhetik wird, weil sie sich mit ihrer Gemachtheit permanent auseinandersetzt, Ontologie und Unmittelbarkeit eine ästhetische Frage sind. Vgl. hierzu die Überlegungen in Kapitel 2.2. Zur Rezeption Bazins durch Andersch vergleiche Tobias Nagl und Janelle Blankenship: Alfred Andersch, André Bazin, Film. In: Ächtler (2016): *Alfred Andersch*. S. 269-288. V. a. S. 275-278; Bazin, André: Für ein unreines Kino. *Plädoyer für die Literaturverfilmung*. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 110-138.

haben – der Raum mit einem quasi-zeitlichen, die Zeit mit einem gewissermaßen räumlichen Charakter.“³¹⁴ Der Dichter, so Hauser, habe den Weg zu diesen Strukturen noch nicht gefunden, Autor und Regisseur verstehen sich folglich noch als getrennte Autoritäten, die sich jedoch idealerweise im Neorealismus auflösen.³¹⁵ Für Bazin unterschied sich das Kino fraglos von den anderen Künsten, weil es einen anderen Blick auf die Realität werfe, eine andere Kenntnis der Realität habe. Während für den Roman die Malerei und das Theater eine ästhetische Möglichkeit unter anderen darstelle, ist mit Bazin für den Film Realismus eine Frage seines Wesens, seiner Ontologie. Bazin hat jedoch nicht nur die ethisch-ästhetische Relevanz des Films in der Weiterentwicklung der Fotografie betont,³¹⁶ sondern den Film als einen „Über-Roman“ begriffen, „dessen schriftliche Form nur eine schwache, vorläufige Fassung wäre.“³¹⁷ Wenn gleich Bazin den Film höher bewertete, standen Film und Literatur durchaus in einem produktionsästhetischen Zusammenhang, insofern dem Film auch die Mittel der Literatur zur Verfügung stünden und jede Filmeinstellung einer Kurzgeschichte entspreche, sodass kleine Formen zu intermedialen Konstituenten einer großen Form würden.³¹⁸ Es wird daher zu zeigen sein, inwiefern mit den intermedialen Prozessen auch gattungstypologische Diskurse verbunden sind, die die Hybridität nicht nur auf der Ebene der Medien, sondern auch der Gattungen austragen, um eine Ethik der Ästhetik des Realismus zu begründen. „Ich weiß, es wird manchmal gesagt, meine Filme seien etwas theatralisch und mein Theater etwas filmisch. Ich sehe darin keinen Vorwurf. Alle Mittel sind brauchbar. [...] Ich glaube auch nicht, daß der Film diese Mittel zurückweisen sollte, wenn sie ihm von Nutzen sein können.“³¹⁹, resümierte Luchino Visconti. Erst durch den Einbezug des Theatralischen und der Oper ließ sich Viscontis materialistisch ausgerichteter Sozialrealismus zu einer „emphatischen Darstellung“³²⁰ erweitern, die „i gesti di personaggi o le loro reazione psichiche“³²¹ („die Gesten des Personals und ihre psychischen Reaktionen“) mit einbezog. Elio Vittorini berief sich ähnlich Visconti auf die Oper, da sie gegenüber dem Roman fähig sei, „ein großes

³¹⁴ Hauser, Arnold: Im Zeichen des Films. In: Merkur 2 (1953) H. 7. S. 146-164. Hier S. 147.

³¹⁵ „Ich glaube das Kino braucht die Literatur gar nicht, es braucht nur Filmautoren, Leute also, die sich in Rhythmus und Kadenzen ausdrücken, wie sie dem Film eigen sind.“ Fellini, Federico: *Fellini über Fellini: Ein intimes Gespräch mit Giovanni Grazzini*, Zürich: Diogenes 1993. (1983). S. 26-27.

³¹⁶ Der Film vollende die „photographische Objektivität in der Zeit“. Bazin (2004): *Ontologie des photographischen Bildes*. S. 39.

³¹⁷ Bazin (2004): *Ladri di biciclette*. S. 350.

³¹⁸ Bazin (2004): *Der filmische Realismus und die italienische Schule der Befreiung*. S. 316.

³¹⁹ Doniol-Valcroze, Jacques und Jean Domarchi: Gespräch mit Luchino Visconti. In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 57-67. Hier S. 59f.

³²⁰ Visconti, Luchino: *Il mio teatro* [1979]. Zitiert nach Schneider/Schirmer (2008): *Visconti*. S. 37.

³²¹ Esposito, Edoardo: *Elio Vittorini, Scrittura e Utopia*, Rom: Donzelli editore 2011. S. 140f.

allgemeines Gefühl des Ganzen auszudrücken, und zwar nicht nur im Zusammenhang mit ihrer Handlung, ihren Gestalten, den in diesen Gestalten dargestellten Gefühlsregungen.“³²² Während der Roman nicht fähig sei, die Trennung von Prosa und Poesie zu überwinden und über die „kleinere Realität“, die er ausspreche nicht hinauszukommen, ohne Philosophie zu werden, könne die Oper eine „höhere Realität“ erfassen, in der ein „reales Maximum“³²³ sich ausdrücke. Durchaus ähnlich Bazin nimmt auch Vittorini hier eine Hierarchisierung der Medien vor, bei denen die Literatur überschritten werden muss. Für die Literatur ethisch und ästhetisch entscheidend ist folglich der Transfer filmischer und literarischer Verfahren in das je andere Medium. Dabei beeinflusste die filmische Beschreibung den Erzählvorgang, ohne dessen Präsenz wiederum die filmische Beschreibungssprache nicht ihren ethischen Wert gefunden hätte. Film und Literatur befruchten sich gegenseitig und konturieren ihre Ästhetik als Ethik gerade über ihre Differenz. Neorealismus ist daher nicht nur ein rein filmisches Phänomen, sondern braucht die Literatur, weshalb die vorliegende Arbeit die italienische Literatur als Vergleichsgegenstand aufnimmt, um anstelle jener Privilegierung des Films den Fokus auf transmediale Aspekte zu legen, die für die Entstehung der Ethik des italienischen Neorealismus ebenso zentral sind wie jene Krisensituation, die ich zu Beginn dieses Kapitels erläutert habe.

Für Bazin waren die intermedialen Verkettungen Teil eines „transnationalen Evolutionskonzept[s]“³²⁴ der Filmstile auf dem Weg zum Realismus. Am Horizont dieser Evolution der Geschichte des filmischen Realismus lag für Bazin das Verschwinden des Films. Die Differenz zwischen Realität und filmischem Bild werde immer geringer, wie es der italienische Neorealismus bereits zeige. Die Bewertungen des Status‘ der Medien untereinander fielen folglich durchaus verschieden aus, lösten sich in der Ontologie des italienischen Neorealismus am Ende jedoch von selbst auf, ging es letztlich nicht um den Wert des einen oder anderen Mediums, sondern die Auflösung jeglicher Medialität zugunsten der absolut unmittelbaren Präsenz realer Formen. Der Film war folglich der in der Rezeption erfolgreichere Wegbereiter dieser Ethik, der sich andererseits ohne die Literatur gar nicht auf den Weg hätte machen können.

³²² Vittorini, Elio: Realismus, ‚größere‘ Realität und ‚kleinere‘ Realität, Ein Vergleich zwischen dem Roman und der Oper. In: Ders.: *Offenes Tagebuch 1929-1959*, Walter-Verlag Olten und Freiburg im Breisgau 1959. S. 343-346. Hier S. 343. Im Folgenden mit der Sigle OT.

³²³ Vittorini (1959): Realismus. S. 344 und 345.

³²⁴ Bordwell, David: Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik. In: *montage AV 18* (2009) H. 1. S. 109-128. Hier S. 120.

2.4. André Bazin und Gilles Deleuze: Entwicklungslinien der Theoriebildung

Die Versuche den italienischen Neorealismus theoretisch zu fassen, stammen zunächst aus der französischen Filmkritik von André Bazin.³²⁵ Bazin veröffentlichte 1958 den ersten Band seines insgesamt vierbändig geplanten Werkes mit dem Haupttitel *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*. Den vierten Band jedoch, der dem italienischen Neorealismus gewidmet sein sollte, konnte Bazin bis zu seinem Tode 1958 nicht mehr vollenden. Bazins Freund Jacques Rivette holte dies 1962 für ihn nach und 1975 erschien dann die erste einbändige Ausgabe seiner Essays der Jahre 1945-1958, auf die erst 2004 die erste deutsche Ausgabe im Berliner Alexander Verlag folgte. Bazins Essays zum Film bildeten zunächst also keine einheitliche Theorie des Films, sondern einen fragmentarischen Korpus, der von der Filmwissenschaft als eine Theorie gelesen wurde. Dass Bazin keine wissenschaftlich verfasste Theorie veröffentlichte, hing mit seinem Anliegen zusammen, die Filmkritik „als Medium der Kommunikation und der Aufklärung zu etablieren.“³²⁶ In den Jahren 1944-1949 gab es in Frankreich eine Filmclubbewegung, die die nationale Filmkultur wiederbeleben wollte. 1951 gründete Bazin mit einigen Freunden die *Cahiers du Cinéma*, in denen dann auch einige seiner späteren Essays erschienen. Seit der Veröffentlichung der deutschen Ausgabe von Bazins Filmkritiken folgt die medienwissenschaftliche Forschung mehrheitlich den bazin'schen Untersuchungen und Beschreibungen des italienischen Neorealismus,³²⁷ nicht zuletzt weil Bazin als „Schlüsseltheoretiker des Realismus“ zum „Klassiker der Filmtheorie“³²⁸ avanciert ist, an den spätere Filmtheoretiker wie Gilles Deleuze oder Dudley Andrew anschlossen.³²⁹ Eine Ausnahme bildet Lorenz Engell, der den italienischen Neorealismus konsequent mit Deleuze deutet.³³⁰ Bazin bei der Untersuchung des italienischen Neorealismus zu umgehen, wäre nicht nur aus Gründen seiner wissenschaftlichen Popularität und ungebrochenen Aktualität im Diskurs um den italienischen Neorealismus problematisch, sondern auch, weil damit ein bestimmtes methodisches Denken ignoriert würde, das Realismus als eine

³²⁵ Bazin, André: *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag 2004.

³²⁶ Thal, Ortwin: *Realismus und Fiktion: literatur- und filmtheoretische Beiträge von Adorno, Lukács, Kracauer und Bazin*, Dortmund: Nowotny 1985. S. 154.

³²⁷ Z. B. Glasenapp (2013): *Abschied vom Aktionsbild*. S. 8; vgl. auch Daniel Illger, der beklagt, die Filmwissenschaft sei seit Bazin „nur wenig vorangekommen“. Illger (2009): *Heim-Suchungen*. S. 176.

³²⁸ Kirsten, Guido: Editorial: Warum Bazin. In: *montage AV* 18 (2009) H. 1. S.4-9. S. 6.

³²⁹ Deleuze (1997): *Zeit-Bild, Kino 2*; Andrew, Dudley: *André Bazin's New Media*, University of California Press 2014; Ders.: *André Bazin*, New York: Oxford University Press 1978.

³³⁰ Vgl. Engell, Lorenz: *Bilder der Endlichkeit*, Weimar: VDG 2005; Engell, Lorenz: Die gerissene Leinwand: Vom klassischen Kino zum modernen Film 1941-1960, 5. Vorlesung, 2001. <http://www.uni-weimar.de/medien/archiv/ss01/leinwand/leinwand5.html> [23.05.2016, 17:15 Uhr]

filmische Verhandlungspraxis von Realität, als „Schauplatz der Verhandlungen“³³¹ liest, der wie die fragmentarische Filmkritik als Phänomen und Theorie offen verhandelbar und wandelbar bleibt. Theorie und Phänomen (italienischer Neorealismus) verschmelzen zu einer Einheit, sodass die Auseinandersetzung mit Bazin immer bedeutet, sich immer auch unmittelbar mit den Werken der Künstler selbst zu beschäftigen. Keine andere Theorie ist ihrem Gegenstand so nah wie die filmkritische von André Bazin, der u. a. mit Luchino Visconti eng befreundet war. Die neorealistischen Künstler selbst waren weniger um die Ausformulierung und Ausarbeitung eines ästhetischen Programms oder Manifests bemüht. Am deutlichsten noch haben Elio Vittorini und Cesare Zavattini den neorealistischen Film auf eine Programmatik hin zu beschreiben versucht.³³² Zavattini zufolge war der Realismuskurs jedoch in den Werken viel tiefer und umfassender angelegt als nur in den sporadischen theoretischen Bekenntnissen der Künstler.³³³ Und so verstand auch Bazin den Film als ein eigenständiges Bedeutungssystem, das keinem normativen Deutungssystem bzw. keiner externen Theorie unterworfen werden konnte wie es die links-politische Zeitschrift *Positif* (seit 1952) versuchte, die sich auf den sozialistischen Realismus berief und die Filme des italienischen Neorealismus im Gegensatz zu Bazin regelrecht verriss. Regisseure wie Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni und Autoren wie Cesare Pavese oder Vasco Pratolini haben mit ihren individuellen Kommentaren und Beiträgen von einer (wissenschaftlichen) Theoretisierung ihrer selbst abgesehen,³³⁴ um sich nicht historisieren und damit ihre ontologische Unschuld verraten zu müssen. In diesem Sinne möchte auch die vorliegende Arbeit die Filme ganz im Sinne Bazins selbst befragen: „Der Neorealismus kennt nur die Immanenz. Einzig vom Anblick, von der reinen Erscheinung der Menschen und der Welt leitet er *im Nachhinein* die Lehren ab, die sie in sich bergen. Er ist eine Phänomenologie.“³³⁵ Und so verfährt

³³¹ Casetti, Francesco: Der Stil als Schauplatz der Verhandlung. Überlegungen zum filmischen Realismus und Neo-Realismus. In: *montage AV 18* (2009) H. 1. S. 129-139.

³³² Zavattini, Cesare: Einige Gedanken zum Film. In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 11-28; Zavattini, Cesare: „Il neorealismo secondo me“ (1953), „Cultura e vita morale“ (1954), beide in: Milanini, Claudio (Hg.): *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano: Il Saggiatore 1980. S. 173-186 und 186-193; Zur Programmatik Zavattinis vgl. Ochsner (2012): Cesare Zavattini, „regista mancato“. S. 189-221.

³³³ „Neorealismo è diventato sempre meno generico nel pensiero, in quel po‘ di teoria che a poco a poco si è andata formulando, e sempre più generico invece nelle opere.“ Zavattini (1980): *Il neorealismo secondo me* [1954]. S. 177.

³³⁴ Vgl. Milanini (1980): *Neorealismo: Poetiche e polemiche*; Noto, Paolo und Francesco Pitassio: *Il cinema neorealista*, Bologna: Archetipolibri 2010; Vgl. auch Elio Vittorinis *Diario in pubblico/Offenes Tagebuch*, Olten und Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag 1959, das eine Montage seiner Zeitungsartikel von 1929 bis 1957 ist.

³³⁵ Bazin (2004): Vittorio de Sica, Regisseur. S. 357.

auch die Theoriebildung Bazins, die nur den konkreten Film kennt. Die logische Nachträglichkeit und filmkritische Vorläufigkeit theoretischen Denkens entspringt folglich dem Untersuchungsgegenstand selbst. Dies sind die Gründe, warum die Filmkritik Bazins eine Schlüsselposition in der neorealistischen Theoriebildung einnimmt, die es in Deutschland vergleichbar nicht gegeben hat, da dort die Künstler, allen voran Alfred Andersch und Hans Werner Richter um die Zeitschrift *Der Ruf* stärker selbst die Theoriebildung betrieben haben als das akademische Lager und die Künstler in Italien. Dies lag daran, dass die *Junge Generation* in Deutschland einem viel größeren Rechtfertigungsdruck ausgesetzt war als die italienischen Künstler, die sich durch die *Resistenza* moralisch rehabilitierten und bereits während des Faschismus mit ihren Werken eine widerständige Position in der Gesellschaft eingenommen hatten. Außerdem hatte es in Deutschland jene von Bazin für Frankreich angestrebte Filmclubbewegung, jene freie Debatte um den Film nicht gegeben, da die völlig zerstörte Filmwirtschaft den Anliegen der Besatzungsmächte unterstand, die mehr auf moralische Erziehung als ästhetische Erneuerung des gerade befreiten Deutschlands setzten. Um so gewichtiger ist der Umstand, dass Alfred Andersch sich in seinen essayistischen Schriften, v. a. *Das Kino der Autoren* (1961), mit den Thesen Bazins auseinandersetzte, um das Verhältnis von Literatur und Film auszuloten. Dass in Deutschland die ethisch-ästhetischen Reflexionen der Schriftsteller so stark an Gewicht gewannen, lag neben dem Ausbleiben der Filmdebatte auch daran, dass der philosophische Diskurs in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg nur schleppend und kontrovers in Gang kam. Auf den Kongressen für Philosophie seit 1947 (Garmisch-Partenkirchen, 1947; Mainz 1948; Bremen 1952) wurde der Philosophie der Vorwurf gemacht, mit ihrer zumindest partiellen Abkehr von der Existenzphilosophie gegenüber den „drängenden Zeitproblemen“ versagt zu haben.³³⁶ Im Gegensatz zum Dissens der Philosophie öffnete sich die deutsche Literatur den unmittelbar vorfindlichen gesellschaftlichen Lebens- und Problemwelten der zertrümmerten Gesellschaft in ihren Romanen und Kurzgeschichten ebenso wie in ihren programmatischen Texten. In Deutschland erhielt daher v. a. die Literatur die Rolle des Vor- und Querdenkers zu den Wissenschaften und gesellschaftlichen und politischen Deutungssystemen. Ihre kritische Funktion gewann die Literatur dadurch, dass „sie thematisierte, was sonst unbehandelt oder ungedeutet

³³⁶ Demirovic, Alex: Symphilosophie – oder die organisierte Philosophie. Die allgemeine Gesellschaft für Philosophie in Deutschland und ihre Veranstaltungen 1947-1951. In: *Widerspruch* 18 (1990). S. 26-38. Hier S. 36f.

bleibt, was beiseitegeschoben und verdrängt wird.“³³⁷ In diesem Sinne hatte in Italien Roberto Rossellini den Film als eine Problemstellung, Fragestellung und Denkaufgabe definiert: „Il film realistico è in breve il film che pone e si pone dei problemi: il film che vuol fare ragionare.“³³⁸ Der Vorsprung der literarischen bzw. filmischen Praxis vor der philosophisch-theoretischen ist folglich eine Gemeinsamkeit der italienischen wie deutschen Theoriebildung des Realismus. Trotz der also ungleichzeitigen Entwicklung von Theorie und Praxis ist den italienischen und deutschen Beiträgen folglich eines gemeinsam: die Vorläufigkeit realismustheoretischer Prämissen, für die Bazins Filmkritik gleichermaßen steht. Entsprechend erkannte Deleuze Bazins Leistung an, die notwendigen formal-ästhetischen Kriterien wie Schärfentiefe, Plansequenzen, Ellipse und Improvisation definiert und so den neuen Bildtypus des Cache entwickelt zu haben. Jedoch problematisierte Deleuze, dass Bazin insbesondere die Schärfentiefe als reine Wirklichkeitsfunktion beschrieben zu haben und darin nicht die Zweiseitigkeit des Kristalls erkannt zu haben, der immer aktuell und virtuell ist. Deleuze erweiterte Bazins rein räumlich gedachtes Modell des Cache und seiner Schärfentiefe folglich um die zeitliche Funktion, die den Cache auch zu einem unmittelbare *Zeit-Bild* macht.³³⁹ Deleuze grenzte sich hier von Bazin mit einem Argument ab, das Bazin nicht völlig ignoriert hatte und das Deleuze radikalisierte: „Für uns steht jedoch keineswegs fest, ob sich das Problem überhaupt auf der Ebene des Realen stellt, gleichgültig ob wir von der Form oder vom Inhalt ausgehen. Haben wir es nicht vielmehr mit einer ‚mentalen‘ Ebene, und zwar in Begriffen des Denkens, zu tun?“³⁴⁰ Deleuze propagierte Film als eine philosophische Praxis. Das *Zeit-Bild* definierte er in diesem Sinne auch als eine visuell erfasste Denkfigur und nicht als eine mediale Repräsentationsfigur, von denen er sich aber nicht befreien konnte, denn bereits die Bestimmung der Denkfigur als eine visuelle führt zur Frage ihrer ästhetischen Codierung zurück. Worum es Deleuze an dieser Stelle ging, war die Überwindung individualistischer, ideologischer Weltanschauungen. Auch die theoretische Rezeption des Neorealismus ist folglich nicht völlig bruchlos und vielmehr als eine Überschreitungsbewegung zu denken. Nicht nur die Welt lag in Trümmern, sondern auch das Nachdenken über sie.

³³⁷ Hardtwig, Wolfgang: Zeitgeschichte in der Literatur 1945-2000. In: Ders. und Erhard Schütz (Hg.): *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008. S. 7-26. Hier S. 23.

³³⁸ Rossellini, Roberto: Due parole sul neorealismo [1953]. In: Milanini, (1980): *Neorealismo*. S. 156-157. Hier S. 157.

³³⁹ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 116 und S. 143ff.

³⁴⁰ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 11.

Auffällig ist nun das Ungleichgewicht der Beurteilung der Realismen in Italien und Deutschland: Während der italienische Neorealismus in der wissenschaftlichen Rezeption, befördert durch Bazin, viel positiver beurteilt wurde, ist die Ästhetik des Realismus der 1940er bis 1960er Jahre in Deutschland von der Literaturwissenschaft viel hermetischer beurteilt worden, was verhinderte, dass eine mit dem italienischen Neorealismus vergleichbare wissenschaftliche Theorie des Realismus für die deutsche Nachkriegsliteratur entstand oder gar ein Vergleich mit dem italienischen Neorealismus tatsächlich in Gang gekommen wäre. Umso mehr bietet sich der italienische Neorealismus in der Lesart Bazins und Deleuzes als ein interessantes Dispositiv auch für die theoretische Annäherung an die Ästhetik des Realismus in der deutschen Nachkriegsliteratur an. Die vorliegende Arbeit hat sich daher entschieden zu ihrer Gliederung nach räumlichen und zeitlichen Aspekten die theoretischen Ansätze Bazins und Deleuze als Beschreibungssprache zu nutzen, um mit ihnen ein ethisches Repräsentationsmodell ausformulieren zu können. Zugleich werden damit die programmatischen Reflexionen der Künstler theoretisch nicht von ihren Werken getrennt, da dies jene Pluralität und Hybridität des italienischen Neorealismus zugunsten eines theoretischen Einheitsdrangs gefährdet hätte. Mit Bazin und Deleuze wird folglich ein theoretischer Rahmen bereitgestellt, der überschritten werden kann. Die vorliegende Arbeit möchte die Ungleichheit der Theoriebildung sowie ihre Vorläufigkeit produktiv machen, indem sie theoretisch mit Bazin und Deleuze das Feld der Ethik eines ontologischen Realismus eröffnet, um diesen mit der Analyse der Werke auf seinen Bestand hin zu überprüfen. Es werden sich im Laufe der Analysen an die theoretischen Beschreibungsmodelle weitere Denkansätze „andocken“ können,³⁴¹ um jene Ethik der Ästhetik in Italien und Deutschland über Bazin hinaus vergleichend beschreiben zu können. Es wird folglich auch ein theoretischer Grenzgang im Sinne jener filmkritischen Phänomenologie Bazins angetreten.

³⁴¹ Im ersten Kapitel des Bandes von Deleuze/Guattari geben die Autoren eine Art Leseanleitung, die sich an der Figur des Rhizoms orientiert, das zu allen Seiten hin offen und anschlussfähig ist. Vgl. Deleuze, Gilles und Felix Guattari: Einleitung: Rhizom. In: Ders: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin: Merve 2003. S. 11-42.

III. DIE MATRIX DES ERZÄHLENS: NEUSTRUKTURIERUNGEN DER ZEIT, DES RAUMES UND DER HANDLUNG IN ITALIEN UND DEUTSCHLAND

3.1. Anfang und Ende: Das Ende und seine Anfangsmythen

Wir sind eine Generation ohne Abschied, aber wir wissen, daß alle Ankunft uns gehört. (Alfred Andersch/Wolfgang Borchert)³⁴²

3.1.1. *Generation ohne Abschied* oder der Ausbruch der Zeit

Wenn es keinen Abschied gibt, ist es dann zu spät für einen Neuanfang? Ist eine Ankunft bzw. ist ein Anfang ohne Abschied möglich? Kann nicht überhaupt erst ankommen, wer sich einmal verabschiedet hat, wer aufgebrochen ist? Die Selbstwahrnehmung als eine „Generation ohne Abschied“, die zugleich eine „Generation der Ankunft“³⁴³ ist, mythisiert die Figur des Anfangs, insofern jedes Ankommen, jede Ankunft ihren Aufbruch und damit einen Anfang voraussetzt. Über das tatsächliche Gelingen „aller Ankunft“ ist damit noch nichts ausgesagt, wenngleich Andersch die Ankunft als ein Privileg der jungen Generation exponiert. Zugleich spielt er die Ankunft gegen ihr Gegenteil aus, den Abschied, den es für seine Generation nicht gegeben hat. Stattdessen und trotzdem gibt es eine Ankunft, die von Andersch auch dadurch mythisiert wird, dass er sie als vielzählig („alle“ Ankunft) beschreibt. Bedeutungsentscheidend in Anderschs Zitat ist der sofort als etwas ungewöhnlich auffallende Plural, den Andersch ausdrückt, ohne ihn grammatisch zu verwenden: Er spricht von Ankunft im Singular und stellt diesem das Indefinitum „alle“ voraus, das erstens eine Generalisierung der Ankunft und zweitens ihre Quantifizierung darstellt, denn es suggeriert, dass die Ankunft mehrere sind. Entsprechend mythisierend umschrieb Andersch bereits 1946 in seinem Artikel *Das junge Europa formt sein Gesicht* den Anfang als ein „europäische[s] Wiedererwachen“³⁴⁴. Das Kriegstrauma des gewaltsamen Endes transformierten die italienischen wie deutschen Künstler folglich in einen von Pathos nicht ganz freien Mythos des Anfangs um, der einem pessimistischen Endzeitdenken entgegengesetzt wurde und der den Verlust des Abschieds kompensierte und das „Vorgefühl eines originalen Neu-Werdens“ freisetzte, „für das es keine Muster und Vorbilder gibt“³⁴⁵. Die ästhetischen Anfangsmythen sind in diesem Sinne als ethische

³⁴² Alfred Andersch zitiert Wolfgang Borcherts Kurzgeschichte *Generation ohne Abschied* (1947). Vgl. Andersch, Alfred: *Das Gras und der alte Mann* [1948]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Essayistische Schriften* 1. S. 175-179. Hier S. 177.

³⁴³ Andersch (2004): *Das Gras und der alte Mann*. S. 177.

³⁴⁴ Andersch (2004): *Das junge Europa formt sein Gesicht*. S. 17.

³⁴⁵ Andersch (2004): *Deutsche Literatur in der Entscheidung*. S. 211.

Standpunkte und Antworten auf das Kriegstrauma lesbar. Am *Ende* des Krieges stehen also die *Anfangsmythen* des Menschen, für die in Italien Cesare Pavese die Wendung von der *Rückkehr zum Menschen* prägte.³⁴⁶ Mit der Rückkehr zum Menschen verbunden war die Rückkehr in die Zeit bzw. der Zeit, hierfür steht der Topos von der *Stunde Null*, den die junge Generation prägte. Und so gibt es vielleicht nicht für jeden Einzelnen, aber dennoch für viele und für die Gesellschaft einen Neuanfang, denn der Mythos vom Anfang stellt die Ankunft in einem besseren Zustand in Aussicht oder zumindest eine Chance, sich aus der Krise heraus entwickeln zu können. So ist es doch eigentlich eine Generation der Aufgebrochenen, der Gehenden, der Reisenden, wie sie sich häufig in den Werken des italienischen Neorealismus wiederfinden, oder als im Geiste, in der Erinnerung Reisende, wie es häufiger der Fall in der deutschen Nachkriegsliteratur ist. Reisende also, die ohne Abschied aufgebrochen sind und im Aufbruch die Chance ihrer Ankunft suchen, solange die Reise andauert. Die Ethik dieser Anfangsmythen liegt also in der Figur des Reisenden verborgen, der eigentlich ein *Nomade* ist, weil er sich nicht verabschieden konnte, längst unterwegs ist und weil er nicht nur einmal, sondern viele Male ankommt, solange er unterwegs bleibt. Der Nomade ist eine Figur, die Gilles Deleuze und Felix Guattari in ihrem Werk *Tausend Plateaus* (1980) als eine widerständige Denkfigur beschrieben haben.³⁴⁷ Deleuze/Guattari bestimmen den Nomaden als eine „Kriegsmaschine“³⁴⁸ in Opposition zu hegemonialen Machtpositionen und statischen Gesellschaftsstrukturen, eine also widerständige Figur, die diese Strukturen zu unterlaufen fähig ist, da sie außerhalb des Staates liege. Dabei vergleichen sie das Bewegungsmuster des also nichtstaatlichen Nomaden mit dem eines Rhizoms, eines Pilzgeflechts, das fähig ist, sich horizontal, unvorhersehbar und chaotisch, dabei immer unmittelbar, auszubreiten. Das Rhizom und der Nomade leisten so Widerstand gegen jede Form von Zentralismus und ideologischem Systemdenken. Mit dieser von Deleuze/Guattari entwickelten ethischen Nomadenstruktur lassen sich spezifische ästhetische Anfangsstrukturen der neorealistischen Werke ethisch beschreiben, die dann die Grundstruktur des ganzen Werkes mitbestimmen. Die Weisen der Beschreibung des Anfangs bzw. Anfangens sind im italienischen

³⁴⁶ Pavese, Cesare: Rückkehr zum Menschen. In: Ders.: *Schriften zur Literatur. Die Entdeckung Amerikas, Literatur und Gesellschaft, Der Mythos*, Düsseldorf: Claassen-Verlag 1977. S. 247-250.

³⁴⁷ Deleuze, Gilles und Guattari, Felix: Abhandlung über Nomadologie. Die Kriegsmaschine. In: Ders.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin: Merve 2003. S. 481–584. Vgl. auch Jäger, Christian: Kriegsmaschinen. Zur politischen Theorie von Gilles Deleuze und Felix Guattari. In: Preusser, Hans-Peter (Hg.): *Krieg in den Medien*, Rodopi: Amsterdam 2005. S. 423-436.

³⁴⁸ Deleuze/Guattari: Abhandlung über Nomadologie. S. 482.

Neorealismus verschieden und können ähnlich in der deutschen Nachkriegsliteratur beobachtet werden.

Der italienische Regisseur Michelangelo Antonioni denkt in *Der gefährlichen Lauf der Dinge* (1985), einer Art Tage- bzw. Notizbuch, über mögliche Anfänge seiner Filme und die Entwicklung einiger Bilder nach, die ihm eines Tages plötzlich in den Kopf kamen:

Was ich nicht weiß, wenn man mich fragt, wie ein Film entsteht, ist eben gerade, wie sich die eigentliche Geburt vollzieht, die Entbindung, der big bang, die ersten Minuten. Und ob die Bilder der ersten drei Minuten eine Innenwelt haben. Mit anderen Worten, ob zuerst der Film entsteht als Antwort auf ein inneres Bedürfnis des Autors oder ob die Frage, die diese Bilder aufwerfen, nichts weiter sein und – ontologisch gesehen – nur als das gelten soll, was sie ist.³⁴⁹

Die Frage ist also, ob die Entstehung eines Films und sein Anfang letztlich ein narrativer Akt eines Autors ist, eine ästhetische Setzung oder sich selbst zeigende Welt, die zu Anfang eines Werkes beschrieben wird, ohne damit unbedingt einen Anfang zu setzen, aber damit nach seiner Möglichkeit zu fragen. Der *big bang* bzw. der Anfang eines Films lässt sich Antonioni zufolge auf diese zwei Arten lesen: entweder als tatsächlicher Anfang eines Werks, Antonioni spricht von *Geburt*, oder aber als ontologisches Moment des Seins der Realität, als ihre unmittelbare und evidente Präsenz, die nicht in eine fiktive Dramaturgie von Anfang, Mitte, Ende eingeordnet werden kann. Dann wäre der *big bang* kein Anfang, sondern schlichtweg ein explosives Moment der Zeit, nicht als Ereignis, sondern als Erscheinung ihrer selbst. Diese weniger an der Artifizialität als vielmehr an der realistischen Unmittelbarkeit orientierte Lesart des Anfangs korrespondiert mit Alfred Andersch, für den Anfang, Aufbruch und Ankunft keine Ereignispunkte darstellten, sondern Dimensionen der Wirklichkeit von Zeit.³⁵⁰ Die Frage nach dem Anfang von Kunst und von Realität ist dann auf der Ebene der Zeitwahrnehmung angesiedelt, und zwar der Zeit unabhängig von der Dramaturgie eines Werks. Im Sinne einer Erscheinung ist der *big bang* dann nicht als eine Setzung eines Anfangs zu werten, der Zeit auf einen Zeitpunkt reduziert und die Kontinuität

³⁴⁹ Antonioni, Michelangelo: Der gefährliche Lauf der Dinge. In: Ders.: *Chronik einer Liebe, die es nie gab, Erzählungen*, Berlin: Klaus Wagenbach 1995 [1985]. S. 116-122. Hier S. 116. Die Texte sind erstmals 1985 unter dem Titel *Bowling am Tiber* erschienen und in sein Alterswerk *Al di là delle nuvole* von 1995 eingeflossen.

³⁵⁰ „Das nachmoderne labyrinthische Modell der Suche [...] braucht keinen Ausweg und kein Zentrum mehr.“ Felten, Uta: *Träumer und Nomaden. Eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien*, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2011. S. 9.

von Zeit unterbricht bzw. in Gang setzt. Er repräsentiert daher meines Erachtens nicht einen *Einbruch* der Zeit in einem bestimmten Zeitpunkt, sondern den *Ausbruch* von Zeit, die sich über diesen Zeitpunkt hinaus rhizomartig ausbreitet. Die Augenblicke sind dann nicht mehr nur Momente, sondern Andersch eigenem Wortlaut nach „Augenblickszustände“³⁵¹, die dem *einbrechenden* Moment raumgebend *ausbrechen*. Der *big bang* fungiert dann nicht als ein Ereignis von Zeit, in diesem Fall von Plötzlichkeit,³⁵² sondern als Entfesselung der Zeit aus den Fängen des Ereignisbegriffes, um aus dem Anfang kein unmittelbares Ende bzw. eine Handlungsstruktur zu machen, sondern eine *reine* Zeiterfahrung zu ermöglichen. Möchte man in der Sprache des Anfangs bleiben, ließe sich von einem Anfang im Anfang im Anfang, einem andauernden Anfang im Sinne *aller Ankunft* (Andersch) sprechen. In Antonionis oben zitierter Aussage steckt noch ein dritter Aspekt: Wenn es sich nicht um einen *big bang* der Fiktion, sondern einen Seinszustand der Zeit handelt, bleibt für den Künstler offen bzw. unbestimmt, ob erst der Film oder erst das Bild, erst der Autor oder erst das Produkt, erst die Realität oder erst die Fiktion da ist. Die ästhetische und ethische Wahrheit dieser Generation liegt daran gemessen folglich in ihrer Grenzerfahrung zwischen Zerstörung und Neuschöpfung, zwischen Anfang und Ende, zwischen Fiktion und Realität. Auf die Grenze verschoben sind dann ebenso Prozesse der Sinnstiftung, insofern diese mit der (dramaturgischen) Setzung eines Anfangs verbunden wären, denn der fingierte Anfang „ist ein erster Schritt, eine erste Unterscheidung in dies und das.“³⁵³

Roberto Rossellinis Film *Paisà* (1946) wird in der ersten Episode mit einem Ausschnitt einer Wochenschau eröffnet, in dem zu Beginn eine Explosion zu Wasser zu sehen ist, die durch die angloamerikanische Flotte auf dem Meer verursacht wird (Abb. 2, S. 101). Rossellini lässt hier im wörtlichen Sinne den Film mit einem *big bang* beginnen, der zunächst einen Anfang – den des Films – setzt. Zugleich aber ist dieser

³⁵¹ Andersch entwickelt diesen Begriff in seinen autobiografischen Ausführungen *Der Seesack* auf seinen Bericht *Die Kirschen der Freiheit* (1952). Andersch, Alfred: *Der Seesack*. In: Ders.: *Gesammelte Werke, Bd. 5: Erzählungen II, Autobiographische Berichte*, hg. v. Dieter Lamping, Zürich: Diogenes 2004. S. 415-439. Hier S. 417. Im Folgenden mit der Sigle GW, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

³⁵² Karl-Heinz Bohrer hat für die Ästhetik der Moderne das Moment der Plötzlichkeit in diesem Sinne ausgelegt: „Vielmehr bedeutet im Zusammenhang der modernen Prosa die Konzentration des Zeitbewußtseins auf einen ‚gefährlichen Augenblick‘ eine Absage an Kontinuität des Zeitbewußtseins. Das erzählte ‚Ereignis‘ beansprucht eine besondere, die Kontinuität der erzählten Zeit aufhebende Dignität. Dieser ‚Ereignis‘-Charakter des Erzählten impliziert, daß auch die Zeitgeschichte als eine Folge unvorhersehbarer ‚Ereignisse‘ rezipiert wird. Es gibt keine Aussage, die relevant wäre über einen Augenblick hinaus.“ Bohrer, Karl-Heinz: *Plötzlichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 43.

³⁵³ Bode, Christoph: *Der Roman*, 2. Aufl., Tübingen, Basel: Francke 2011. S. 1.

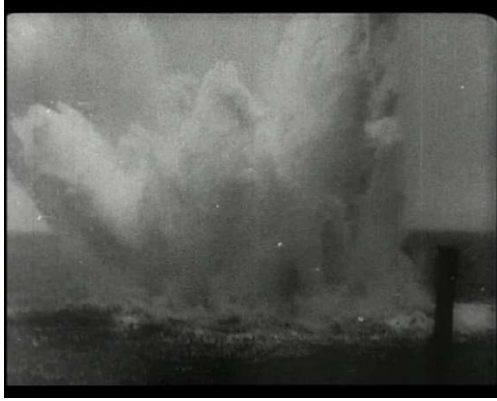


Abb. 2: Rossellini, *Paisà* (Episode 1)



Abb. 3: Rossellini, *Paisà* (Episode 6, Anfang)



Abb. 4: Rossellini, *Paisà* (Episode 6, Ende)



Abb. 5: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 6: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 7: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 8: Wicki, *Die Brücke* (Anfang)



Abb. 9: Wicki, *Die Brücke* (Ende)

big bang nicht mehr, als das Bild zeigt, d. h. eine Explosion. Es folgt auf diese Einstellung nichts weiter als das Bild der ruhigen See. Die Explosion ist also der Aufbruch der Wasseroberfläche, die sich daraufhin wieder beruhigt und glättet. Ein Ereignis, das daraus folgt, erzählt der Film nicht. Das Motiv der Explosion wird erst wieder in der letzten, der sechsten Episode aufgegriffen: zunächst ist relativ am Anfang der Episode eine Minenexplosion zu Lande (Abb. 3, S. 101) zu sehen und schließlich am Ende derselben Episode eine Explosion im Wasser (Abb. 4, S. 101). Als die erschossenen Partisanen ins Wasser geworfen werden, bricht die Wasseroberfläche wie bei einer Explosion auf. Auch hier sind es Ereignisse, die Explosionen erzeugen, aber nicht aus ihnen resultieren. Und so entspringt auch nicht der Anfang des Films aus der Explosion, sondern die Explosion erzeugt einen Anfang bzw. den Glauben oder Mythos eines solchen im Film. Das Moment der Explosion beschreibt dann die „unablässige Gründung der Zeit“³⁵⁴. In Analogie zur Explosion und zum Ausbruch, spricht Deleuze von der „Emanzipation“³⁵⁵ und „Spaltung“ der Zeit der Gegenwart in zwei Richtungen, in Vergangenheit und Zukunft: „Es ist erforderlich, daß sich die Zeit aufspaltet, während sie gleichzeitig verläuft [...]“³⁵⁶. Indem so die statische Linearität von Anfang und Ende aufgelöst wird, kann der Anfang als Vergangenheit des Zeitpunkts des Endes in der Gegenwart immer wieder aktualisiert werden. Gegeben ist mit dieser Zeitstruktur dann eine Form der andauernden Vergangenheitsbewältigung im Mythos des Anfangs – sein ethischer Standpunkt. Die Zeit (die Explosion als Ausdruck von Zeit) liegt also nicht im Ereignis, ist also nicht unbedingt Anfang oder Ende, Vergangenheit oder Zukunft, sondern das Ereignis liegt in der „von selbst ablaufenden“³⁵⁷ Zeit, in der es reine Gegenwart ist. Zeit ist damit nicht das Innwendige der äußeren Realität, sondern die Realität, das Außen selbst. Versteht man Anfang und Ende wie den Bazin’schen Cache und wie Antonioni als zwischen Realität und Fiktion nicht bestimmbare Grenzereignisse, können diese an Anfang und Ende sich ereignenden Explosionen als Zeiterscheinungen von der Kamera *gecach(t)ed* werden und wie ein Anfang oder Ende auftreten, auch wenn sie reine Zeitbeschreibung sind. Zugleich folgt für Antonioni aus diesen spontanen Bildern der Wirklichkeit, die im Cache der Kamera in Erscheinung treten, die Notwendigkeit ihrer Organisation, weshalb der *big bang*

³⁵⁴ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 112.

³⁵⁵ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 59.

³⁵⁶ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 111.

³⁵⁷ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 62.

zum Bild des Anfangs werden *kann*, ohne damit den Anfang von ablaufender Zeit zu beschreiben:

Mir wurde mit einem Mal klar, daß die Unbewußtheit, mit der der Film entsteht, niemals zu irgend etwas führt, wenn ich ihr nicht Widerstände entgegengesetzte. Mit anderen Worten, es ist an der Zeit, die Ideen und nur diese zu organisieren, all das, was instinktiv ist, in Reflexion umzuwandeln und die Geschichte in Form ihrer Szenenaufteilung, in Anfang, Entwicklung und Ende, also in Form ihres Aufbaus zu durchdenken. Es ist notwendig, daß die Phantasie verständlich [...] wird, man muß ihr zu einem Sinn verhelfen.³⁵⁸

An den Anfang gesetzt werden jene reinen Explosionen bzw. Ausbrüche von Zeit zu widerständigen Momenten. Im Rahmen des neorealistischen Zeitkonzepts erhält dann der *big bang* auch als Setzung eines Anfangs einen ethischen Sinn. In dem Beispiel des *big bang* bei Roberto Rossellini wäre das Sinnkonzept des Künstlers, mit der Explosion einen Anfang zu markieren, der einen deutlichen *Aufbruch* bzw. *Ausbruch* der Wirklichkeit markiert. Die Form wäre der Anfang und die Welt, die diesen Anfang ausfüllt, die Explosion, die zunächst nichts weiter bewirkt als die Zeit der Wirklichkeit und zugleich des Films aufzureißen. Die Explosion ist in diesem Sinne buchstäblich zeitkritisch – ethisch wie ästhetisch. Sie ist es auch im übertragenen Sinne, insofern die ästhetischen Explosionen hier den Erfahrungen der historischen Explosionen entgegengestellt werden und den Aufbruch aus statischen und gewaltsamen Gesellschaftssystemen imaginieren. Es ist alles offen. Und so wird auch das Ende in Rosselinis *Paisà* aufgesprengt und damit einerseits für das Nachfolgende geöffnet, andererseits zu einem neuen Anfang im Anfang im Anfang. Die Sprengkraft der neorealistischen Ästhetik für die Realität bzw. die Wahrnehmung von Realität wird hier folglich unmittelbar ins Bild umgesetzt: kraft einer Sprengung einen Neuanfang zu setzen und andererseits seine Ununterscheidbarkeit vom Ende und damit seine gleichzeitige Entbindung *von* und Einbindung *in* dramaturgische Strukturen zu ermöglichen. Damit verändert sich das Verhältnis von Zeit und Bewegung:

[D]ie Bewegung ist nicht mehr einfach abweichend, die Abweichung hat von nun an einen eigenen Wert und bezeichnet die Zeit als ihre direkte Ursache. „Die Zeit gerät aus den Fugen“: sie gerät aus der Verankerung, in der sie die Verhaltensweisen in der Welt, aber auch die Bewegungen in der Welt hielt. Nicht mehr ist es die Zeit, die von der Bewegung abhängt, sondern ist es die abweichende Bewegung, die von der Zeit abhängt.³⁵⁹

³⁵⁸ Antonioni (1995): *Der gefährliche Lauf der Dinge*. S. 120.

³⁵⁹ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 60f.

Anfang und Ende sind Bewegungen, die den Fluss der Zeit voraussetzen. Eine erstaunlich ähnliche Struktur von Anfang und Ende wie sie in Rossellinis *Paisà* in Erscheinung tritt, realisierte auch der deutsche Filmemacher Bernhard Wicki in *Die Brücke* (1959). Sowohl Anfang als auch Ende des Films werden mit Explosionen markiert (Abb. 8 und 9, S. 101). Im Falle Wickis ist die Explosion am Ende jedoch verbunden mit einer großen Tragik: Die befreundeten Jungen, die die Brücke gegen eine gar nicht real existierenden Angriffsfahr im Zweiten Weltkrieg verteidigen sollen, sterben am Ende, der den Anfang des Friedens mit dem Anrücken der Amerikaner erzählt, fast alle am ideologischen Wahnsinn des Nationalsozialismus. Hier ist jede Hoffnung, jeder Anfangsmythos zu spät. Die Idee des Neuanfangs stagniert im Unterschied zu Rossellinis Filmen im Ende.

Dass andererseits das Bild der Explosion nicht immer mit dem Anfang eines Werks zusammenfällt, sondern auch einen Anfang inmitten des *Laufs der Dinge* (Antonioni) beschreiben kann, zeigt anschaulich Roberto Rossellinis Film *Stromboli, Erde Gottes* (1950). In diesem Film wird erst zum Ende das Motiv der Explosion, hier des Vulkans Stromboli, entfaltet, und zwar im Kontrast zu den Anfangsszenen des Films, in denen die Schwedin Karin am Stacheldrahtzaun eines Flüchtlingslagers den Einheimischen Antonio kennenlernt. Während der Stacheldrahtzaun die Grenzen der unmittelbar gegebenen Welt eindringlich veranschaulicht, werden diese am Ende des Films aufgesprengt. Bedeutet die Heirat mit Antonio, mit dem Karin auf ruhiger See am Anfang auf die Vulkaninsel Stromboli übersetzt, zwar ihre Befreiung aus dem Flüchtlingslager, entwickelt sich der Eintritt in Antonios Heimat jedoch zu einer neuen Gefangenschaft, die sie am Ende mit ihrer Flucht über den ausbrechenden Vulkan sprengt, deren Explosionen ausführlich gezeigt werden (Abb. 5-7, S. 101). Der Vulkanausbruch führt zur absoluten Handlungslosigkeit Karins und erzeugt ein Vakuum der Zeit, eine *Nullzeit*, in der es weder Anfang noch Ende, weder Abschied noch Ankunft gibt. Rossellini inszenierte die Insel bzw. den Vulkan Stromboli folglich nicht als einen Handlungsraum, sondern eine „mentale Landschaft“³⁶⁰, die die Zeit aus normierten Prozessen entbindet, d. h. aus ihrer mechanischen Taktung in Ereignisse, Zeitpunkte und Zeitphasen. Damit werden nicht nur Raum und Zeit gesprengt, sondern wird zugleich das Erzählen von seiner Pflicht befreit, Ereignisse in einer chronologischen und handlungslogischen Folge zu konstruieren. In diesem Befreiungsschlag

³⁶⁰ Engell, Lorenz: *Die gerissene Leinwand*, „Stromboli“ (Roberto Rossellini, 1950), 7. Vorlesung, 30.05.2001. <http://www.uni-weimar.de/medien/archiv/ss01/leinwand/leinwand7.html> [23.05.2016, 17:20 Uhr]

findet die Ästhetik des Anfangs bzw. der Ankunft einen ethischen Standpunkt. Deshalb löst Rossellini das Vakuum auch nicht damit auf, dass er zeigt, wie Karin wieder das Festland betritt und in ihre Heimat reist. Er lässt seinen Film vielmehr auf dem Höhepunkt der Explosion und der Sprengung *enden* – ein Ende, das außerhalb der Zeit liegt und so doch eigentlich kein Ende ist, keines der Zeit, sondern nur des Werks. Karin blickt in den Sternenhimmel, ruft nach Gott und bittet um seine Gnade.³⁶¹ Der Blick mit Karin in den Himmel, an dem Vögel fliegen, deutet zumindest an, dass eine positive Wendung für die Nomadin Karin vorstellbar ist. Ebenso gut wie man diese letzte Szene als Ende betrachten kann, ist sie auch der eigentliche Anfang der Ankunft Karins bei sich selbst. Hatte der Film mit einer Ankunft begonnen, ist das Motiv des (Neu-)Anfangs auf das Ende verschoben worden, das die Hoffnung auf eine neue bzw. erste Ankunft freisetzt. Einen Abschied hat es dabei ebenso wenig gegeben wie für die junge Generation. Die Achronologie von Anfang und Ende, Abschied bzw. Aufbruch und Ankunft in Rossellinis *Stromboli* ist dem Ethos der jungen Generation, das Andersch in seinem Zitat formulierte, vergleichbar. Indem der Anfang nicht nur am Anfang der Texte inszeniert wird, sondern auch an Mitte und Ende, indem die Anfangsfigur auf der sukzessiven Zeitachse dynamisiert wird, wird ein eigentlich utopisches Projekt realisiert, nämlich die Vorstellung noch vor einem Anfang anfangen zu können. Zugleich verweist diese ästhetische Zeitstruktur darauf, dass jeder Anfang kontingent ist, da es auch (wieder) ganz anders und anfangen könnte.

Auch Cesare Pavese wendet in *Junger Mond* (1950) das Modell der Anfangssetzung nicht am Anfang seines Romans an, sondern bereits gegen Ende.³⁶² Der Junge Cinto, der Sohn des Bauern Valino, der das Gehöft betreibt, auf dem der Protagonist Anguilla einst aufgewachsen ist, macht eine schreckliche Erfahrung. Gerade er, für den aufgrund seines gelähmten Beines bereits alles zu spät erscheint, erfährt einen Neuanfang, der sich jedoch plötzlich und gewaltsam ereignet. Die Traumatisierung, die diese Erfahrung auslöst, macht es für Cinto andererseits unmöglich, sich an den genauen Anfang erinnern zu können: Cintos Vater Valino bringt eines Abends nach einem erfolglosen Tag seine Frau Rosina mit seinen Prügelschlägen um. Cinto, der es mit seinem Vater aufzunehmen versucht, kehrt nach seiner zweiten Ausflucht nicht wieder zurück, und der Vater setzt das Haus, in dem die tote Mutter und die hilflose

³⁶¹ Auf die religiösen Dimensionen und christlichen Motive in den Darstellungen der italienischen Neorealisten und deutschen Nachkriegskünstler komme ich in Kapitel 4.4.2.1. zurück.

³⁶² Pavese. Cesare: *Junger Mond*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963 [1950]. S. 153-158. Im Folgenden mit der Sigle JM.

Großmutter liegen, in Brand. Anschließend erhängt er sich. Dass dieses Ereignis für Cinto der Anfang eines besseren Lebens ist, kann er sich im Moment des Grauens, dem *big bang* in der Familie, nicht vorstellen. Auf das Zu-spät folgt also nicht das absolute Ende, sondern Nuto (Anguillas Freund) nimmt Cinto in seinem Haus auf und verschafft ihm Zugang zu musischer und handwerklicher Bildung, die ihm sein Vater nie ermöglicht hätte. Für Cinto geht es weiter. Er kann tatsächlich neu anfangen. Für den wurzellosen Heimkehrer Anguilla ist Cinto das Medium seiner eigenen Ankunft in der Heimat, die im gesamten Roman nicht so recht gelingen mag.

Die Ästhetik dieser Beispiele findet ihre Ethik folglich in der Entfesselung von Zeit bis hin zu ihrer Aussetzung wie in *Stromboli*. In der Sprache der Zahlen lässt sich dann nur von einer *Nullzeit* oder *Stunde Null* sprechen, wie sie die deutsche Nachkriegsliteratur als Signum des Neuanfangs entworfen hat. Erst mit dieser *Nullzeit* wird es möglich, die Explosionen nicht dramaturgisch, sondern phänomenologisch als Darstellung der Dimension von Zeit zu lesen, die nicht zwingend einen Werkanfang setzen, von dem aus sich das Geschehen kausal entwickelt.

In der deutschen Nachkriegsliteratur gibt es bis auf drei Ausnahmen zwar keine Entsprechungen mit dem Motiv der Explosion, aber sehr deutlich mit der achronologischen Entfesselung von Zeit. Neben Hans Erich Nossacks Erzählung *Der Untergang* (1948) und Heinrich Bölls *Billard um halbzehn* (1959) nimmt Gert Ledig in seinem Roman *Vergeltung* (1956) wie kein anderer deutscher Autor das Motiv der Explosion auf. Bei Ledig fällt die Explosion mit dem Anfang des Textes zusammen:

Als die erste Bombe fiel, schleuderte der Luftdruck die toten Kinder gegen die Mauer. Sie waren vorgestern in einem Keller erstickt. Man hatte sie auf den Friedhof gelegt, weil ihre Väter an der Front kämpften und man ihre Mütter erst suchen mußte. Man fand nur noch eine. Aber die war unter den Trümmern zerquetscht. So sah die Vergeltung aus.

Ein kleiner Schuh flog mit der Bombenfontäne in die Luft. Das machte nichts. Er war schon zerrissen. Als die emporgeschleuderte Erde wieder herunterprasselte, begann das Geheul der Sirenen. Es klang, als beginne ein Orkan. Hunderttausend Menschen spürten ihr Herz. Die Stadt brannte seit drei Tagen, und seitdem heulten die Sirenen regelmäßig zu spät. Es war, als würden sie absichtlich so in Betrieb gesetzt, denn zwischen dem Zerbomben brauchte man Zeit zum Leben. Das war der Beginn.³⁶³

Mit der Bombardierung werden Anfang und Ende, Apokalypse und Neubeginn ununterscheidbar, da Zeit im Ereignis der Sprengung einerseits zerstört und zugleich

³⁶³ Ledig, Gert: *Vergeltung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 [1956]. S. 11.

zwischen den Zeitpunkten des Bombenfalls (aber nicht mit dem Bombenfall) freigesetzt wird. Einerseits zerstören die Bomben alles, töten Menschen, andererseits waren der Schuh und der Mensch schon vorher zerstört, womit das Ende schon vor dem Bombenfall als potenzielle Markierung des Endes eingeleitet und der Anfang der Erzählung vor den Textanfang verlegt wird. Entsprechend scheinen die Sirenen willkürlich in Gang gesetzt und stehen in keiner kausalen Verknüpfung mehr mit den Bomben selbst. Und so verkünden die Sirenen nicht eine neue Bombe des längst angefangenen Krieges, sondern den Beginn des Überlebens. Dass der Bombeneinschlag hier weniger den Anfang des Textes markiert, sondern Zeit an sich aufsprengt, sodass ein Anfang im Ende möglich wird, belegt auch die Tatsache, dass sich der gesamte Text dem Bombenangriff widmet. Er ist nicht ein Ereignis am Anfang, aus dem kausal weitere Ereignisse hervorgehen, sondern er bzw. seine *Zeiterscheinung* ist die Haupthandlung des Romans.

Im Falle Hans Erich Nossacks zeigt sich das Motiv der Explosion nicht direkt am Anfang seiner Erzählung *Der Untergang*, erweist sich aber ähnlich wie bei Ledig zugleich als ästhetisches Mittel, die Sprengung hierarchischer und normativer Zeit- und auch Raumstrukturen zu beschreiben. Wie im Falle Ledigs, Paveses und auch Rossellinis werden Anfang und Ende im Moment der Sprengung ununterscheidbar: „Wir hatten schon zweihundert oder auch mehr Angriffe erlebt, darunter sehr schwere, aber dies war etwas völlig Neues. Und doch wußte man gleich: es war das, worauf jeder gewartet hatte, das wie ein Schatten seit Monaten über alle unserm Tun lag und uns müde macht, es war das Ende.“³⁶⁴ So erlebt der Erzähler das Ende, den Bombenangriff auf Hamburg, als er in seinem Feriendomizil gerade *begonnen* hatte, den Krieg zu vergessen. Der Textanfang deckt sich zunächst mit einer inhaltlichen Anfangs- bzw. Aufbruchssituation, dem Aufbruch des Erzählers in sein nahe Hamburg gelegenes Ferienhaus, in das seine Lebensgefährtin bereits einen Tag zuvor gereist ist. Dieser Anfang wird mit seinem jähen Ende unmittelbar konfrontiert und die Orientierung in Zeit und Raum erschwert. Die Bomben, die auf Hamburg fallen, werden aus der Ferne als Geräusch, als Leuchtschirme und Rauchwolken wahrgenommen. Das Geräusch war „nicht da und nicht dort, sondern überall im Raume; es gab keine Flucht davor“ (DE, S. 11). Als der Erzähler nach dem Bombenangriff mit seiner Frau nach Hamburg zurückfährt, um die eigene Wohnung aufzusuchen, bleibt nichts mehr festzustellen, als

³⁶⁴ Nossack, Hans Erich: *Der Untergang* [1948]. In: Schmid, Christof (Hg.): *Hans Erich Nossack. Die Erzählungen* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S.7-51. Hier S. 12. Im Folgenden mit der Sigle DE.

„wir waren aus der Zeit gefallen“ (DE, S. 26). Mit dem Einbruch der Wirklichkeit durch das Ereignis der Bombardierung wird Zeit so weit zum Ausbruch gebracht, dass sie sich nicht nur vom Ereignis löst, sondern bis zum völligen Zeitverlust führt, einer *Nullzeit*, in der die Erzählung an ihre Grenzen geführt und in Beschreibungen aufgelöst wird. Hamburg und Umgebung sind damit wie schon der Vulkan bzw. die Insel Stromboli bei Rossellini nicht länger nur Handlungsraum, sondern eine mentale Landschaft, in der der Bombenangriff die buchstäbliche Sprengung von Zeit und Raum, aber auch von der Erzählperspektive bedeutet. Das Ereignis übersteigt die subjektive Perspektive der Betroffenen:

Ich habe den Untergang Hamburgs als Zuschauer erlebt. Das Schicksal hat es mir erspart, eine Einzelrolle dabei zu spielen. Ich weiß nicht, warum, es läßt sich nicht einmal entscheiden, ob ich es als Bevorzugung nehmen soll. Ich habe viele Hunderte von denen gesprochen, die dabei gewesen sind, Männer und Frauen; was sie erzählen, wenn sie überhaupt davon sprechen, ist so unvorstellbar grauenhaft, daß es nicht zu begreifen ist, wie sie es bestehen konnten. (DE, S. 7)

Die Bombardierung Hamburgs hat folglich auch die Erzählposition in ein Vakuum versetzt. Der Erzähler berichtet nicht als Betroffener, als Teil des Geschehens, sondern als Zuschauer, der Betroffene und Zeugen befragt. Eine Zeugenaussage beschließt den Text: „Und der es mir erzählte, wußte nicht, daß er in seiner bilderlosen Sprache ein Bild schuf, wie es kein Dichter schaffen kann. Er sagte: [...]“ (DE, S. 51). Mit der Beschreibung des Zeugen findet Nossack im Ende des Erzählens doch noch den Anfang eines neuen Erzählens,³⁶⁵ dasjenige der dokumentarischen Beschreibung, bei dem die Zeugenaussage das Erzählen ersetzen kann.³⁶⁶ In diesem Sinne wertete Nossack die Zerstörung Hamburgs auch als seine ästhetische Befreiung bzw. seinen ästhetischen Neuanfang, nicht zuletzt, weil ein Großteil seiner Schriften im Bombenfeuer verbrannte: „Wenn man so will, war das ein symbolischer Hinweis, daß ich mich endlich zum völligen Verlust der Vergangenheit zu bekennen hätte.“³⁶⁷ Der Konjunktiv seiner Formulierung deutet an, dass es sich dabei nicht um den Verlust von Zeit an

³⁶⁵ Adorno hatte angemahnt, dass es nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, „barbarisch“ sei. Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft* [1951]. In: Tiedemann, Rolf et al. (Hg.): *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Bd. 10/1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 11-30. Hier S. 30.

³⁶⁶ Zum Vergleich der Erzählperspektive komme ich in Kapitel 3.4.3. zurück.

³⁶⁷ Nossack (1971): Jahrgang 1901. S. 128; Vgl. auch Maue, Karl-Otto: *Aufbruch – Skepsis – Rechtfertigung. Drei Strategien im literarischen Feld der Nachkriegszeit am Beispiel der Hamburger Autoren Axel Eggebrecht, Hans Erich Nossack und Hans Friedrich Blunck*. In: Stephan, Inge und Hans Gerd Winter (Hg.): *„Liebe, die im Abgrund Anker wirft“*. *Autoren und literarisches Feld im Hamburg des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Argument 1990. S. 175-197. Hier S. 184.

sich, sondern von ihrer Modalität handelt. Entsprechend setzt in Heinrich Bölls Roman *Billard um halbzehn* (1959) die Sprengung der Abtei St. Anton 1944 durch den Protagonisten Robert Fähmel den Dialog dreier Generationen und damit der Zeitmodi Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Gang, wenngleich das Ereignis der Sprengung selbst außerhalb der Romanhandlung liegt. Ende und Anfang der Realität liegen damit vor dem Anfang und Ende des Textes und vor dem Anfang und Ende des 6. Septembers 1958, dem Tag, auf den sich die gesamte Romanhandlung verdichtet. Zugleich ist dieser Tag, der den Zeitpunkt der Erzählung und der Ereignisse markiert, Teil einer viel größer gefassten Dynamik von Zeit als Dimension des Daseins der Figuren. Am Tage des 6. Septembers 1958 bricht die Zeit aus und öffnet sich der Vergangenheit und der Zukunft im Sinne der Ununterscheidbarkeit von Anfang und Ende in der Figur des *big bang* (Antonioni). Die Simultaneität der Zeit wird in *Billard um halbzehn* auf der Ebene der Figuren bereits angelegt: Großvater und Vater Heinrich Fähmel (Vergangenheit), Sohn bzw. Vater Robert Fähmel (Gegenwart) und Sohn bzw. Enkel Joseph Fähmel (Zukunft). War Heinrich Fähmel der Grundsteinleger der Abtei St. Anton in der Vergangenheit, Robert Fähmel der Sprengmeister der Abtei nach dem Krieg (bis zur Gegenwart 1956-57), so ist der Statiker Joseph, Robert Fähmels Sohn, derjenige, der die Abtei möglicherweise wiederaufbauen wird. Die Frage, ob die junge Generation auf den alten Grundrissen aufbaut oder neue Grundsteine legen wird, bleibt offen. Das Kuchenmodell der Abtei St. Anton, das im Café Kroner zum 80. Geburtstag von Heinrich Fähmel am 6. September 1958 bereitsteht, symbolisiert, dass der Grundriss der ursprünglichen Abtei nach den Plänen von Heinrich Fähmel ein mögliches Modell für die Zukunft bleibt. Diese Entscheidung trägt Josephs, die junge Generation. Mit dem Modell wird ferner die Versöhnung zwischen Vater und Sohn angedeutet, die im gesamten Roman eine auffällige Distanz zueinander wahren. Robert fühlt sich schuldig, weil er die Abtei St. Anton gesprengt hat. Der Messerschnitt in das Kuchenmodell leitet die Versöhnung zwischen Vater und Sohn ein. Auf den Ausbruch der Zeit mit der Sprengung folgen folglich weitere Ausbrüche der Zeit, der Ausbruch der Zeit am Geburtstag, der Geburt des Romans und der erneuten Geburt der Abtei zunächst als Modell. Diese Ausbrüche sind wie bei Rossellini und Pavese Chancen zur Veränderung – hier der Familienbeziehungen und der Bewältigung von Schuld. Den Roman durchsetzen weitere Aus- und Aufbrüche, etwa der Ausbruchs Johanna Fähmels (der Frau Heinrich Fähmels) aus der Heilanstalt. Im Hotel, wo der Geburtstag gefeiert werden soll, schießt sie auf einen Bonner Minister auf dem Nachbarbalkon, der die auf der

Straße stattfindenden Kampfparade abnimmt, für die einer ihrer Söhne im Krieg gestorben ist. Johanna schießt sich am Ende des Romans aus der Vergangenheit und ihrer persönlichen *Stunde Null* („heute ist Verdun, heute ist Heinrich gestorben, Otto gefallen, heute ist der 31. Mai 1942 [...]“³⁶⁸) in die Zeit der Gegenwart zurück und entfeselt sich aus der Gefangenschaft der Vergangenheit. Johanna fängt neu an. Zugleich wird die offizielle Geburtstagsfeier abgesagt. Sie setzen sich auf die Bauakten der Fähmels, deren statischen Berechnungen sich als falsch erweisen. Der Planbarkeit, Vorhersehbarkeit und Linearität von Zeit werden entsagt, als sich die Zeit am 6. September 1958 derart verdichtet, dass ihr nur ihr eigener Ausbruch bleibt.

Neben Gert Ledig, Hans Erich Nossack und Heinrich Böll ist es einzig Alfred Andersch, der in seinem Roman *Sansibar oder der letzte Grund* unmittelbar vom Nullpunkt erzählt, jedoch unabhängig vom Motiv der Sprengung. Der Erzähler beschreibt das kleine Ostseestädtchen Rerik als „Nullpunkt“, als „tote[n] Punkt [...], von dem aus man sein Leben ändern konnte“³⁶⁹, als einen Fluchtpunkt mehrerer Figuren aus der Zeit des Nationalsozialismus, der in die Zukunft weist – auch hier die Spaltung der Zeit und die Hoffnung auf einen Neuanfang am Ende des Krieges. In seinem Roman *Die Rote*, der 1960, drei Jahre später, erschien, ist sich die Protagonistin Franziska nicht mehr so sicher: „Vermutlich gibt es keinen Ort, der Null hieß.“³⁷⁰ Franziska befindet sich in diesem Moment in einer krisenhaften Lage. Sie hält es mit ihrem Ehemann Herbert nicht mehr aus und weiß nicht, ob sie von ihrem Geliebten Joachim, dem Chef ihres Mannes, ein Kind erwartet. Sie steht auf dem Bahnsteig und überlegt, ob sie, die sie ihren Mann auf Geschäftsreise nach Mailand begleitet hatte, verlassen und in irgendeinen Zug steigen soll. Wie schon bei Pavese befindet sich auch hier die Protagonistin zu Beginn des Romans an einem Bahnhof, im Aufbruch und doch längst schon unterwegs. Unterwegs sind auch die Protagonisten Rossellinis und Paveses sowie Nossacks und Bölls, in dessen Roman *Billard um halbzehn* die Protagonisten zwischen dem Architekturbüro Robert Fähmels, dem Severinturm, der Abtei St. Anton, der Heilanstalt, dem Hotel und am Bahnhof wartende Reisende sind. Wir wollen diesen und anderen Nomaden in der vorliegenden Arbeit folgen und ihre widerständigen

³⁶⁸ Böll, Heinrich: *Billard um halbzehn*. In: Ders.: *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 11, hg. v. Frank Finlay und Markus Schäfer, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002. S. 237. Im Folgenden mit der Sigle KA, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

³⁶⁹ Andersch, Alfred: *Sansibar oder der letzte Grund* [1957]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 7-183. Hier S. 51. Im Folgenden mit der Sigle GW, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

³⁷⁰ Andersch, Alfred: *Die Rote* [1960]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 185-436. Hier S. 194. Im Folgenden mit der Sigle GW, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

Bewegungsbahnen durch Zeit und Raum vergleichen. Im Folgenden soll die ästhetisch sichtbar gewordene Figur des Nullpunkts bzw. *Stunde Null* auf ihren theoretischen Ursprung hin reflektiert werden.

3.1.1.1. Programmatik des Anfangs: Unmittelbarkeitstopos in Italien und Deutschland

Die Neustrukturierungen von Zeit, Raum und Handlung, die die Ununterscheidbarkeit von Zeitpunkten, Anfang und Ende erzeugt sowie die Auflösung des Ereignisbegriffs vorantreibt, entspringen jenen Anfangsmythen, die mit der Ethik des Unmittelbarkeitstopos verbunden sind, der als gemeinsame Programmatik des Anfangs in Italien und Deutschland zu werten ist und seinen Ausgang im sogenannten *Nullpunkt* genommen hat. In der Entwicklung dieses Topos', d. h. in der Reflexion des sogenannten *Nullpunkts*, können allerdings auch Unterschiede zwischen Italien und Deutschland festgestellt werden.³⁷¹

Die Literaturgeschichtsschreibung zur deutschen Nachkriegsliteratur hat sich über den Anfang als eine Zäsur, die Installierung einer *Stunde Null* bzw. des *Nullpunkts* verständigt, den v. a. die junge Generation in Deutschland nicht nur ästhetisch, sondern auch theoretisch selbst etabliert hatte. Der Nullpunkt beschrieb auch literaturgeschichtlich ein zeitliches Vakuum, das den ethischen Spielraum bereitstellte, neu anfangen zu können und sich einen umfassenden und gewaltfreien Ursprung in der Literatur zu geben. Die Setzung des Anfangs wurde im italienischen Neorealismus weniger theoretisch entworfen und programmatisch vertreten, sondern stärker als in Deutschland ästhetisch in den Werken ausgebildet. Die theoretischen Reflexionen des Neuanfangs sind im literaturwissenschaftlichen Gedächtnis bzw. in deutschen Forschungsdiskurs stärker reflektiert worden als ihre Inszenierung in den Roman- bzw. Textanfängen, die das Anfangsmotiv viel dynamischer inszenierten als ihre Programmatik vermuten lässt. Der Nullpunkt war sowohl in Italien als auch in Deutschland der Kristallisationspunkt einer Ethik der Ästhetik, der *Schreibweise* des *Realismus des Unmittelbaren*. Roland Barthes hat 1954 in seinem Essay *Am Nullpunkt der Literatur* auf die Ethik und das Engagement der Form hingewiesen und damit auf Jean-Paul Sartres *Was ist Literatur?* geantwortet.³⁷² Sartre hatte zwischen der Poesie als

³⁷¹ Es zeigt sich damit jene Differenz zwischen Theorie und Praxis, die Bazin durch seine filmkritische Tätigkeit zu verringern versuchte und weshalb u.a. die Theorie Bazins für die vorliegende Arbeit unverzichtbar ist (vgl. Kapitel 2.4.).

³⁷² Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Auseinandersetzung mit der Form und der engagierten Literatur unterschieden. Demgegenüber unterschied Barthes nicht nur zwischen Sprache und Stil, sondern auch der *Schreibweise* als einer frei bestimmbareren Kategorie des Sprachlichen. Während die Sprache das sei, was einen Autor strukturell in seinem sozialen Umfeld umgibt und der Stil das sei, was sich aus seinen biografischen Erfahrungen unweigerlich ableite, sei die Schreibweise etwas, das der Autor im Gegensatz zu Sprache und Stil frei wählen könne und müsse, um innerhalb der Sprachwelt eine Haltung einzunehmen. Damit werden Literatur und literarische Sprache engagiert und zu einer ethischen Frage der historischen Verantwortung des Schriftstellers im Gegensatz zu Sprache und Stil, die nicht per se ethisch sind. Hingegen ist die Schreibweise die „Moral der Form“³⁷³, denn sie ist eine Grenzziehung, die Schriftsteller im historischen Raum bewusst gewählt haben. Folgt man Barthes Literaturtheorie, ist der Nullpunkt der Literatur also der Kristallisationspunkt einer Ästhetik als ethischer Standpunkt überhaupt. „Die realistische Schreibweise ist weit davon entfernt, neutral zu sein, sie ist vielmehr beladen mit den sichtbaren Zeichen der Fabrizierung.“³⁷⁴ Sich dieser Fabrikationszeichen bewusst, arbeiteten insbesondere die deutschen Autoren mit ihren auch programmatischen Mythologisierungen des Anfangs an einer sie verschleiernenden Unmittelbarkeit. Entsprechend definierte Barthes die Schreibweise im Nullzustand „als eine indikative oder wenn man so will, eine amodale Schreibweise.“³⁷⁵

In der von Elio Vittorini herausgegebenen Zeitschrift *Il Politecnico* beschrieb dieser das von ihm eingeforderte Neue, den ästhetischen Neuanfang als eine ethische Verpflichtung zu Unmittelbarkeit: „Noi vorremmo che gli italiani scrivessero di più e leggessero di più: ma scrivessero di quello che concretamente fanno e possono. In umiltà, parlando, agli altri delle cose che hanno una utilità sociale e immediata.“³⁷⁶ Ästhetische Unmittelbarkeit speiste sich für Vittorini folglich aus den unmittelbaren Erfahrungen in der Wirklichkeit und im Leben, die ein konkretes Wissen generierten, das gegenüber der Gemeinschaft ethisch notwendig sei. Vittorini verband diese „nuova forma die poesia“³⁷⁷ mit der Idee einer neuen Kultur als eines auch gesellschaftlichen Neuanfangs und forderte hierfür ein „engagement naturale“³⁷⁸. Dieses kennzeichnete,

³⁷³ Barthes (2006): *Am Nullpunkt der Literatur*. S. 19.

³⁷⁴ Barthes (2006): *Am Nullpunkt der Literatur*. S. 55.

³⁷⁵ Barthes (2006): *Am Nullpunkt der Literatur*. S. 61.

³⁷⁶ Vittorini, Elio: Gli adolescenti scrivono. In: *Il Politecnico* (12. Januar 1946). S. 4. Zitiert nach Esposito, Edoardo: *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma: Donzelli editore 2011. S. 144.

³⁷⁷ Esposito (2011): *Elio Vittorini*. S. 141.

³⁷⁸ Zum „engagement naturale“ vgl. OT. S. 352-355.

dass es sich von einem intellektuellen, ideologischen Engagement unterschied, indem es auf kollektiven Erfahrungen basierte, die ins Kunstwerk eingingen und die auf das gesellschaftliche Kollektiv und seinen Wandlungsprozess zurückwirkten. Der Schriftsteller sei dabei von Natur aus engagiert, weil sein Tun dem Leben entspränge und in dieses zurückführe. Nicht eine Reproduktion oder Interpretation des Lebens, sondern das Leben selbst sei Quelle der Poesie:

La realtà è la fonte della sua ispirazione poetica, e dunque è continuato nella ispirazione poetica stessa, è un oggetto che agisce soggettivamente entro al romanziere che lo porta, e il senso poetico che avrà acquistato nell'opera scritta sarà una verità obbiettiva che il romanziere avrà scoperto in essa mentre la portava e non già mentre la contemplava per riprodurla o mentre la contemplava per interpretarla.³⁷⁹

Zwischen Kunst und Leben kann folglich kaum noch unterschieden werden. Da alles, was der Romancier schreibt, der Realität und dem Leben als Quelle entspringt, wird ästhetische Unmittelbarkeit zum ethischen Ideal. Der ethische wie ästhetische Neuanfang bzw. die neue Kultur, um die es Vittorini gelegen war, begründeten sich folglich aus sich selbst heraus.

Auch bei Cesare Pavese finden sich Reflexionen des Neuanfangs, der – so Pavese – hart erarbeitet werden müsse:

Meine Worte waren nur Empfindungen. Meine Bilder waren Gemälde, nicht Dramen. Ich habe den Blick auf Gestalten gerichtet und sie so lange wiederkäut und gründlich betrachtet, bis ich eine mich befriedigende Verwandlung hervorgebracht habe. Ich habe die Welt vereinfacht zu einer banalen Bildergalerie mit kräftigen oder anmutigen Gesten. Das Schauspiel des Lebens ist auf jenen Seiten, nicht das Leben selbst. Ich muß alles von vorn anfangen. (HL, 22. 04. 1936, S. 42-43)

Die Literatur solle also das Leben zum Sprechen bringen und nicht das Leben literarisch gestalten und verwandeln, wie es der sich als Gescheiterter darstellende Dichter reflektiert. Es gelte nicht das Drama des Lebens darzustellen, sondern das Leben selbst, in dem bereits alles Dramatische enthalten sei und das Dichtung daher nur zu zeigen brauche. Mit dieser Ansicht stand Pavese seinem Filmkollegen Cesare Zavattini nahe, der ebenso die Dinge und das Leben selbst sprechen lassen wollte: „Der wahre Versuch besteht nicht darin, eine Geschichte zu erfinden, die der Realität gleicht, sondern die Realität so darzustellen, als sei sie eine Geschichte.“³⁸⁰ In diesem Sinne hatte

³⁷⁹ Vittorini, Elio: [Sul neorealismo]. In: Ders.: *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi 1938-1965*, hg. v. Raffaella Rodondi, Turin: Einaudi 2008. S. 608-611. Hier S. 610.

³⁸⁰ Zavattini (1964): *Einige Gedanken zum Film*. S. 21.

auch Antonioni über die Organisation des vorgefundenen Anfangsmaterials im Rahmen eines ontologischen Realismus nachgedacht. Neben Cesare Zavattini gehörte zu den meist rezipiertesten programmatischen Zeugnissen dieses *Realismus des Unmittelbaren* Luchino Viscontis Text *Cinema antropomorfo*,³⁸¹ der ebenfalls die Annäherung von Kunst und Leben anstrebte:

[...] keine starre stilistische Form, die an die Umstände einer bestimmten Zeit gebunden ist, sondern eher der Beginn einer Entwicklung des Films als Kunstform, die sich immer weiter an das Leben in seinen verschiedenen Aspekten annähert und eine immer tiefere Kenntnis der menschlichen Wirklichkeit entwickelt.³⁸²

In *Cinema antropomorfo* konzipierte Visconti den Menschen als einen Darsteller, der vor allem Mensch sei. Während der Darsteller für gewöhnlich zu einer Figur verbogen würde, würdige das anthropomorphe Kino das Menschsein. Unmittelbarkeit entstünde dabei sowohl für den Zuschauer als auch für die Darsteller, die sich im Film als sie selbst erführen. Ähnlich begründete Roberto Rossellini den Vorzug von Laiendarstellern gegenüber Stars: „Il mio lavoro consiste nel riportarlo [den Schauspieler] nella sua vera natura, nel ricostruirlo, nell’insegnargli nuovamente i suoi gesti abituali.“³⁸³ Der Schauspieler wird überhaupt erst beim Spielen er selbst. Michelangelo Antonioni führte daher die Kamera dicht bei den Schauspielern, weil das „die beste Art [sei], wahr und wirklich zu sein: Wirklich in der Szene, genau wie im Leben.“³⁸⁴ Es leitete sich daraus auch ein neues Verhältnis von Literatur- und Alltagssprache ab. So verfasste Rossellini zwar Dialoge, gab sie jedoch erst im letzten Moment heraus, damit die Schauspieler sich nicht an sie gewöhnten, sondern ihre natürliche Sprache weitgehend beibehielten.³⁸⁵ Das Drehbuch sei zwar vorhanden, aber durchaus als eine Sammlung von „Notizzetteln“³⁸⁶ zu verstehen. Auch bei Zavattini lässt sich diese Notwendigkeit unmittelbarer Kontaktaufnahme mit den Menschen vor Ort und in der Gegenwart verfolgen. Die Aufgabe des italienischen Neorealismus erachtete er darin,

³⁸¹ Visconti, Luchino: Il cinema antropomorfo. In: Cinema 8 (25.09.1943) H. 173; vgl. auch Schneider, Marianne und Lothar Schirmer (Hg.): *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, München: Schirmer-Mosel Verlag 2008. S. 273f.

³⁸² Zitiert nach Schneider/Schirmer (2008): *Visconti*. S. 88.

³⁸³ Rossellini, Roberto: Il mio dopoguerra [1955]. In: Milanini (1980): *Neorealismo*. S. 213-219. Hier S. 217.

³⁸⁴ Leprohon (1961): *Michelangelo Antonioni*. S. 22.

³⁸⁵ Schérer, Maurice (Eric Rohmer) und Francois Truffaut: Interview 1. In: Jansen et al. (1987): *Roberto Rossellini*. S. 59-74. Hier S. 73.

³⁸⁶ Schérer/Truffaut: Interview 1. S. 72.

zu zeigen, wie das Leben wirklich ist, mit all seinem Elend und seinen Unbil-
den, den Folgen von Faschismus und Krieg. Der Neorealismus war damals
für uns eine bestimmte moralische Einstellung zum Leben. [...]. Deshalb sind
wir auf die Straßen gegangen, haben unmittelbaren Kontakt zum Leben auf-
genommen und uns den wahren Menschen zugewandt – dem Arbeiter, dem
Bauern –, damit diese selber über sich berichten.³⁸⁷

Unmittelbarkeit kennzeichnete sich folglich dadurch, nichts auszulassen und alles in
die Wirklichkeitswahrnehmung mit einzubeziehen, indem im Freien, mit Laien ge-
dreht und mit ihrer Sprache improvisiert wurde. Unmittelbarkeit war also ein perfor-
matives Verfahren, das nur relativ im Voraus geplant werden konnte und kontingente
Mischungen dokumentarischer und fiktiver Elemente zuließ, um Kunst und Leben
bzw. Welt einander anzunähern. Im Anschluss an Zavattini dürfen die Forderungen
von Unmittelbarkeit, für die ihm das Medium Film am geeignetsten schien,³⁸⁸ nicht
mit einem positivistischen Abbildrealismus missverstanden werden, der ein reines Do-
kument der Oberflächenrealität sei: „De Sica und Zavattini geht es zweifellos darum,
aus dem Kino die Asymptote der Realität zu machen. Mit dem Ziel jedoch, daß letzten
Endes das Leben selbst Schauspiel wird und uns in diesem reinen Spiegel als Poesie
erscheint. So verwandelt das Kino das Leben am Ende in sich selbst.“³⁸⁹ – so schreibt
es der französische Filmkritiker André Bazin in seiner Besprechung des Films *Um-
berto D.* (1952) von Vittorio de Sica, der in Zusammenarbeit mit Zavattini entstand.
Indem das Leben erst über das Kino es selbst wird, übernimmt das Kino also nicht nur
eine ethische Verantwortung dem Leben und der Wirklichkeit gegenüber, sondern
auch sich selbst, denn ohne das Leben wiederum kann das Kino nicht jenen unmittel-
baren Realismus erschaffen, der den Neorealismus und das Medium Film gleicherma-
ßen kennzeichnet. Realismus und Film bedingen einander folglich ontologisch (und
nicht nur mimetisch!). Ohne das Leben kein neorealistisches Kino und ohne neorea-
listisches Kino kein Leben. Ästhetische Unmittelbarkeit steht dann in keinem Wider-
spruch zur Mannigfaltigkeit und Unterschiedlichkeit der Themen, Stoffe und Aus-
drucksweisen, die die Werke sowohl im italienischen Neorealismus als auch in der

³⁸⁷ Zavattini, Cesare zitiert nach Wuss, Peter: Cesare Zavattini, Zum Konzept des italienischen Neorealismus. In: Ders.: *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums, Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*, Berlin: Henschel Verlag 1990. S. 359-371. Hier S. 360f.

³⁸⁸ „Die Kamera hat wirklich ‚alles vor sich‘; sie sieht die Dinge und nicht den Begriff der Dinge.“
Zavattini (1964): Einige Gedanken zum Film. S. 15.

³⁸⁹ Bazin, André: Ein großes Werk: Umberto D. [1952] In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 379. De Sica und Zavattini, die sich 1935 in Verona während der Aufnahmen zu dem Film *Darò un milione* kennenlernten, arbeiteten u.a. beim Film *Fahrraddiebe* (1948) zusammen, der sich auf den gleichnamigen Roman von Luigi Bartolini bezog, von dem jedoch nur der Titel und die grundlegende Story-Idee übernommen wurden.

deutschen Nachkriegsliteratur kennzeichnet. Der Neorealist könne, so Zavattini, „partire da qualsiasi argomento, da qualsiasi persona o oggetto, per rintracciare sempre le orme dell'uomo.“³⁹⁰ Neorealismus ist folglich eine andauernde Annäherungs- und Suchbewegung, die auch seine Protagonisten erleben, „un avvicinamento morale che diventa un fatto estetico“³⁹¹: „È cominciato come avvicinamento alla realtà, quindi deve continuare cercando di avvicinarsi sempre più alla realtà.“³⁹² Als andauernder und präsentischer Annäherungsprozess an das Leben ist der italienische Neorealismus stets in *statu nascendi* begriffen, d. h. seine Unabgeschlossenheit wird von ihm selbst produziert, um *alle Ankunft* möglich zu machen.

Deutlicher noch als in Italien wirkte bei der Herausbildung dieser Ethik des Unmittelbaren in Deutschland das Bewusstsein eines Nullpunkts, von dem die Italiener infolge ihrer *Resistenza*-Erfahrung als einem moralischen Befreiungsschlag weniger abhängig waren als die deutschen Kollegen. Die Italiener waren den Deutschen einen Schritt voraus. Im Unterschied zu Deutschland wurde der Nullpunkt also nicht theoretisch herbeigeführt, sondern gehörte zum Bestand historischer und ästhetischer Tatsachen, bedurfte folglich keiner theoretischen Stilisierung bzw. Mythisierung mehr. Entsprechend der verschiedenen Nullpunkterfahrung betonte Hans Werner Richter 1952 den „Noch-immer“-Zustand der Nullpunktsituation:

So suchte inmitten der Trümmer einer gesellschaftlichen Ordnung die neue Generation einen neuen Weg. Doch man sprach ihr jede literarische Gültigkeit ab. [...]. Und jetzt? Noch immer stehen die Fassaden auf dem leeren Feld. [...]. Noch immer bemüht sich eine neue Generation [...] der Sprache ein neues Leben einzuhauchen, den Kontakt zur weltliterarischen Entwicklung wiederherzustellen, und die verhängnisvolle Zerrissenheit der deutschen Literatur aufzuheben.³⁹³

Die ästhetischen Voraussetzungen im Jahre 1952 waren demnach dieselben wie noch im Jahre 1945, sodass die Nullpunktsituation offenbar gerade keiner Zäsur entsprach und vielmehr als ein Krisenphänomen symptomatisch für die ästhetische Entwicklung der gesamten 1950er Jahre angesehen werden kann. Nur so konnte das Erzählen vor seinem Ende gerettet und in einen zeitkritischen Realismus, einen Realismus der unmittelbaren Zeit, umgewandelt werden. Die Forderung neuer Darstellungsweisen war

³⁹⁰ Zavattini (1980): *Il neorealismo secondo me*. S. 172.

³⁹¹ Rossellini (1980): *Il mio dopoguerra*. S. 219.

³⁹² Zavattini (1980): *Il neorealismo secondo me*. S. 177.

³⁹³ Richter, Hans Werner: *Courage?* In: *Die Literatur* 1 (15.3.1952) H. 1. S. 1.

daher keine rein sprachtheoretische Fragestellung, sondern ethische Bedingung für das Erzählen überhaupt – sei es das literarische oder das filmische.

Die ethisch-ästhetische Theoriebildung eines Neuanfangs vor der Folie des sogenannten *Nullpunkts* übernahmen in Deutschland die Veröffentlichungen der Zeitschrift *Der Ruf*, v. a. Wolfgang Weyrauchs „Realismus des Unmittelbaren“³⁹⁴, der die Entwicklung der Kahlschlag- und Trümmerliteratur beschrieb. In seiner Anthologie *Tausend Gramm* (1949) beschrieb Weyrauch in seinem Nachwort nicht nur die Situation des Neuanfangs („die Kahlschlägler fangen in Sprache, Substanz und Konzeption, von vorn an“³⁹⁵), sondern auch jenen Annäherungsprozess der Künste an das Reale wie er bereits für den italienischen Neorealismus signifikant war. Mit dem Realismus des Unmittelbaren verband Weyrauch die Methode der Bestandsaufnahme, weil sie der „Intention der Wahrheit“³⁹⁶ folge und mit ihr sich darstellen ließe, was ist. Kunst und Leben stehen nicht nur in einem dialogischen, sondern existenziell-ontologischen Verhältnis: „Wo der Anfang der Existenz ist, ist auch der Anfang der Literatur.“³⁹⁷ Das heißt, das Leben und die Realität gebären, initiieren Literatur, beide sind desselben Ursprungs. Ähnlich wie im italienischen Neorealismus fokussierte Weyrauch dabei das Dokument, denn der Realismus des Unmittelbaren „ist den Zeugnissen selbst entnommen. Sie beweisen ihn, sie sind seine Dokumente, sie sprechen ihn aus.“³⁹⁸ Erscheint das Legitimationsbedürfnis unter den jungen deutschen Autoren stärker ausgeprägt als bei den italienischen Neorealisten, verbindet sie jedoch das Merkmal, dass Unmittelbarkeit als Ethik der Ästhetik Wahrheit als leitende Moral mit sich führt und das oppositionelle Programm zu den sogenannten „Kalligrafen“ darstellte.³⁹⁹ Hans Werner Richter und Alfred Andersch, der Mitherausgeber des *Ruf* war, hatten „die Kalligraphie, die Schönschreibekunst, als Sklavensprache des Dritten Reiches

³⁹⁴ Weyrauch (1946): Realismus des Unmittelbaren. S. 701-706; Vgl. auch Richter (1947): Literatur im Interregnum; Andersch (2004): Deutsche Literatur in der Entscheidung; Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Die deutsche Literatur 1945-1960*, Bd. 1, München: Beck 1995. S. 201-206.

³⁹⁵ Weyrauch, Wolfgang: Nachwort. In: Ders.: *Tausend Gramm. Ein deutsches Bekenntnis in dreißig Geschichten aus dem Jahr 1949*, Reinbek: Rowohlt 1989. S. 175-183. Hier S. 179.

³⁹⁶ Weyrauch (1989): Nachwort. S. 181.

³⁹⁷ Weyrauch (1989): Nachwort. S. 181.

³⁹⁸ Weyrauch (1946): Realismus des Unmittelbaren. S. 702.

³⁹⁹ Auch Wolfgang Borchert schrieb in seinem programmatischen Text *Das ist unser Manifest*, die Wahrheit sei die Moral. In diesem Sinne veröffentlichte auch Ingeborg Bachmann 1959 den Artikel „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“. Der Schriftsteller müsse den Schmerz „wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahr machen. Denn wir wollen alle sehend werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit.“ Vgl. Borchert, Wolfgang: *Das ist unser Manifest*. In: Ders.: *Das Gesamtwerk*, Reinbek: Rowohlt 1949 [1947]. S. 308-315; Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: Bohn, Volker (Hg.): *Deutsche Literatur seit 1945*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 [1959]. S. 128-131. Hier S. 128 und 129.

bezeichnet – eine Sprache, die nach unserer Ansicht überwunden werden mußte, um durch eine einfache, klare, entrümpelte Sprache ersetzt zu werden –, so trat jetzt in diesen Beiträgen ein neuer Realismus hervor.⁴⁰⁰ Die junge Generation grenzte sich von der Position der Kalligrafisten, den Autoren der inneren Emigration ab:

Angesichts des Leids korrigiert die Schönheit ihre Proportionen. Man sieht die Dinge, wie sie sind, und bezeichnet offen und ohne Arabesken, was man am Rande der Wege und Ruinen findet. [...]. Man schildert, um in dieser Wirklichkeit Antwort und Lösung zu finden, um auf den vielen Wegen auf einen Weg zu stoßen, der in ein festes Ziel mündet.⁴⁰¹

Gustav René Hocke hatte in seinem *Ruf*-Artikel *Deutsche Kalligraphie oder Glanz und Elend der modernen Literatur* eine Verbindung des neuen deutschen Realismus zum Literaturstreit der „Callegrafisti“ und „Contentuisti“ in Italien hergestellt.⁴⁰² Stärker noch als im italienischen Neorealismus arbeiteten sich die Autoren der jungen Generation an einem Kommunikationsproblem ab. War beispielsweise Vittorini von einem *engagement naturelle* und Visconti vom *cinema antropomorfico* ausgegangen, kristallisierte sich in Deutschland ein weiterer Topos heraus, nämlich derjenige der Unsagbarkeit, den Richter zum Kennzeichen der jungen Generation machte:

Sie schweigt, weil man sie nicht verstehen will; sie schweigt, weil sie nicht verstehen kann. Zwischen dem Nichtverstehenwollen und dem Nichtverstehenkönnen liegt eine Welt, liegt das Erlebnis, liegt der Krieg, liegt jene vom Grauen umwitterte Frage nach der brüchig gewordenen Existenz des Menschen, die aus der Erfahrung lebendig geworden ist und die in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts alle geistigen Bindungen des Abendlandes erneut in Fluß zu bringen scheint.⁴⁰³

An die Stelle der Unsagbarkeit setzten italienischer Neorealismus und deutsche Nachkriegsliteratur die Präsenz des Erlebten in der Gegenwart, die die Notwendigkeit nachträglicher Sinnkonstruktionen obsolet machte. Das Moment der Präsenz ist dabei ontologisch, eine „Ontologie des *Lebenden*“⁴⁰⁴ und liegt jenseits aller hermeneutischen

⁴⁰⁰ Richter, Hans Werner: Wie entstand und was war die Gruppe 47? In: Neunzig, Hans A. (Hg.): *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1979. S. 41-76. Hier S. 72f.

⁴⁰¹ Hocke, Gustav René: *Deutsche Kalligraphie oder Glanz und Elend der modernen Literatur*. In: Neunzig (1976): *Der Ruf*. S. 168-173. Hier S. 172.

⁴⁰² Hocke (1976): *Deutsche Kalligraphie*. S. 171.

⁴⁰³ Richter, Hans Werner: Warum schweigt die junge Generation? [1946]. In: Neunzig, Hans A. (Hg.): *Der Ruf. Unabhängige Blätter für die junge Generation. Eine Auswahl*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1976. S. 60-65. Hier S. 61.

⁴⁰⁴ „Die Literatur ist ein Medium zum kulturellen Sinn, aber auch zur Präsenzerfahrung als Erfahrung der Physis der Welt, die sich in Stimmungen kondensiert“, definiert Vittoria Borsò mit Bezug auf Hans Ulrich Gumbrecht den Begriff der „Ontologie der Literatur“. Eine ontologische Literatur bzw. Präsenzerfahrung ist dann eine „materielle Offenbarungskraft des Lebens“. Borsò, Vittoria: Zur „Ontologie

und semiotischen Erfordernisse. Voraussetzung der Hervorbringung von Präsenz ist die Nicht-Präsenz der Ereignisse, so wie jedem Verstehen-wollen ein Nicht-Verstehen vorausgeht. Nur die Präsenz (nicht die Nicht-Präsenz, also Abwesenheit) ist eine physische, d. h. räumlich, zeitlich und leiblich erfahrbare Substantialität, die der Transformation in Sinn jedoch nicht bedarf. Zur Präsenz gehören dann sowohl das Ausbleiben eines Sinns wie auch ein möglicher Widersinn. In diesem Sinne präsentisch war jene in den neorealistischen Werken überwundenen linearen Normierungsprozesse von Zeit, in Anfang und Ende, Vergangenheit und Zukunft bis hin zu Phänomenen der Zeit- oder Handlungslosigkeit wie z. B. in Rossellinis *Stromboli*. In der Auflösung von Zeitmodalitäten und an diese gebundenen Ereignisse werden erneut Prozesse des Verstehens freigesetzt, ohne jedoch auf diese in der Wirklichkeitswahrnehmung angewiesen zu sein. Die Erfahrungen der Unsagbarkeit und der Sinnlosigkeit sind in dieser Logik der Präsenz weder ein Scheitern noch eine Flucht ins Nichts, sondern der Anfang der Sachen selbst als höchstem Ausdruck von Unmittelbarkeit. Ästhetische Unmittelbarkeit und Präsenz waren damit zugleich ethische Instrumente der Neutralität gegenüber dem Sag- und Unsagbaren gleichermaßen. Zwischen dem Nichtverstehen-wollen und dem Nichtverstehen-können, zwischen Sagbarkeit und Unsagbarkeit kann dann nur die Präsenz des Ereignisses bzw. der Zeit, seine unmittelbare Darstellung, vermitteln. Und auch darin liegt ein Grund, wieso die Protagonisten in den Werken vielfach zu Fuß losgeschickt werden: „Ich habe mir selber dadurch geholfen, indem ich den Weg mit offenen Augen noch einmal zurückgegangen bin und all meine Erfahrungen und Erlebnisse beim Untergang Hamburgs niederschrieb, ohne erst auf Abstand zu warten.“⁴⁰⁵, berichtete Hans Erich Nossack. Das Schweigen ist folglich Ausdruck einer Krise, die produktiv ist, weil sie neue, noch nicht präsente geistige Bindungen erst auf den Weg bringt. Die Krise führt so nah an das Leben heran, dass das Kunstwerk ähnlich dem italienischen Neorealismus kaum von der Lebensrealität unterscheidbar ist. Der Topos der Unsagbarkeit kann folglich als eine Variante des Unmittelbarkeitstopos und der Mythisierung von Anfangsidealen gelesen werden. Verzichtete Nossack auf eine Abstandserfahrung, wies Heinrich Böll darauf hin, dass diese, wenn sie sich als eine unüberwindbare Kluft zwischen die Generationen und

der Literatur“: Präsenz von Lebens-Zeichen in Zeiten der technischen Reproduzierbarkeit von Gewalt. In: Fielitz, Sonja (Hg.): *Präsenz Interdisziplinär. Kritik und Entfaltung einer Intuition*, Heidelberg: Winter 2012. S. 215-234. Hier S. 231 und 229f.; vgl. auch Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik: die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. S. 77.

⁴⁰⁵ Zitiert nach: Bienwald, Susanne: *Hans Erich Nossack: nachts auf der Lombardsbrücke*, Hamburg: Hoffmann & Campe 2007. S. 90-114. Hier S. 90.

Erfahrungsräume schiebe, nicht zu einem Schweigen führen müsse: In *Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit* (1954) entfaltet Böll jenen für den Neorealismus charakteristischen ontologischen Zusammenhang zwischen Literatur und Leben über die Fantasie, die fähig sei, das zu erzählen, was in der Realität weit entfernt und/oder selbst nicht erlebt worden ist.⁴⁰⁶ Böll wählt u. a. die Atomkatastrophe von Hiroshima als Beispiel, die auch wenn sie nicht mehr aktuell ist, Teil der Wirklichkeit sei, die poetisch erkannt werden könne – zu jeder Zeit und überall. Böll entwickelt den von Weyrauch begründeten Realismus der Bestandsaufnahme poetisch über seine räumlichen und zeitlichen Grenzen, den gemeinsamen Erlebniskern der Gruppe 47, hinaus, um auch das Teil des Realismus des Unmittelbaren werden zu lassen, was einen nicht unmittelbar betrifft, etwa die Katastrophe in Hiroshima. Vom Menschen auszugehen, ist das den italienischen Neorealismus und die deutsche Nachkriegsliteratur verbindende Credo, mit dem auch der Topos von der Unsagbarkeit überwindbar wurde. „Um ihn [den Menschen] allein geht es“⁴⁰⁷, schreibt Andersch. Auch für Andersch waren die Mittel der Kunst (v. a. der Beschreibung) notwendig, um bei der „Suche nach der Realität unserer Zeit“⁴⁰⁸ voranzukommen.

Der italienische Neorealismus sowohl in Literatur als auch Film charakterisiert ein größeres ontologisches Selbstbewusstsein und eine radikalere Auflösung des Werkbegriffs im Leben, während die deutschen Autoren stärker das Kunstwerk als Ort der Freiheit des Menschen betonten. Unmittelbarkeit bezog sich auf Stoffe und Erzählweisen, weniger aber auf den Werkbegriff, wie er im italienischen Neorealismus reflektiert wurde.

3.1.1.2. Kunst im italienischen Faschismus und deutschen Nationalsozialismus

Alfred Andersch verwies 1959 in seiner Rede auf einem Empfang des italienischen Verlegers Arnaldo Mondadori auf die italienischen Schriftsteller, die „vollbrachten, was uns zu vollbringen unmöglich war: eine Literatur des Widerstands. Auch bei uns gab es sie, aber nur in der Form der Emigration. In Deutschland selbst gab es nur das Schweigen.“⁴⁰⁹ Andersch verwies in seiner Rede auf die ästhetische und ethische

⁴⁰⁶ Böll, Heinrich: *Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit* [1954]. In: Ders.: *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 7: 1953-1954, hg. v. Ralf Schnell, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006. S. 379-383.

⁴⁰⁷ Andersch, Alfred: *Gruppe 47*. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Essayistische Schriften 1. S. 227-252. Hier S. 228.

⁴⁰⁸ Andersch, Alfred: *Die Spaliere der Banalität*. In: Ders.: *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 7: 1953-1954, hg. v. Ralf Schnell, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006. S. 333-342. Hier S. 336.

⁴⁰⁹ Andersch, Alfred: *Rede auf dem Empfang bei Arnaldo Mondadori am 9. November 1959*. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 385-386. Hier S. 385. Andersch, selbst

Vorbildfunktion des italienischen Neorealismus für die deutsche Nachkriegsliteratur. Die junge Generation stellte mit ihrer oppositionellen Haltung gegenüber dem Staat eine Art „nachgeholter Résistance“⁴¹⁰ bzw. Resistenza dar und fand in der Kritik ihr demokratisches Mittel.⁴¹¹ Die Gründe, warum es die deutsche Literatur nicht schaffte, eine Widerstandsliteratur gleichen Ausmaßes zu schöpfen, begründete Andersch nicht mit einer anderen ästhetischen und ethischen Intention, sondern mit der politischen Radikalität des Nationalsozialismus, der in Deutschland eine „Entscheidung gegen die Literatur überhaupt“⁴¹² gewesen sei. Es sind folglich die kulturpolitischen Unterschiede zwischen italienischem Faschismus und deutschem Nationalsozialismus, die einerseits die Verschiedenheit der literarischen Entwicklung in Italien und Deutschland während des Zweiten Weltkriegs erklären, andererseits sind es zugleich gerade diese Unterschiede, die Italien als ein ethisch-ästhetisches Vorbild erkennbar machen. Im Folgenden soll es daher um den Vergleich des Literatur- und Kunstbetriebs zur Zeit des italienischen Faschismus und des deutschen Nationalsozialismus gehen, um die unterschiedlich akzentuierten kulturpolitischen Spiel- und Erfahrungsräume beider Länder zu erläutern, die in Italien zur literarischen und filmischen Resistenza und in Deutschland zur Konstruktion jenes Nullpunkts geführt hatten.

„Man kann nicht vom Faschismus sprechen, wenn man nicht über den Nationalsozialismus reden will.“⁴¹³ Viel früher als Adolf Hitler in Deutschland gewann in Italien

innerer Emigrant, bewertete die Literatur der Inneren Emigration als eine „Literatur der offenen deutschen Résistance“ (S. 200), die „echten Widerstand“ (S. 201) leiste. Die Innere Emigration könne das internationale Ansehen der Deutschen zumindest teilweise retten, weil „echte Künstlerschaft identisch war mit Gegnerschaft zum Nationalsozialismus“ (S. 198). Die „Entscheidung zur Emigration [sei] eine Entscheidung zur Freiheit – nicht etwa zur Flucht [...]“ (S. 202). Andersch (2004): *Deutsche Literatur in der Entscheidung*. S. 187-218.

⁴¹⁰ Vgl. Trommler, Frank: *Die nachgeholte Résistance. Politik und Gruppenethos im historischen Zusammenhang*. In: Fetscher, Jutta, Eberhard Lämmert und Jürgen Schütte (Hg.): *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991. S. 9-22.

⁴¹¹ „Wir glaubten noch – anders als heute – an die Wirkung des geschriebenen Worts, an die Literatur als das große durch nichts zu ersetzende Aufklärungsinstrument.“ Richter, Hans Werner: *Was war und wie entstand die Gruppe 47*. Zitiert nach Mrozek, Sebastian: *Der Ruf als Vorläufer der Gruppe 47. Geschichte einer deutschen Nachkriegszeitung*. In: Bialek, Edward et al. (Hg.): *Der Hüter des Humanen, Festschrift für Prof. Dr. Bernd Balzer zum 65. Geburtstag*, Dresden, Wrocław: Neisse-Verlag 2007. S. 185-202. Hier S. 200.

⁴¹² Andersch (1995): *Rede auf dem Empfang bei Arnaldo Mondadori*. S. 76f.

⁴¹³ Schieder, Wolfgang: *Faschistische Diktaturen, Studien zu Italien und Deutschland*, Göttingen: Wallstein Verlag 2008. S. 7. „Alle politischen Bewegungen, die im strengen Sinn als faschistisch angesehen werden können, haben sich direkt oder indirekt auf das italienische Vorbild oder seit der Machtergreifung Hitlers im Jahre 1933 auf den seinerseits ursprünglich an Italien orientierten Nationalsozialismus berufen. Mussolini war sich seiner historischen Vorreiterrolle voll bewußt. Auch wenn er aus taktischen Gründen außenpolitischer Rücksichtnahme heraus gelegentlich behauptete, der Faschismus sei ‚keine Exportware‘ [...], stellte er häufig genug den ‚universalen Charakter‘ seines Faschismus heraus und erhob die ‚Faschisierung Europas‘ zu seinem Programm. Nach der Machtergreifung des

Benito Mussolini politische Aufmerksamkeit, als er 1912 auf dem Kongress der Sozialistischen Partei in Reggio Emilia die Mehrheit gewann. Ende 1914 schlug er sich auf die Seite der Nationalisten, die den Krieg gegen die Westmächte forderten und 1919 gründete er die Bewegung der Faschistischen Kampfbünde, die die Basis seines späteren Faschismus der *Partito Nazionale Fascista* (PNF) wurden.⁴¹⁴ Zwar erfuhr er bei den im selben Jahr stattfindenden Parlamentswahlen eine Niederlage, doch als Vorkämpfer gegen einen kommunistischen Umsturz gelang es ihm, die Bevölkerung auf seine Seite zu ziehen und den Faschismus schon 1920/21 zu einer Massenbewegung in Italien zu machen. König Vittorio Emanuel II. ernannte Mussolini 1922 zum Ministerpräsidenten, der sich mit seinem *Marsch auf Rom* auch symbolisch als Retter vor dem Kommunismus immer mehr Macht aneignete, bis er 1925 die Regierung übernahm und die Sozialistische Partei verbot. Der erst 1933 in Deutschland an die Macht gelangte Adolf Hitler erwies sich als eine Mussolini sehr ähnlich inszenierte Persönlichkeit, wie es bereits der 1937 in München veranstaltete *Gedenkmarsch Hitlers* zeigte. In ähnlicher Weise betrieben Mussolini und Hitler einen Führerkult und instrumentalisierten Fotografie, Film und Radio zur ideologischen Massenbegeisterung. Sowohl Mussolini als auch Hitler nutzten beide moderne Mittel (Massenmedien wie Film und Fotografie, Automobilindustrie und Technik, Sportwettkämpfe, militaristisch-futuristisches Staccato des Sprechens) um politische Zwecke und antimoderne Dogmen

Nationalsozialismus förderte er, wenn auch vergeblich, sogar den Aufbau einer faschistischen Internationale, um seinen faschistischen Führungsanspruch gegenüber Hitler zu behaupten.“ (ebd. S. 318). Der Vergleich zwischen italienischem Faschismus und deutschen Nationalsozialismus ist bis in die 1960er und 1970er Jahre von der westdeutschen Geschichtswissenschaft tabuisiert worden (den ersten Vergleich hatte Ernst Nolte 1963 mit *Der Faschismus in seiner Epoche* vorgenommen; vgl. auch den von Wolfgang Schieder herausgegebenen Band *Faschismus als soziale Bewegung. Deutschland und Italien im Vergleich*, Hamburg: Hoffmann & Campe 1976). Der Vergleich mit Italien wurde vermieden, um Deutschland nicht schwerer zu belasten. Stattdessen sollte der Vergleich des Nationalsozialismus mit dem Stalinismus als Totalitarismus eine Entlastung in der Wahrnehmung der Brutalität der deutschen Diktatur bewirken und dem Faschismusvorwurf der westliche Antikommunismus entgegengesetzt werden. Gemeinsamkeiten mit dem Nationalsozialismus wollte man auch in der italienischen Forschung vermeiden, auch wenn der Faschismus dabei weit weniger belastet hervorgegangen wäre. Es wurden daher vielmehr die Unterschiede zwischen Italien und Deutschland sowie bis Ende der 1980er Jahre der *Resistenza*-Mythos in der italienischen Forschung betont, sodass „die lange Ära des Faschismus gewissermaßen in einem schwarzen Loch“ (Schieder (2008): *Faschistische Diktaturen*. S. 49) verschwand. Dies schlang in eine bewusste Ausklammerung der *Resistenza* seitens des Historikers Renzo De Felice um, der Mussolini in seiner Biografie (*Mussolini l'alleato. II. La guerra civile 1943-1945*, Turin 1997) als Revolutionär und Märtyrer stilisierte, dem Faschismus modernisierende Qualitäten zusprach und die These von den „Jahren des Konsenses“ von 1929 bis 1936 aufstellte, mit der er der breiten italienischen Bevölkerung das Einverständnis mit dem Faschismus unterstellte und so zugleich auch den Antifaschismus der *Resistenza* infrage gestellt hatte. Der Vergleich mit dem Nationalsozialismus war auch im Rahmen dieser revisionistischen Schule nicht vorgesehen. Zur Begriffsgeschichte von Faschismus und Totalitarismus vgl. auch Jens Petersen: *Nachwort. Zum Stand der Faschismuskussion in Italien*. In: Renzo De Felice: *Der Faschismus. Ein Interview von Michael A. Ledeen*, Stuttgart: Klett-Cotta 1977. S. 114-145.

⁴¹⁴ Schieder (2008) *Faschistische Diktaturen*. Hier S. 31ff.

durchzusetzen. Beide Diktaturen entstanden folglich aus gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen „Modernisierungskrisen“⁴¹⁵, die sich nur zu unterschiedlichen Zeitpunkten realisierten. Die mediale Gemeinschafts- und Symbolbildung (z. B. Hakenkreuz und Eisernen Kreuz) schuf eine positive Omnipräsenz der Führer, die ihre negativen Persönlichkeitszüge und die Brutalität ihrer Ideologie überdeckte. Dem italienischen Faschismus ebenfalls ähnlich entwickelte sich auch in Deutschland der Nationalsozialismus zunächst aus einer Verbindung von Nationalismus und Sozialismus, den wichtigsten politischen Strömungen seit dem 19. Jahrhundert. Die ideologische Synthese sollte gleichermaßen den Bolschewismus als gemeinsames Feindbild abwenden und die wirtschaftlichen Schwierigkeiten, die in Italien und in Deutschland zu Inflation, Hungersnot und Arbeitslosigkeit geführt hatten, bewältigen. Hitler benutzte den Sozialismus jedoch wie Mussolini nur, um seine politische Macht gegenüber den Sozialdemokraten und Kommunisten zu behaupten. Später wurden die revolutionären sozialistischen Erwartungshaltungen des Faschismus und Nationalsozialismus, die ihnen zugleich einen modernistischen Anstrich verliehen hatten (in Italien v. a. durch die Unterstützung der italienischen Futuristen), aufgegeben, um die konservative Elite zur endgültigen Durchsetzung der politischen Macht zu gewinnen. Weder Hitler noch Mussolini folgten dabei einer festen Programmschrift.⁴¹⁶ Beide Regime kollaborierten schließlich miteinander und bildeten 1937 die sogenannte „Rom-Berlin-Achse“. Der propagandistische Aufwand der Führer beider Länder, der aufgewendet wurde, um die Brutalität der Regime wie sie sich im Abessinienkrieg (1935/36) und Spanischen Bürgerkrieg (1936) zeigte abzuschwächen, hatte den Widerstand nicht ersticken können, sondern erst in breiterem Maße aktiviert. Der eigentliche Auslöser für die *Resistenza* war in Italien jedoch die deutsche Besatzungsherrschaft. „Sie führte in erster Linie einen nationalen Befreiungskrieg, erst in zweiter Linie einen Bürgerkrieg gegen die ohnehin nur schwachen militärischen Kräfte Mussolinis.“⁴¹⁷ Die faschistische Diktatur verdichtete sich in Italien wie auch in Deutschland in der Führerfigur, weshalb sich der Widerstand auf den Sturz des *Duce* in Italien fokussierte. In Deutschland hatte es zwar keine vergleichbar organisierte *Resistenza* gegeben, wohl aber versuchten auch hier einzelne Widerstandskämpfer wie etwa Claus Schenk Graf von Stauffenburg durch sein Attentat vom 20. Juli 1944 den Führer zu stürzen.

⁴¹⁵ Schieder (2008): *Faschistische Diktaturen*. S. 375.

⁴¹⁶ Schoeps, Karl-Heinz Joachim: *Literatur im Dritten Reich (1933-1945)*, 2. Aufl., Berlin: Weidler Buchverlag 2000. S. 25. Vgl. auch Schieder (2008): *Faschistische Diktaturen*. S. 266f.

⁴¹⁷ Schieder (2008): *Faschistische Diktaturen*. S. 47.

Während sich einige Intellektuelle wie Giovanni Gentile durch den Faschismus vereinnahmen ließen, verweigerten andere wie der italienische Philosoph Benedetto Croce ihre Partizipation und zogen sich in die innere Emigration zurück. Croce verurteilte das faschistische Regime seit Mussolinis Machtergreifung 1925 vehement bis zu seinem Umsturz 1943. In seiner Zeitschrift *La Critica* verfasste er das Gegenmanifest *Il manifesto degli intellettuali italiani antifascista agli intellettuali di tutte le nazioni* gegen Giovanni Gentile. Dieses Manifest machte ihn zu einem intellektuellen Bezugspunkt des Widerstands und des italienischen Neorealismus.⁴¹⁸ Mit Berufung auf Benedetto Croce versuchten einige Künstler jene Nische zu öffnen, aus der heraus sich der italienische Neorealismus entwickeln konnte und die es in vergleichbarer Weise in Deutschland nicht gegeben hatte. Sowie Mussolini und Hitler die verschiedenen ideologischen und politischen Bewegungen für ihre Machtinteressen ausgenutzt hatten, instrumentalisierten sie auch unterschiedliche ästhetische Traditionen zur Repräsentation und Symbolisierung von Macht und Ideologie. Die aufgerufenen Traditionen bestimmten zugleich den von den Regimen akzeptierten kulturellen und künstlerischen Kanon. Die Bezugnahmen waren widersprüchlich wie z. B. im Falle Ernst Jüngers, der obwohl er selbst den Nationalsozialismus ablehnte, immer wieder neu aufgelegt wurde, weil sein Kriegstagebuch *In Stahlgewittern* (1920) ideologisch äußerst gewinnbringend erschien.⁴¹⁹ Die Nationalsozialisten beriefen sich auf Künstler der Weimarer Republik, auf Dichter und Philosophen der Kaiserzeit und der Zeit der Freiheitskriege, ebenso wie auf die bürgerliche Literaturtradition, darunter Schiller, Hölderlin, Kleist und Grabbe, die sie für ihre Ideologiebildung missbrauchten. Mit dem Umstand, dass der Nationalsozialismus nichts *Neues* beinhaltete, wie Hitler selbst feststellte,⁴²⁰ versuchte er seine Diktatur zu verharmlosen und zu legitimieren. War dieser berechnete Pluralismus anfänglich sowohl in Italien als auch in Deutschland präsent, nahmen die

⁴¹⁸ Vgl. Croce, Benedetto: *Filosofia – Poesia – Storia, Pagine tratte da tutte le opera a cura dell'autore*, Mailand, Neapel: Ricciardi 1955. S. 1056-1060. Gentile hatte zuvor 1925 das *Manifesto degli intellettuali fascisti* veröffentlicht, in dem er das faschistische Regime als Vollendung der italienischen Einheitsbewegung des 19. Jahrhunderts und damit allen anderen geistigen und politischen Strömungen, v. a. dem Kommunismus, als überlegen deutete.

⁴¹⁹ Schoeps (2000): *Literatur im Dritten Reich*. S. 25 und 26ff. Ein weiteres Beispiel ist der konservative Staatstheoretiker, Kulturhistoriker und Publizist Arthur Möller van den Bruck, dessen Hauptwerk *Das Dritte Reich* (1923) den Terminus „Drittes Reich“ prägte und den Führergedanken entwickelte und wegen dem Hitler van den Bruck eine Zusammenarbeit anbot, die dieser allerdings ablehnte.

⁴²⁰ „Vieles von dem, was in unserem Programm damals stand, [...] ist vorher auch längst schon gedacht worden.“ Zitiert nach Schoeps (2000): *Literatur im Dritten Reich*. S. 26. Ideologisches Leitbild der damaligen zeitgenössischen Literatur war Alfred Rosenbergs *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (1930), der die (nordisch-völkische) Mythenlosigkeit und Demokratisierung der Gesellschaft beklagte. Schoeps (2000): *Literatur im Dritten Reich*. S. 35f.

Entwicklungen unterschiedliche Verläufe. Während Hitler in Deutschland den totalitären Umbau des Staates und der Kultur in Angriff nahm, behielt Mussolini in Italien die Linie einer offeneren Kulturpolitik bei, insofern in Italien auch nicht regimetreue Kräfte wie die Kirche, die Monarchie, der Unternehmerverband *Confindustria*, Teile der Armee und die Gerichtsbarkeit, die „nicht unbedingt in Opposition gingen, aber an ihrer Autonomie festhielten,“⁴²¹ die kulturelle Vielfalt erhielten. Während es Hitler gelang, die konservativen Bündnispartner, die ihm zur Macht verholfen hatten, zu entmachten, blieb Mussolini auf die nichtfaschistischen Regierungspartner und König Viktor Emanuel III. angewiesen. Politisch, soziologisch und kulturell betrachtet war der italienische Faschismus eher eine „klassenübergreifende Sammlungsbewegung“⁴²², die in Deutschland im Prozess der politischen und kulturellen Gleichschaltung zerstört wurde. Der italienische Faschismus verband hingegen Gabriele D’Annunzios Vision vom Wiederaufleben der italienischen Nation mit den revolutionären Kampfansagen der Futuristen.⁴²³ Daneben wirkten so unterschiedliche Künstler wie Massimo Bontempelli, Luigi Pirandello und Ardegnò Soffici. Sowohl in Italien als auch in Deutschland entwickelte sich folglich kein nationalsozialistischer oder faschistischer Stil im Sinne einer auf andere Kulturräume und in andere Zeiten übertragbaren ästhetischen Kategorie.⁴²⁴ Zwar wurde 1929 mit der Ernennung des Futuristen Tomaso Marinettis zum *Accademico D’Italia* der Versuch unternommen, eine eigene künstlerische Position des Faschismus zu definieren, sie scheiterte aber erhalten gebliebenen Liberalismus der Kulturpolitik. Beide Bewegungen verfügten folglich nicht über ein neues ästhetisches Programm, sondern selektierten aus der gesamten abendländischen Kultur ideologisch nützliche Leitbilder. Mussolini versuchte „mehr oder weniger alle vorhandenen Tendenzen, sofern sie sich nicht offen gegen ihn stellten, für sich zu reklamieren.“⁴²⁵ Sein damit initiiertes Versuchen einer umfassenden Faschistisierung der italienischen Kultur und Gesellschaft basierte folglich auf der kulturpolitischen Strategie, reaktionäre und revolutionäre, anachronistische und moderne Tendenzen nebeneinander-, gegeneinander- und ineinanderlaufen zu lassen, sodass man sich der

⁴²¹ Albath (2010): *Der Geist von Turin*. S. 48.

⁴²² Schieder (2008): *Faschistische Diktaturen*. S. 21.

⁴²³ Bereits 1914 engagierten sich die Futuristen an der Seite der Nationalisten um Gabriele D’Annunzio und den Sozialisten um Benito Mussolini. Vgl. Meier, Franziska: *Mythos der Erneuerung. Italienische Prosa in Faschismus und Resistenza*, Göttingen: Wallstein 2002. S. 7f.

⁴²⁴ Über den nationalsozialistischen Literaturkanon und die Bewertung der „nationalsozialistischen Schriftsteller“ waren sich selbst die Nationalsozialisten nicht einig. Schoeps (2000): *Literatur im Dritten Reich*. S. 55f.

⁴²⁵ Hinz, Manfred: *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 1985. S. 4.

faschistischen Ideologie gar nicht entziehen konnte. Der italienische Faschismus nahm die vielfältigen und zahlreichen Facetten der gesamten Kultur in sich auf: „Wenn in den zwanziger Jahren etwa über die Positionen von *stracittà*, also einer städtischen, der europäischen Moderne angelehnten Kunst, und *strapaese*, einer ländlichen, auf die regionalen Ursprünge aufbauenden Kunst, heftig debattiert wurde, so finden beide Auffassungen ihren Platz im Faschismus.“⁴²⁶ Indem Intellektuelle und Künstler kontrolliert und zugleich Gegner und Andersdenkende in das politische System integriert wurden, sowie die Gestaltung der Politik nicht ausschließlich von staatlichen Institutionen getragen wurde, entstanden Nischen und Spielräume, die neorealistic Produktionen zuließen. Mussolini versuchte mit dieser Kulturpolitik auch internationale Anerkennung für den Faschismus zu gewinnen und seine politische Macht zu sichern.

Der Film umfasste in den 1930er Jahren propagandistische Filme, die das Regime verherrlichten, historisch-mythologische Glorifizierungen des Römischen Reiches in Form von Kolossal- und Historienfilmen, Gesellschaftskomödien, Melodramen, Wochenschau und Kriegsfilm sowie schließlich die Produktionen des italienischen Neorealismus. Während Rundfunk und Presse vollständig den Zwecken der politischen Propaganda untergeordnet wurden, beeinflusste Mussolini die Filmproduktion zunächst kaum, sodass sich gerade hier jene Nische für die italienischen Neorealisten öffnete. 1935 gründete Luigi Freddi, Leiter des Ministeriums für Volkskultur, die Filmhochschule *Centro Sperimentale di Cinematografia* in Rom, die unter der Leitung von Luigi Chiarini stand, der die Zeitschrift *Bianco e Nero* herausgab. Im *Centro* gehörten zu den Studenten erster Stunde Regisseure des sich später entwickelnden italienischen Neorealismus wie z. B. Roberto Rossellini, Giuseppe de Santis oder Michelangelo Antonioni. Im *Centro* und um die Zeitschrift *Bianco e Nero*, für die der Film- und Literaturkritiker, Drehbuchautor und Dokumentarfilmer Umberto Barbaro zentrale Schriften sozialistischer Autoren des Auslands übersetzte und der 1942 den Begriff „neorealismo“⁴²⁷ prägte, entwickelte sich der linksorientierte Neorealismus parallel zur konformistischen Filmwirtschaft und die von Mussolini geförderten kommerziellen Unterhaltungsfilm. Für die Zeitschrift *Cinema*, die 1935 Vittorio Mussolini erstmals herausgab, schrieb u. a. Giuseppe de Santis, der durch seine sozialkritischen Film *Bitterer Reis* (1949) bekannt wurde und 1943 am Drehbuch für den Film *Besessenheit* von Luchino Visconti mitgearbeitet hatte, dessen Produzent Vittorio

⁴²⁶ Meier (2002): *Mythos der Erneuerung*. S. 13.

⁴²⁷ Barbaro, Umberto: Neo-realismo. In: *Cinema* (5. Juni 1943).

Mussolini selbst gewesen war. Das faschistische Regime gewährte folglich von der Parteilinie abweichende Spielfilmproduktionen von Vittorio de Sica, Alessandro Blasetti, Roberto Rossellini, Luigi Chiarini, Alberto Lattuada und Renato Castellani, „in der Hoffnung, daß deren künstlerischer Wert und formale Innovationen letztlich die offiziellen Produktionen befruchten würden.“⁴²⁸

Eine der neorealistischen Filmproduktion bzw. der weitgehend unabhängig gebliebenen italienischen Filmwirtschaft vergleichbare Filmentwicklung hat es in Deutschland unter dem Nationalsozialismus nicht gegeben. Dennoch unterlagen auch die Filme des links-politischen Flügels in Italien scharfen Vor- als auch Nachzensuren. Zur Steuerung der kulturellen Produktion beauftragten Italien und Deutschland Ministerien mit einer umfassenden Kontrolle der Kulturproduktion. Mussolini ließ schon 1924 als Kontrollinstanz die sogenannte *L'Unione Cinematografica Educativa* (LUCE) gründen, die die gesamte Produktion und Herausgabe von Filmen und Fotografien überwachen sollte. Das Institut ging später in das faschistische Ministerium für Presse und Propaganda über. Das sogenannte kontrollierende Künstlersyndikat unter der Leitung von Giuseppe Bottai zwang zwar die Künstler zur Mitgliedschaft und unterband freie Zusammenschlüsse der Künstler, blieb aber insgesamt lückenhaft, weil es nur ein Element einer nicht wie in Deutschland totalitär-zentralistischen, sondern pluralistischen Kulturpolitik war.⁴²⁹ Viscontis Film *Besessenheit* wurde nach seinen Uraufführungen sofort verboten und kam erst einige Jahre später in stark zensierter Version erneut in die Kinos. Seine Versuche Giovanni Vergas Roman *Die Malavoglia* zu verfilmen, wurden mehrfach durch die Vorzensur verhindert. Auch Elio Vittorinis Anthologie *Americana* (1941) wurde von der Zensur verboten. Die Zensur speziell neorealistischer Werke zeigt, dass ihr Entstehungsprozess zwar durch ein politisch vermeintlich offeneres kulturelles Klima geprägt war, ihre Rezeption und Wirkung jedoch keine politisch freien Spielräume beanspruchen konnte. Im Unterschied zu Deutschland hat es diese Produktionen allerdings gegeben. Im Umkehrschluss machten ihre Verbote diese Werke zugleich zu Symbolen des Antifaschismus. Sie waren nicht nur

⁴²⁸ Becker, Lutz: Schwarze Hemden und weiße Telefone. In: Ades, Dawn et al. (Hg.): *Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*, Köln: Oktagon Verlag 1996. S. 137-139. Hier S. 139. Die Metapher der weißen Telefone, die zentrales Symbol des amerikanischen Hollywoodkinos jener Jahre waren, ersetzen die italienischen Neorealisten meines Erachtens durch die schwarzen Telefone, wie sie immer wieder in Viscontis *Besessenheit* oder Rossellinis *Rom, offene Stadt* zu sehen sind.

⁴²⁹ Von Falkenhausen, Susanne: *Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik in Italien 1922 bis 1943*, Frankfurt am Main: Haag & Herchen 1979. S. 21f.; Vgl. Morsi (2001): „*Amerika ist immer woanders*“. S. 72-74; zur Rolle Bottais vgl. Ester Coen: „Wider den platten Konformismus“, Giuseppe Bottai und die Kultur während des Faschismus. In: Ades et al. (1996): *Kunst und Macht*. S. 178-180.

ästhetische Vorbilder, sondern schon während des Faschismus ethische Leitbilder. Die vermeintliche Offenheit des italienischen Faschismus, verbunden mit der Suggestionskraft des Neuen, hatte es möglich gemacht, dass der Faschismus lange Zeit akzeptiert wurde und auch zum Zufluchtsort für deutsche Oppositionelle und Verfolgte des Nationalsozialismus wurde.⁴³⁰

In Deutschland war die kulturpolitische Lage eine andere. Das von Joseph Goebbels geleitete Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, dessen Reichskulturkammer u. a. die Reichsschrifttumskammer (RSK) umfasste, war aus der seit 1926 bestehenden Sektion Dichtkunst hervorgegangen. 1933 wurden alle jüdischen Mitglieder sowie der Präsident Heinrich Mann aus der RSK vertrieben, sodass Autoren wie Thomas Mann und Ricarda Huch ihre Loyalitätserklärung verweigerten. Die Kammer war mit der Überwachung der deutschen Buchproduktion beauftragt und forderte von allen Autoren, Verlegern, Kritikern die Mitgliedschaft (ähnlich wie das Künstlersyndikat in Italien), wollten sie nicht ein Berufsverbot⁴³¹ bekommen. Unter der Leitung Hanns Johst ab 1935 verschärften sich die Bestimmungen mit dem Arierparagrafen, der alle Juden von der Kulturproduktion ausschloss. Von den Ausschlussregelungen wurden jedoch auch Ausnahmen gemacht wie z. B. im Falle Alfred Andersch, der 1933 als Jugendfunktionär der KPD im Konzentrationslager Dachau saß und für seine ersten schriftstellerischen Arbeiten 1943 eine Sondergenehmigung von der Reichsschrifttumskammer erhielt. Neben der Reichsschrifttumskammer wirkte überwachend das „Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung“ und die „Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums“ (später „Hauptamt Schrifttum“) unter der Leitung von Alfred Rosenberg. Sein Zentrallektorat sollte die neuen Produktionen „nach politisch-weltanschaulichen, künstlerischen und volkserzieherischen Gesichtspunkten“⁴³² vorzensieren. Dass es als solche keine offiziell verkündete Zensur gab, sollte den Schein einer freien Kulturnation wahren. Die Überwachung, die Bücherverbrennungen und die Emigrationen sorgten jedoch dafür, dass der

⁴³⁰ Vgl. zum Exil in Italien Klaus Voigt und Christina Köstner (Hg.): *Österreichisches Exil in Italien: 1933-1945*, Wien: Mandelbaum-Verlag 2009.

⁴³¹ Berufsverbot erhielten u. a. Gottfried Benn und Elisabeth Langgässer (beide Schreibverbot 1936), Werner Bergengruen (Kammerausschluss 1937), Hermann Kasack (Vortragsverbot), Erich Kästner (Aufnahmeverweigerung in die Kammer 1939). Schoeps (2000): *Literatur im Dritten Reich*. S. 53.

⁴³² Schoeps (2000): *Literatur im Dritten Reich*. S. 48. Alfred Rosenberg war Herausgeber der Zeitschrift *Völkischer Beobachter* und gründete 1927 den Kampfbund für Deutsche Kultur mit. Er rivalisierte mit seinem Parteikollegen Goebbels, der Macht und Kontrolle im kulturpolitischen Richtungsstreit gewann. Bis zur Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 behielt Goebbels im Unterschied zum konservativ gesinnten Rosenberg Sympathien für die moderne Kunst, die er selbst sammelte. 1937 hörte die moderne Kunst offiziell auf zu existieren. Ades et al. (1996): *Kunst und Macht*. S. 270f.

Literaturbetrieb 1938 weitgehend „gesäubert“ war. Frank Trommler hat daran erinnert, dass auch die deutschen Autoren während des Dritten Reiches nicht gänzlich ihrer Publikationsmöglichkeiten entzogen waren: „Bei Verlagen wie Suhrkamp, Rowohlt, S. Fischer, Goverts, bei Zeitschriften wie *Die neue Rundschau*, *Europäische Revue*, *Deutsche Rundschau*, *Hochland*, *Eckart* und beim Rundfunk fand ein gewichtiger Teil nichtfaschistischer Schriftsteller begrenzte Wirkungsmöglichkeiten.“⁴³³ Trommler wie auch Hans-Dieter Schäfer entwickelten daraus ihre Kritik an der These vom Nullpunkt,⁴³⁴ der mehr eine historische als ästhetische Zäsur darstellte, also die Setzung eines Zeitpunkts, um denselben bzw. die vor ihm liegende Zeit zu überwinden. Die Konstruktion des Nullpunkts diente also historisch der Dekonstruktion von historischer Linearität. Auch deutsche Autoren, die nicht erst nach 1945 debütierten, verfolgten bereits während des Krieges realistische Tendenzen. Da jedoch die Kulturpolitik Hitlers bzw. Goebbels im Unterschied zu Italien totalitär war, konnten sie ihre Werke nur im Untergrund und hinter den Werken der Inneren Emigration verschwinden lassen oder ins Exil hinüberretten. Denn ein wesentlicher Unterschied zum italienischen Kontrollsystem war, dass die deutsche Überwachung die Gestapo, den Sicherheitsdienst und die SS miteinbezog und neben dem Berufsverbot auch mit der Todesstrafe drohte, die Hitler 1933 über die kulturpolitische Strategie der „Säuberung und Förderung“⁴³⁵ einführte. So spekulierte Deutschland im Gegensatz zu Italien viel stärker auf eine Selbstzensur der Autoren als Folge der durch die Unterdrückungs- und Kontrollmechanismen ausgelösten Angst, während man in Italien über das Gewährenlassen unterschiedlicher Tendenzen auf Zustimmung oder das willentliche Bekenntnis der Künstler zum Faschismus hoffte. Diese Strategie des Konsenses blieb aber eine diktatorische Maßnahme: „Wenn der Konsens fehlen sollte, dann gibt es die Gewalt.“⁴³⁶ Im Unterschied zu Deutschland waren die Methoden der Gewalt jedoch weniger brutal. In Italien wurde anstelle der Deportation in ein Konzentrationslager und die Ermordung das sogenannte *Confino* gesetzt, das die polizeilich verordnete Verbannung, meist auf eine italienische Insel, vorsah. Auch hatte es in Italien keine organisierte Massenvernichtung der Juden gegeben. Mussolini ließ sogar ganz bewusst Kritik an

⁴³³ Trommler, Frank: Nachkriegsliteratur – eine neue deutsche Literatur? In: Literaturmagazin 7 (1977). S. 167-186. Hier S. 168.

⁴³⁴ Hans-Dieter Schäfer: Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930. In: Literaturmagazin 7 (1977). S. 95-115; Ders.: Die nichtfaschistische Literatur der ‚jungen Generation‘ im nationalsozialistischen Deutschland. In: Denkler, Horst und Karl Prümm: *Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen – Traditionen – Wirkungen*, Stuttgart: Reclam 1976. S. S.459-504. Hier S. 461.

⁴³⁵ Schoeps (2000): *Literatur im Dritten Reich*. S. 43.

⁴³⁶ Zitiert nach Schieder (2008): *Faschistische Diktaturen*. S. 391.

seiner eigenen Politik zu, wie sie z. B. Elio Vittorini in faschistischen Blättern äußerte, und ordnete diese Beiträge positiv in einen bevorstehenden Revolutionsprozess ein.⁴³⁷ Die Faschistisierung der Kultur wurde folglich weniger über die von oben gesteuerte Indoktrination betrieben, sondern in einem viel weiter gesteckten Rahmen als eine „Ebene des Denkens und Vorstellens, in dem, was man die Grunderfahrungen und Kernfragen der ersten Jahrhunderthälfte nennen könnte. Denn sie ist gleichermaßen bei engagierten Faschisten wie bei Unpolitischen, Skeptikern oder auch bei Regimekritikern anzutreffen [...].“⁴³⁸ Die Kritik am faschistischen Regime mündete also nicht nur in der Verkündung antifaschistischer Botschaften, sondern in der Suche neuer gesellschaftlicher „Regenerationsmodelle“⁴³⁹. Die Suche nach nationaler Erneuerung trennte und verband zugleich Faschismus und Antifaschismus in der Kunst und ihrer Auseinandersetzung mit Themen wie Mythos und Tod. Auf diese Weise verstrickte sich der italienische Neorealismus etwa eines Cesare Pavese ästhetisch – aber nicht ethisch! – mit dem Faschismus. Die sich dem Mythischen zuwendenden Werke zeigten, wie tief die faschistische Prägung einerseits reichte, andererseits wie schwer rein antifaschistische Positionen tatsächlich ästhetisch umzusetzen waren. Die *giovani* wandten sich deshalb den zurückgebliebenen, archaischen Landstrichen Italiens v. a. des Südens zu, weil diese moralisch und ästhetisch unberührt schienen und so für die ethischen Anliegen stofflich unbedenklich schienen. Entsprechend wandten sich die Neorealisten nicht den Stadtzentren zu, in denen der Faschismus seine Macht architektonisch und symbolisch demonstrierte bzw. repräsentierte, sondern wichen in die Peripherien der Städte aus, in Vorstädte, Provinzstädte oder Reisebeschreibungen. Auf der Ebene der Zeit äußert sich dies in der Hinwendung zur Kindheit und zur Jugend als noch unschuldige Lebensphasen.

In Italien hatte es also entsprechend der gemäßigteren Diktatur günstigere kulturpolitische Bedingung für die Ausbildung eines kritischen Realismus gegeben als in Deutschland, wo dies erst 1945 möglich wurde. Die Konstruktion eines Nullpunkts sowie eine mit Deutschland vergleichbare öffentliche Theoriebildung zur Ästhetik des Realismus wie sie der *Ruf* und die Gruppe 47 nach der Kapitulation bündelte, hatte es in Italien weder während noch nach dem Krieg gegeben. Berücksichtigt man jedoch,

⁴³⁷ Mussolini: La dottrina del fascismo [1932]. In: Susmel, Edoardo und Duilio: *Opera omnia di Benito Mussolini XXXIV.*, Florenz 1961. S. 115-138. Hier S. 130: „Ma lo Stato fascista è unico ed è una creazione originale. Non è reazionario, ma rivoluzionario [...].“

⁴³⁸ Meier (2002): *Mythos der Erneuerung*. S. 15.

⁴³⁹ Meier (2002): *Mythos der Erneuerung*. S. 75.

dass jener Nullpunkt eben eine Konstruktion ist, relativiert er sich zu einem Abgrenzungsgestus gegenüber dem Nationalsozialismus einerseits und lässt sich öffnen für die Sichtung ästhetischer Kontinuen etwa zwischen italienischem Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur, die zwar einen diskontinuierlichen Verlauf genommen haben, aber ethisch-ästhetische Ähnlichkeiten aufweisen.

3.1.2. Zu spät für den Neuanfang?

Im Rahmen der Neustrukturierung von Anfang und Ende ist bereits die Frage angeklungen, ob es *zu spät* für einen Neuanfang ist. In Cesare Paveses Roman *Junger Mond* (1950) versucht der rückkehrende Protagonist und Erzähler Anguilla die Veränderungen in der Heimat seiner Kindheit zu bewältigen und macht die Erfahrung des Zu-spät: „Aber Bäume ringsum waren verändert, die Haselwildnis war verschwunden, nutzbar gemacht für Mohrenhirse, wie ich an den Stoppeln sah. [...] Immer hatte ich etwas erwartet wie früher [...]. Aber daß ich die Haselbüsche nicht mehr finden würde, hatte ich nicht erwartet“ (JM, S. 9). Die Heimat seiner Kindheit ist nicht nur psychisch, sondern auch physisch unwiederbringlich. Doch nicht nur für Anguilla, sondern auch für den großen Lauf der Geschichte und die Chancen auf eine kommunistische Revolution ist es *zu spät*: „[...] im Jahre 45, als das Eisen heiß war, hätten sie sich regen müssen. [...] ‚Ihr hattet das Messer schon gepackt.‘ [...] ‚Aber Elend genügt nicht, daß sich die Leute empören. Sie brauchen einen Anstoß. Damals hattet ihr den Anstoß und die Macht“ (JM, S. 27-28). Die Wut und der Drang zu handeln, der durch die historischen Entwicklungen geschürt worden war, ließen sich nicht wiederholen. Diese Gelegenheiten waren einmalig und für diese *Zeitpunkte* war es zu spät. Diese Erfahrung muss ähnlich auch der heimkehrende Soldat Feinhals in Heinrich Bölls *Wo warst du, Adam?* (1951) machen. Als er vor seinem Elternhaus steht, zerstört eine Granate das Haus, sein Leben wie auch das seiner Eltern. Für Feinhals, der gerade erst im Frieden angekommen ist, ist es zu spät: „Die weiße Fahne am Haus seines Vaters war die einzige in der ganzen Straße, und er sah jetzt, daß sie sehr groß war – es schien eins von Mutters riesigen Tischtüchern zu sein, die sie bei Festlichkeiten aus dem Schrank holte. Er lächelte wieder, warf sich aber plötzlich hin und wußte, daß es zu spät war.“⁴⁴⁰ Ließe sich hier motivisch zwar an die Erörterungen der Explosionen im italienischen Neorealismus anschließen, unterscheiden sich diese jedoch von jenen neorealistischen

⁴⁴⁰ Böll, Heinrich: *Wo warst du, Adam?* [1951]. In: Ders. (2004): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 5: 1951, hg. v. Robert C. Conard. S. 180-329. Hier S. 329. Im Folgenden mit der Sigle KA, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

Beschreibungen darin, dass es für Feinhals endgültig zu spät ist und damit auch nicht die Rückkehr an die bereits erlebten Anfänge möglich ist. Diese Explosion ist das Ende des Textes und des in ihm Erzählten. In diesem Fall dominiert das Zu-spät gegenüber dem Motiv des Anfangens, dominiert der Zeitpunkt (der hier durch das „plötzlich“ sprachlich markiert wird) gegenüber der Erfahrung von Zeit als Dimension, dominiert die Explosion als *Einbruch* gegenüber dem *Ausbruch* von Zeit. Für den persönlichen Aufbruch und Neuanfang, den Anguillas Reise in die Heimat beschreibt, ist es hingegen nie zu spät, wenngleich damit gerechnet werden muss, dass nichts mehr so ist wie es einmal war, wie Anguilla schmerzlich feststellt: „Und doch – so oft ich heute daran denke, jammere ich um jene Zeiten und wünschte, ich fände mich in ihnen wieder“ (JM, 113). Zu Anfang des Romans ist Anguilla noch optimistisch: „Merkwürdig, wie alles anders und doch gleich war. [...] jetzt waren die Wiesen Stoppeln und die Stoppeln Weinstockreihen, und die Menschen waren nicht mehr hier, sie waren groß geworden, gestorben; [...] alles war immer das Gleiche, alles hatte eben den Geruch, den Geschmack, die Farbe wie dazumal“ (JM, S. 38). Der Eindruck, dass alles anders und doch gleich sei, hebt die Logik des Zeitpunktes ebenso aus wie die des Kreises, da offensichtlich nicht von einer statisch und begrenzt angeordneten, sondern einer unendlich fließenden Zeit ausgegangen wird. Da alles auch anders ist, handelt es sich nicht um die zyklische „ewige Wiederkehr des Gleichen“⁴⁴¹, sondern des Zeitflusses auf einer Linie. Diese Linie ist (aus)gerichtet, aber nicht zielgerichtet (final), da sie nicht von einem Anfang ausgeht und auf ein Ende hinausläuft, auf der die Gegenwart als ein bestimmter Zeitpunkt markiert wird.⁴⁴² Eher handelt es sich um ein „Werden in

⁴⁴¹ Die „ewige Wiederkehr des Gleichen“ ist eine zentrale Position in der Philosophie Friedrich Nietzsches, der damit ein zyklisches Zeitmodell beschreibt, das die Kombinatorik von Elementen und Erfahrungen der Realität begrenzt, so dass es tatsächlich zu Wiederholungen des Gleichen kommen kann, die sich unendlich fortsetzen können: „Wenn die Welt als bestimmte Größe von Kraft und als bestimmte Zahl von Kraftcentren gedacht werden darf – und jede andere Vorstellung bleibt unbestimmt und folglich unbrauchbar – so folgt daraus, daß sie eine berechenbare Zahl von Combinationen, im großen Würfelspiel ihres Daseins durchzumachen hat. In einer unendlichen Zeit würde jede mögliche Combination irgendwann einmal erreicht sein. Und da zwischen jeder ‚Combination‘ und ihrer nächsten ‚Wiederkehr‘ alle überhaupt noch möglichen Combinationen in derselben Reihenfolge bedingt, so wäre damit ein Kreislauf von absolut identischen Reihen bewiesen: die Welt als Kreislauf der sich unendlich oft bereits wiederholt hat und der sein Spiel in infinitum spielt.“ Nietzsche, Friedrich: *Die nachgelassenen Fragmente. Eine Auswahl*, Stuttgart: Reclam 1996. S. 266.

⁴⁴² Der englische Philosoph John McTaggart unterscheidet zwischen einer A- und einer B-Reihe von Zeit. Die B-Reihe betrifft jene hier mit McTaggart beschreibbare „gerichtete“, aber nicht zielgerichtete Linie von Zeit, während die A-Reihe das klassische lineare und finale Zeitmodell repräsentiert. Da die B-Reihe das Wesen von Zeit nicht hinreichend beschreibe und die A-Reihe wegen der Inkompatibilität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft widersprüchlich sei, kommt McTaggart zu dem Schluss, Zeit sei insgesamt unreal. Vgl. McTaggart, John und McTaggart, Ellis: *The Unreality of Time*. In: *Mind: A Quarterly Review of Psychology and Philosophy* 17 (1908). S. 457-474; vgl. auch Hübner, Dietmar: *Eine Illusion des Fließens? Eine Annäherung an die Philosophie der Zeit*. In: *Kritische Ausgabe, Zeitschrift für Germanistik und Literatur* (2011) H. 21. S. 12-15. Zum Verhältnis der Zeitphilosophie

zwei Richtungen“⁴⁴³. Die Anordnung der Geschehnisse auf dieser Linie erzeugt also keinen Zustand von vergangen, gegenwärtig und zukünftig wie bei der Anordnung von Zeitpunkten, sondern ein Später oder Früher, ein Vorher und ein Nachher, das sich immer wieder selbst einholt. Die Erfahrungen des Zu-spät markieren zwar Einschnitte in der Zeit, aber diese Schnitte bezeichnen „nicht mehr länger Auflösungen der Kontinuität, sondern variable Umverteilungen zwischen den Punkten eines Kontinuums.“⁴⁴⁴ Es besteht eine Doppelbewegung zwischen Einbruch und erneutem Ausbruch von Zeit, ihrer Fragmentierung und ihrer Transformation in ein Kontinuum. Erst kraft dieser Doppelbewegung kann auch die Fiktion selbst zu einer Gegenwart werden, die nicht von ihrem Vorher und ihrem Nachher, d. h. vom Leben getrennt werden kann. Der Übergang von Realität und Fiktion wird ununterscheidbar, entgrenzt sich in der gecach(t)en Zeit. Das Zu-spät ist folglich nicht nur das Versäumnis einer an einen Zeitpunkt gebundenen Gelegenheit, sondern Zeit verstanden als Fluss des Lebens (Siegfried Kracauer), zu deren Dimension die Erfahrungen des Zu-Spät gehören, um sich selbst zur Anschauung zu bringen. Entsprechend hat Gilles Deleuze das Zu-spät als eine Dimension der Zeit beschrieben: Es „ist kein in der Zeit sich ereignender Unfall, es ist eine Dimension der Zeit selbst. Als Dimension der Zeit ist es dasjenige, das, durch den Kristall hindurch, sich der statischen Dimension der Vergangenheit entgensetzt, so wie sie im Innern des Kristalls lastet und fortbesteht.“⁴⁴⁵ Die Erfahrung des Zu-spät ist nicht nur als eine verpasste Chance zu lesen, sondern als ein widerständiges Moment, das im Kristall Vergangenheit immer gleichzeitig und dynamisch mit der Entwicklung von Gegenwart, der weiter fließenden Zeit, zeigt. Das Zu-spät ist dann nicht unbedingt endgültig und kann noch früh genug sein. Bei Pavese schimmern erst im Zu-spät die Erinnerungen an die Kindheit durch und werden neue persönliche Aufbrüche in der Gegenwart angeregt, für die es noch früh genug ist und die sich der Erfahrung des historischen Zu-Spät widersetzen. Kindheit, Jugend und Reife bilden nur scheinbar eine Aufeinanderfolge von Zeit, sie koexistieren „aus dem Blickwinkel der aktuellen Gegenwart.“⁴⁴⁶ Diesem Fließen entsprechend umfasst ein Großteil der Handlung des Romans *Junger Mond* das tatsächliche Gehen der Figuren. Anguilla

McTaggerts und Deleuze vergleiche Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit als Ereignisphilosophie*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2003. S. 112f.

⁴⁴³ Schaub (2003): *Gilles Deleuze im Wunderland*. S. 149f.

⁴⁴⁴ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 161.

⁴⁴⁵ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 130. Mit der Dimension der Zeit greift Deleuze auf die Phänomenologie Merleau-Pontys zurück.

⁴⁴⁶ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 130.

erfährt seine Heimat immer wieder neu im Gehen, im Zurückgehen, Losgehen und Weitergehen, also im ständigen Aufbruch, in dem alle Ankunft liegt – in der Heimat, in der Liebe, in der Freiheit, in der Gesellschaft oder bei sich selbst. Diese nomadische Ethik des Gehens bedeutet, dass es für den Neuanfang nie zu spät ist, wenn damit auch keine endgültige Ankunft verbunden sein kann. Am Ende des Romans *Junger Mond* steht daher auch erneut ein Spaziergang mit seinem Freund Nuto. Programmatisch lässt sich Anguillas Aufforderung als eine Widersetzung gegen das Zu-spät lesen: „Wollen wir nicht hinauf auf den Gaminella? Los, gehen wir! Es ist noch früh“ (JM, 179). Dem anfänglichen Gefühl des Zuspätkommens wird am Ende die Erfahrung entgegengestellt, noch früh genug zu sein. Mit der Frühe des Aufbruchs und dem Gehen verbindet sich das Wiedererkennen der Heimat: „Alles erkannte ich wieder – die helle, trockene Erde; das platt gedrückte, glitschige Gras der Pfade; [...]“ (JM, S. 179). Dass es diesmal nicht zu spät erscheint, hat einen Grund: „So hoch hinauf war ich als Junge nie gestiegen“ (JM, S. 180). Entscheidend ist folglich, wie weit man in den Raum und in die Zeit hineingeht, um sie mit Deleuze gesprochen als eine *Dimension* zu erfahren, die Zeit *kristallisieren* lässt. Je kristalliner, desto unmittelbarer und verfügbarer sind Zeit und Raum und mit ihnen die eigene Identität: „Ein Dorf – das bedeutet: du bist nicht allein, du weißt, in den Menschen, in den Pflanzen, in der Erde lebt ein Stück von dir, das, auch wenn du selbst nicht da bist, bleibt und auf dich wartet“ (JM, S. 11). Das Land und die Zeit der Kindheit sind ein vom Geschichtsverlauf völlig unberührter Zustand des Ursprünglichen der eigenen Biografie sowie der Gesellschaft, den der Erwachsene schmerzlich vermisst und nach dem er sich zurücksehnt: „Wir alle wünschen uns den geschichtslosen Zustand, den Garten, das Paradies. Es ist ziemlich unwahrscheinlich, daß wir ihn erreichen, aber daß wir trotzdem alles unternehmen, um zu ihm zu gelangen, ist vielleicht das Einzige, was unser Da-Sein rechtfertigt“ (GW, Bd. 5, S. 420), schreibt Alfred Andersch in seinem autobiografischen Text *Der Seesack* (1977). Über die Mythisierung der Landschaften der Kindheit gelingt die Rückkehr in eine „unvordenklich[e]“ Welt, die sogar bis zur „Erschaffung der Erde zurück“⁴⁴⁷ geht, erzählt der reisende Erzähler in Vittorinis *Sardinien. Ein Land der Kindheit* (1952): „Sardinien ist für mich zu Ende gegangen, ich werde es nie wiederhaben, für die Zeit meines Daseins ist es auf immer vorbei. Es passiert mir, daß ich es wie ein schon in der Ferne liegendes Ereignis, eine Art inneren Kampf oder eine Liebe begreife und denke,

⁴⁴⁷ Vittorini, Elio: *Sardinien, Land der Kindheit*, Frankfurt am Main: Schöffling & Co 1997. Hier beide S. 48. Im Folgenden mit der Sigle SLK.

daß es sich nicht wiederholen kann [...] es war ein unvergeßliches Stück Leben von mir. Wie eine Kindheit. An meiner Kindheit hat es jetzt teil an jenem Nichts, jenem Märchen...“ (SLK, S. 118). Die Kindheit, die zwar als Gegenwart bzw. als Ereignis an die Vergangenheit verloren ist, wie der Erzähler am Ende seiner Reise resümiert, konnte jedoch für die Dauer der Reise von dem Protagonisten als Dimension noch einmal erlebt werden. Erst mit dem Ende der Reise, dem Ende des Gehens, endet auch diese Zeit. Dann ist es endgültig zu spät, so wie für Feinhals in Bölls *Wo warst du, Adam?*, dessen Ankunft bei seinem Zuhause im Tod und damit dem Ende des Gehens – auch das der Zeit – mündet. Die Rückkehr in die Kindheit dient dann nicht der Wiederholung (für sie ist es zu spät) und auch nicht der Verherrlichung bestehender Zustände (wie es in Vittorinis Sardinien-Bericht anklingt), sondern umgekehrt der Gesellschafts- und Geschichtskritik. Die Reflexion des Ursprungs ist wie das Zu-spät ein widerständiges Moment, das die aktuellen Horizonte der Gegenwart und Gesellschaft infrage stellt. Die glückliche, schuldfreie und harmonische Kindheit entlarvt sich dann als eine mythische Vision, die an der Gegenwart bricht, in der nur weitergegangen werden kann, wie es bei Pavese und noch eindringlicher in Rossellinis *Deutschland im Jahre Null* erzählt wird, in dem das Zu-spät der Kindheit die Chronologie einer ganzen Biografie aushebelt. Der Junge Edmund Köhler kann noch nicht an der Arbeitswelt der Erwachsenen teilnehmen (zum Ausgraben von Gräbern wird er nicht zugelassen), er kann aber auch nicht mehr wie die anderen Kinder in den Ruinen spielen. Obwohl er noch ein Kind ist, ist es für seine Kindheit schon während seiner Kindheit in der unmittelbaren Nachkriegszeit zu spät.⁴⁴⁸ Edmund Köhler springt schließlich aus dem obersten Stockwerk einer Häuserruine. Für ihn ist ein Neuanfang anders als für Cinto in Paveses *Junger Mond* und ähnlich Bölls Feinhals unmöglich,⁴⁴⁹ weil er aufgehört hat zu gehen. Sowohl das Fließen der reinen und ungeordneten Zeit, in dem das Zu-spät optimistisch zum Neuanfang umgewandelt werden kann als auch die Bewegung im Raum sind Teil der Achronologie des Anfangsmythos, die bereits im Zusammenhang mit der Neustrukturierung des Anfangs im Motiv der Explosion feststellbar war. Die Ethik der ästhetischen Diskursivierung des Zu-spät, von seiner Abwendung bis hin zu seinem Eintreten, liegt in der Wendung von der mechanischen, logischen Zeit hin zur subjektiv erfahrbaren, phänomenologischen Dimension von Zeit, die

⁴⁴⁸ Zu spät für die Kindheit ist es auch in De Sicas *Fahrraddiebe* (1948) und Viscontis *Die Erde bebte* (1948). Die Kinder müssen arbeiten, um den Lebensunterhalt der Familien zu erwirtschaften.

⁴⁴⁹ Dass es für den Jungen Edmund keine Hoffnung gibt, hängt wesentlich mit seinem Vater zusammen. Auf diese Beziehung werde ich in 3.2.1.1. genauer eingehen.

prälogisch strukturiert ist. Die Rettung liegt für die Protagonisten nicht in dem Erreichen des richtigen Zeitpunkts oder in der Erfahrung des Wiedergewinns, der Wiederholung der Wirklichkeit der Kindheit, der heilen Zeit, sondern im „Gesetz der Partizipation“⁴⁵⁰ wie es Lucien Lévy-Bruhl beschrieb, nach dem Mythen und Bräuche als kollektive Vorstellungsmuster individuelle und ideologische Weltbilder ablösen und typisch westliche Differenzierungslogiken wie Realität und Traum oder Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft auflösen. Die mythisch gefasste Zeit, die modal entgrenzte Zeit, lässt einerseits die Kontinuität von Lebensordnung erkennen und andererseits eröffnet sie den Freiraum ihrer diskontinuierlichen Neu- bzw. Umstrukturierung, sodass noch der Erwachsene wie das Beispiel Vittorini zeigt, Einfluss auf den Wert von Heimat und Kindheit nehmen kann. In den Mythisierungen der Landschaften der Kindheit und des Neuanfangs schwingt die Sehnsucht nach einer erfüllten und lückenlosen Biografie mit und können Glaubensverluste als Offenbarungen einer „sakrale[n] Zeitlosigkeit“⁴⁵¹ zumindest zeitweise durch die Rückkehr in die Heimat oder die Erinnerung kompensiert werden. Für Pavese ist daher die *echte* Dichtkunst eine „Poesie der Kindheit“⁴⁵². Es geht also nicht um die Irrealisierung der Zeitgeschichte durch den Rekurs auf die Kindheit, sondern ihre ethische Erhellung durch die Konfrontation mit der eigenen prälogischen Dimension des Seins, die sich außerhalb normierte Zeitmodelle (Zeitpunkte) bewegt. Die Zeitstruktur betreffend geht es bei der Rückkehr in Heimat und Kindheit sowie bei subjektiven Zeiterfahrungen folglich nicht um das Konzept eines linearen Fortschritts in die Zukunft, sondern um eine anti-lineare und transhistorische Bewegung, insofern eine „immer schon vorhandene Ewigkeit der Dinge und ihre Aktualisierung in einer gegenwärtigen Geste“⁴⁵³ zum Ausdruck kommt.

⁴⁵⁰ Ganslandt, Herbert R.: Lévy-Bruhl. In: Mittelstraß, Jürgen (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 4, 2. Neubearb. und erg. Aufl., Stuttgart, Weimar: Metzler 2010. S. 558. Pavese redigierte im Einaudi Verlag eine Schriftenreihe, die sich mit der Renaissance des mythisch-religiösen Weltbildes beschäftigte. Er zählte sich selbst zu den Gegnern einer Entmythologisierung und übersetzte Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* sowie Werke von Lucien Lévy-Bruhl und seinen ethnologischen Theorien zur „*mentalité primitive*“, in denen er die strukturellen Unterschiede der Weltbilder und der Logik des Denkens schriftloser Kulturen und der modernen Gesellschaft untersuchte. Vgl. Lévy-Bruhl, Lucien: *La mentalité primitive*, Paris: Félix Alcan 1922.

⁴⁵¹ Pavese, Cesare: Über Mythos, Symbol und anderes. In: Ders.: *Schriften zur Literatur*, Düsseldorf: Claasen 1977. S. 329-335. Hier S. 330.

⁴⁵² Wellek, René: Croce als Kritiker der deutschen Literatur. In: Bayerische Akademie der Wissenschaften (1980) H. 4. S. 3-20. S. 13. Pavese hat mehrere Mythenbegriffe herausgebildet: neben dem Mythos als Strategie zur Bewältigung der Wirklichkeit, u.a. der Mythos als Märchen und Fabel, als künstlerischer Code, als Weltanschauung, als kulturanthropologischer Ursprung sozialer Normen und Disposition zur Produktion von Kunstwerken. Zum Mythosbegriff im Werk von Pavese vergleiche Kammandel (2012): *Die produktive Rezeption zeitgenössischer italienischer Erzähler in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. S. 180ff.

⁴⁵³ Richter, Steffen: Macht nicht zu viel Aufhebens. Eine Spurensuche zum 100. Geburtstag von Cesare Pavese in Santo Stefano Belbo und Turin In: *Die Welt* (6. September 2008).

Ästhetisch rufen jene Erfahrungen des Zu-spät diese transhistorische Bewegung kritisch in der Gegenwart wach. Die Achronologie von Anfang und Ende, Heimat und Kindheit, Vergangenheit und Gegenwart retardieren dabei das Erzählen. Roland Barthes hat in *Mythen des Alltags* (1964) die arretierende Tendenz des Mythos beschrieben, der ein sekundäres, semiologisches System darstelle, das den ursprünglichen Sinn bzw. die Bedeutung verbaler und visueller Zeichen überlagere. Barthes diagnostizierte einen „Sinnschwund“, da der Mythos dem Objekt, von dem er spreche, jede Geschichtlichkeit entziehe und der Wirklichkeit eine „Einfachheit der Essenzen“ verleihe, um „eine Welt ohne Widersprüche“, eine „glückliche Klarheit“⁴⁵⁴ zu präsentieren. Der Mythos schaffe durch die Reduktion der Komplexität des Sinns Sicherheit und Identität innerhalb einer völlig offenen und widersprüchlichen Wirklichkeit. Darin liegt sein ethisches Potential auch für die hier beschriebenen Figuren, die diese Mythen jedoch immer an ihren Bruchstellen erfahren und so Kritik an der Gegenwart einfließen lassen können. Im Unterschied zu Barthes ist der Prozess der Mythenbildung dann kein sekundäres System mehr, sondern bewegt sich auf der gleichen Wahrnehmungsebene wie die Gegenwart – verliert dadurch aber nicht seine retardierende Wirkung auf die Erzählung von Zeit und Raum. Der Mythos der Kindheit als eine spezifische Form des Anfangsmythos dient nicht der Legendenbildung wie in der Geschichtsschreibung,⁴⁵⁵ sondern dem Versuch, das Zu-spät in einen Neuanfang, die Erzählung in eine Beschreibung umzustrukturieren, nicht nur der eigenen Biografie, sondern auch der Sprache und ihres Sinns. Vollzogen ist damit eine Umkehrung der Sinnperspektive: Die „Absage an den Fortschritt bedeutet nicht Rückschritt, sondern Umkehrung des Ziels, das nicht am unentdeckten Horizont, sondern im vergessenen Ursprung liegt.“⁴⁵⁶ So reflektierte auch Nossack ähnlich Pavese Mythen als Formen der Selbstbehauptung und Formen der „Rückbesinnung auf uralte menschliche Normen“⁴⁵⁷. Mittels des Mythos des Anfangs als Ursprung können folglich individuelle und gesellschaftliche Ängste und Krisen, die den Horizont der Gegenwartsgesellschaft

http://www.welt.de/welt_print/article2403681/Macht-nicht-zu-viel-Aufhebens.html [23.05.2016, 17:25 Uhr]

⁴⁵⁴ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 [1964]. S. 131f.

⁴⁵⁵ Honold, Alexander: Odysseus in korrigierter Haltung. Entstellungen des Mythos bei Kafka, Brecht, Benjamin und Adorno/Horkheimer. In: Vöhler, Martin und Bernd Seidensticker (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2005. S. 317-331. Hier S. 317.

⁴⁵⁶ Horst, Karl August: Wandlungen des Mythos [1953]. In: Schmid (1970) *Über Hans Erich Nossack*. S. 85.

⁴⁵⁷ Nossack, Hans Erich: Dies lebenlose Leben [1967]. In: Ders. (1971): *Pseudoautobiographische Glossen*. S. 62-83. Hier S. 64.

kennzeichnet, verarbeitet werden. In diesem kritischen Sinne unterscheiden sich die mythischen Anklänge von den nationalsozialistischen und faschistischen Machtmechanismen. Und entsprechend gilt das Interesse folglich weniger der Umstrukturierung klassischer mythologischer Figuren, die in einzelnen Erzähltexten Nossacks (z. B. *Kassandra, Dädalos*) und Paveses (*Gespräch mit Leuko*) erscheinen, sondern jener ethischen Struktur des Achronologischen, die die Zeit der Kindheit mit der Gegenwart in Beziehung setzt und damit sowohl die Chance zur identitätsstiftenden und identitätssichernden Erfahrung als auch zur Gesellschaftskritik ermöglicht.

Die einst erlebte Realität kann – anders als der Mythos – nicht korrigiert, aber verändert werden. Das erfährt auch Silvestro in Elio Vittorinis *Gespräch in Sizilien* mit seinem im Krieg verstorbenen Bruder auf der Schwelle seines Elternhauses. Silvestro kann vor dem durchlebten Leid seines Bruders nicht die Augen verschließen, dem er in einem Traum begegnet. Im Gehen und Zurückkehren in die Heimat zeigt sich, dass es für die Wirklichkeitserkenntnis – unabhängig ihrer Bewertung – nicht zu spät ist. Und so müssen auch Fabio in Anderschs *Die Rote* und Aldo in Antonionis *Der Schrei* den Mythos von der großen Liebe gegen die Realität ihrer Unerreichbarkeit eintauschen sowie Fred Bogner in Bölls *Und sagte kein anderes Wort* den Verlust der Familie, wenn sie nicht bereit sind das Zu-spät in einen Neuanfang zu transformieren, der sich der Chronologie der Zeit, nach der der gesamte Roman gebaut ist,⁴⁵⁸ widerständig entgegenstellt. Franziska in Andersch *Die Rote* gelingt mit der Zugreise der Neuanfang, für den es nicht wie für ihre Ehe mit Herbert zu spät ist. Alle hier aufgerufenen Nomaden treibt die Sehnsucht über das Zu-spät hinaus in einen Neuanfang, mag er nun gelingen oder nicht. Diese Sehnsucht ist ethischer Motor für das Weitergehen und Zurückkehren, für die Neubegründung einer humanen Gesellschaft. Insofern ist die Erfahrung des Zu-Spät eine produktive Kraft nach vorne.

„Ein Land ist bewohnbar, wenn einer Heimweh nach ihm empfinden kann“ (KA, Bd. 14, S. 166), stellt Heinrich Böll in seinen *Frankfurter Vorlesungen* fest. Und ohne Heimat ist „Humanes, Soziales, Gebundenes“ nicht möglich: „Heimat, deren Namen Nachbarschaft, Vertrauen einschließt, ohne daß die Urstufe der Gesellschaft, die Familie, nur zu einer feindseligen vergifteten Festung wird, zum Kreis, zum Kränzchen, das Nichteingeweihte ausschließt, abstößt“ (KA, Bd. 14, S. 151). Solange das Gefühl von Heimweh empfunden werden kann und die Nähe und Verbundenheit mit

⁴⁵⁸ Ernst Ribbat hat den chronologischen Verlauf der Zeit in den einzelnen Kapiteln detailliert dokumentiert. Ribbat, Ernst: Heinrich Böll. ‚Und sagte kein einziges Wort‘. In: Der Deutschunterricht 33 (1981) H. 3. S. 51-61. Hier S. 55.

den Menschen der Heimat besteht, solange ist es nicht zu spät und gibt es die Heimat, mag sie auch eine veränderte sein. Und auch deshalb wird die Heimat in den genannten Beispielen nicht aus den Augen des Einheimischen, sondern des Rückkehrenden, der Heimweh empfindet, erzählt. Wenn Heimweh also ein Land bewohnbar macht, muss dieses Gefühl in den Menschen erregt werden, denn was bringt ein Land, das bewohnbar ist, mit dem man emotional aber nicht verbunden ist, ein Land, das wohlständiges Wohnen ermöglicht, an das aber niemand zurückdenkt, wenn er das Land verlässt. Diese Erkenntnis bewegt auch Aldo in Antonionis *Der Schrei* dazu, von seiner Idee nach Südamerika auszuwandern Abstand zu nehmen. Anfangs von der Faszination der Erzählungen des Fährmanns angezogen, der berichtet, dass es in Südamerika kein Heimweh gebe, wird sich Aldo seiner Heimatverbundenheit, seiner Sehnsucht nach der Familie (Irma und Rosina) bewusst und versucht das Zu-spät seiner Beziehung in einen Neuanfang umzustrukturieren. Auch für Aldo ist es am Ende zu spät, denn auch er geht nicht weiter, sondern stürzt sich vom Fabrikurm.

Im Unterschied zum italienischen Neorealismus fällt in der deutschen Nachkriegsliteratur auf, dass die Kindheit oftmals nicht durch eine Reise in die Heimat, sondern über die Erinnerung aufgerufen wird, z. B. in Hans Erich Nossacks *Unmögliche Beweisaufnahme* (1956), in dem der Angeklagte versucht, über die Erinnerung des Elternhauses seiner Ehefrau und seines eigenen Elternhauses Hinweise zur Erhellung der Geschehnisse der Gegenwart zu finden – dem Verschwinden seiner Ehefrau, für die es offensichtlich zu spät ist. Zu spät ist es offensichtlich auch für die Aufklärung dieses Vorfalles, die trotz der Befragung des Angeklagten nicht gelingt. So wie die Erzählung mit einer Frage des Gerichts an seinen Angeklagten anfängt (ob er sich schuldig fühle), endet die Erzählung mit Fragen an den Angeklagten. Nicht eine Antwort steht am Ende der Erzählung, sondern der Abbruch des Gerichtsprotokolls, sodass nur das Nicht-Versicherbare bleibt. „*Hier bricht das Protokoll ab, mitten auf der Seite und mitten im Satz.*“⁴⁵⁹ Anfang und Ende bleiben also als Erzählstrukturen unbestimmt, weil das Protokoll abgebrochen wird. Der Abbruch lässt annehmen, dass es noch ewig so hätte weitergehen können oder man immer wieder von vorne hätte anfangen müssen, einen neuen Gerichtstermin und einen neuen Anfang der Verhandlungen setzen müssen, um doch noch zu einem Ende zu kommen. Doch weder das eine noch das andere geschieht. Sowohl inhaltlich als auch formal ist folglich kein Ende

⁴⁵⁹ Nossack, Hans Erich: *Unmögliche Beweisaufnahme* [1959]. In: Ders. (1987): *Die Erzählungen*. S. 516-656. Hier S. 656. Im Folgenden mit der Sigle DE und der Angabe der Seitenzahl.

und Abschluss absehbar, ebenso wenig wie ein Neuanfang. Sowohl der Text als auch seine Handlung bleiben unterwegs, denn es ist zu spät – für die Figuren wie auch für das Erzählen. Bezieht man den Titel der Erzählung *Unmögliche Beweisaufnahme* mit ein, ist das Scheitern der Beweisaufnahme bereits vorausgesagt. Sowohl der Protagonist als auch der Leser befinden sich in größter Ungewissheit gegenüber dem Geschehen. Übertragen auf die poetologische Ebene bedeutet das, dass auch der Schriftsteller bzw. das Projekt einer Ästhetik des Realismus ungewiss ist. Die Ungewissheit ist hier jedoch nicht Mangel, sondern ethischer Standpunkt dieser Ästhetik des Realismus, die in Betracht zieht, gar keine zu sein. Erst in der Gleichzeitigkeit von Konstruktion und Dekonstruktion, von Anfang und Ende des Realismus kann dieser ethisch bestehen. Ist es also für das Erzählen in der Nachkriegsliteratur überhaupt zu spät? Eine Antwort gibt Nossacks Roman *Spätestens im November* (1954). Darin hat Nossack die Erfahrung des zu-spät durch die des zu-früh wie Pavese in *Junger Mond* und Böll in *Und sagte kein einziges Wort* ergänzt und zum Charakteristikum einer ganzen Generation gemacht. Nossack sah seine Generation „entweder zu früh oder zu spät geboren“ bzw. beides, „ein Sowohl-Als-Auch“⁴⁶⁰. Die italienischen und deutschen Autoren haben ihre Kindheit und Jugend in den Weltkriegen opfern müssen. Die individuelle und zugleich gesellschaftliche Krise ist kein Ausgangs- oder Endpunkt im Sinne einer Lösung, sondern ein Zustand, der die Wahrnehmung für die Nöte und Ungerechtigkeiten, die Paradoxien und Aporien in der Wirklichkeit schärft. Doch auch bei Nossack entwickelt sich diese Erfahrung des Zu-spät weiter, weg von der Logik der Folge von Zeitpunkten hin zu einer Zeitdimensionen. Das Nicht-Versicherbare lässt sich räumlich und zeitlich nicht festlegen, entspricht vielmehr einer Nullzeit, einem Nichts, weshalb der Erzähler

der Reihe nach erzählen [muss], genau der Reihe nach, wie es ungefähr, gewesen ist. Es ist sowieso schwer zu erklären. [...]. Es begann bei dem ‚Kleinen Imbiß‘, wie es auf der Einladungskarte hieß. Es kann auch schon früher begonnen haben, sehr viel früher sogar. Vielleicht schon, als ich noch ein Kind war. Manchmal scheint es mir, als ob es gar nicht erst begonnen habe, sondern immer schon so gewesen sei, von Anfang an. Doch ich wage nicht darüber nachzudenken; es kann Einbildung sein.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Nossack, Hans Erich: Jahrgang 1901 [1957]. In: Ders. (1971): *Pseudoautobiographische Glossen*. S. 119-156. S. Hier S. 130.

⁴⁶¹ Nossack, Hans Erich: *Spätestens im November*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 7. Im Folgenden mit der Sigle SN.

Der Anfang der Geschehnisse ist unbestimmt und wird auch hier in der Kindheit gesucht und schließlich in eine ewige Dauer transferiert. Entsprechend unbestimmt, dadurch aber zugleich unmittelbar ist der erste Satz des Romans, der noch vor der oben zitierten Passage steht: „Wir dürfen keine Fehler machen, wollte ich zu ihm sagen, doch als ich ihn ansah, ließ ich es“ (SN, S. 7). Es bleibt zunächst völlig unklar, wer das „wir“ ist und in welcher Situation sich dieser Satz, der unausgesprochen geblieben ist, ereignet. Er beschreibt die Ethik seiner Ästhetik: Dass die Literatur erzählt, was in der Realität unsagbar und zu spät ist. Der Erzähler kommt am Ende des Romans auf die Unbestimmtheit zurück und so lautet der letzte Satz: „Ja, so ungefähr war es“ (SN, S. 277). Es ist damit also für zweierlei nicht zu spät, erstens nicht für das Erzählen und zweitens nicht für Marianne, die Erzählerin, die zum Zeitpunkt des Erzählens zwar bereits tot ist, die aber von ihren Erlebnissen im November erzählen kann. Spätestens im November nämlich ist es Marianne gelungen sich aus den Pflichten ihrer Ehe und dem bürgerlichen Milieu ihrer Familie zu befreien und mit dem Schriftsteller Berthold Möncken, den sie auf einer Preisverleihung kennengelernt hatte, durchzubrennen. Fluchtartig bricht Marianne mit Möncken von der Preisverleihung auf, die das Unternehmen ihres Mannes ausrichtet, und stürzt sich in eine Liebesgeschichte. Am Ende des Romans wird sie zusammen mit Möncken bei einem Autounfall sterben. Dies ist der Zeitpunkt, an dem die Erzählung aus der Perspektive der verstorbenen Marianne überhaupt möglich wird, sodass auch hier das Unsagbare sagbar wird, indem der Erzähler abwesend anwesend ist. Ist es für Marianne und Möncken dann doch zu spät, so nicht für das Erzählen. Eine Variante zur Beschreibung des Zu-spät der Kindheit und Heimat ist das häufig verwendete Motiv der Trambahn.

Dass es keinen endgültigen Bruch in der Zeit gibt, sondern dass die Zeit trotz aller Zäsuren, aller Einbrüche und Umbrüche weitergeht, dass Zeit fließt, zeigt das Motiv der Trambahn als ein neben dem Reisen und Gehen in Heimat und Kindheit weiteres Motiv der Fortbewegung.⁴⁶² Bevor sich Edmund in Rossellinis *Deutschland im Jahre Null* selbst umbringt, tötet er aus Verzweiflung seinen Vater mit Gift.

⁴⁶² Die Straßenbahn ist bereits ein Motiv der Großstadtliteratur der Moderne, mit der die Neuordnung des sozialen Raums beschrieben wird. Entlang der Straßenbahn werden die grundsätzlichen Konstitutionsmerkmale der Moderne wie z. B. die Beschleunigung, die Erfahrungen der Ungleichzeitigkeit, die Inkommensurabilität des urbanen Raums, verhandelt. Wiebke Porombka hat in ihrer Untersuchung des öffentlichen Nahverkehrs in der Literatur der Moderne eine „Theorie der Inframedialität“ aufgestellt, die die Infrastruktur als „grundlegende[n] materiale[n] Organisationsmodus moderner Gesellschaft“, als Basis ästhetischer Kommunikation und als Träger von Medialität, der Informationen, Personen und Güter präfiguriert und überträgt, fasst. Promobka, Wiebke: *Medialität urbaner Infrastrukturen. Der öffentliche Nahverkehr 1870-1933*, Bielefeld: transcript 2013. S. 23f.

Anschließend fährt eine Trambahn an ihm vorbei. Als er aus dem Fenster eines Obergeschosses im gegenüberliegenden Haus seines Wohnhauses springt, fährt erneut eine Trambahn vorbei. In der Koppelung mit dem Tod des Vaters und dem Selbstmord des Jungen ist die Trambahn einerseits ein Zug in den Tod und andererseits fährt sie weiter und ist damit ein Zug über den Tod hinaus. Die Trambahn durchfährt jene *Stunde Null*, fährt in sie hinein und wieder aus ihr heraus. Sie ist immer pünktlich und nie zu spät. Mit der Trambahn kontrastiert, wird der Tod des Jungen auch zu einem gesellschaftskritischen Moment der Nachkriegsgesellschaft, die offenbar bereit ist, ihre Kinder zu opfern und über Leichen zu gehen. Entlang der Straßenbahn lässt sich folglich eine negative und eine positive Ethik der Zeit formulieren. Dass die Trambahn derart als ein ikonografisches Element im Neorealismus gewertet werden kann, belegt ihr häufiges Auftreten. Eindeutig als Endzeitmotiv ist die Trambahn auch in Vasco Pratolinis *Chronik armer Liebesleute* konnotiert. Als die Signora in der Via del Corno aus ihrem Dachfenster springen will, fährt die Straßenbahn vorbei: „Von der Via dei Leoni klang der Lärm einer fahrenden Straßenbahn herüber, fremd, fern, wie ein Echo aus einer unbekanntem Welt.“⁴⁶³ Als sie die falsche Neugier der Gassenbewohner begreift, beschließt sie sich zu rächen, indem sie die Via del Corno kauft und privatisiert, um die Gemeinschaft zu entmachten. Die Straßenbahn ist hier ein Signal eines gesellschaftlichen Prozesses der Veränderung. War es in dieser Szene nur der Lärm der fahrenden Bahn, tritt ganz am Ende des Romans die Straßenbahn ein zweites Mal in Erscheinung. Musetta Cecchi und Renzo machen einen gemeinsamen Spaziergang: „Sie waren auf der Piazza San Firenze angekommen. Vor ihnen lag die Via dei Leoni mit der Arno-Promenade im Hintergrund. Eine Straßenbahn fuhr vorbei. ‚Wollen wir nicht noch einen kleinen Umweg machen, bevor wir nach Hause gehen?‘, fragte er“ (CL, S. 431). In dieser Szene kreuzt sich die Straßenbahn nicht mit dem Abschied der alten Generation, sondern mit dem Aufbruch der jungen Generation. Sie stehen für den Fortbestand der Straße, ihrer Geschichte wie ihres Wandels in Raum und Zeit, indem sie unterwegs bleiben wie die deleuze'schen Nomaden. Hier ist die Trambahn folglich zugleich Todes- bzw. Endzeit- und Aufbruchs- bzw. Anfangsmotiv. Bei Vittorio de Sica erscheint

⁴⁶³ Pratolini, Vasco: *Chronik armer Liebesleute*, Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg 1965. S. 348. Im Folgenden mit der Sigle CL.



Abb. 10: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 11: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 12: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 13: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 14: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 15: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 16: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 17: De Sica, *Fahrraddiebe*

die Straßenbahn in *Fahrraddiebe* gleich mehrfach. Sie tritt am Ende und zu Beginn des Tages in Erscheinung und/oder in krisenhaften Situationen: Als Antonio, der endlich einen Job als Plakatierer gefunden hat, am Morgen seines ersten Tages das teuer gekaufte Fahrrad geklaut wird, von dem seine Arbeitsstelle abhängt, nimmt er die Verfolgung des Diebes auf. Er rennt auf eine große Straßenkreuzung und verliert den Dieb aus den Augen als zwei Trambahnen zu seinen beiden Seiten an ihm vorbeifahren und ihn ein Auto kreuzt (Abb. 10, S. 143). Am Abend, als er viel später als gewöhnlich seinen Sohn abholt, bekommt er für sich und Bruno keinen Platz mehr in der überfüllten Trambahn (Abb. 11 und 12, S. 143). Am nächsten Morgen fahren Vater und Sohn mit der Trambahn ins Stadtzentrum zurück (Abb. 13, S. 143). Auf dem Fahrradmarkt, den Antonio mit seinem Sohn und ein paar Freunden nach dem Fahrrad durchsucht, stößt er auf einen verdächtigen Fahrradrahmen. Als er den Verkäufer zur Rede stellt, in einer Konfliktsituation also zwischen dem Finden des Diebes und der Fortsetzung der Suche – dem Ereigniskern des Films –, zwischen Ankunft und Aufbruch, fährt hinter ihm die Straßenbahn vorbei (Abb. 16, S. 143). Und schließlich erscheint diese ganz eindringlich am Ende des Films in Korrespondenz zu seinem Anfang, der mit hinter ihm die Straßenbahn vorbei (Abb. 16, S. 143). Und schließlich erscheint diese ganz eindringlich am Ende des Films in Korrespondenz zu seinem Anfang, der mit der Aufnahme eines fahrenden Busses begonnen hatte (Abb. 15, S. 143), noch während der Vorspann läuft. Doch auch diese Parallelität von Filmanfang und Vorspann ist ein Hinweis auf die zu seinen Grenzen hin fließende Struktur von Anfang und Ende ganz entsprechend der Figur des Caches in der Theorie von André Bazin und des nomadischen Zeitverständnis auf Basis des deleuze'schen Kristallbildes. Der gesamte Film erhält seine Spannung über die Hoffnung, dass es noch nicht zu spät ist. Am Ende des Films wird Antonio selbst zum Dieb, was sein Sohn Bruno, der die Straßenbahn nicht genommen hat, beobachtet. Auf den Schienen der Trambahn wird er von Passanten gepackt, die das gestohlene Fahrrad mitnehmen (Abb. 16 und 17, S. 143). Einerseits korrespondieren Trambahn und Tagesanfang bzw. -ende und andererseits beginnt der Tag wie er am Vorabend geendet hat. Die fahrende Bahn markiert und hybridisiert Anfang und Ende zugleich. Der Übergang ist fließend sowie die zu sehenden Bahnen auch immer fahrend sind. Für die Trambahn wie für die Zeit gilt im positiven wie im negativen Sinne: sie sind nicht aufzuhalten. Die Trambahn rhythmisiert so die Zeit in Anfänge und Enden, die nie die letzten sind, sondern auf die immer wieder ein neuer Anfang, eine neue Bahn folgt, eine neue Zeit.

In der deutschen Nachkriegsliteratur ist es in *Und sagte kein einziges Wort* (1953) von Heinrich Böll Fred Bogner, der die Bank verlässt und auf die vorbeifahrende Straßenbahn, „die Zwölf“⁴⁶⁴ springt, bis zum Tuckhoffplatz fährt, wo er vor dem Regen Schutz suchend zu einer Würstchenbude flieht. Anstatt das Geld, das sich Fred Bogner immer wieder leiht, für einen Neuanfang in seiner Ehe zu nutzen, vertrinkt und verspielt er es in Kneipen und Kasinos. Fred Bogner weiß, dass er das Geld für seine Familie verwenden muss, doch es überwiegt der Wunsch, sich in Spiel und Alkohol zu zerstreuen. Es zeichnet sich so immer stärker ein Zu-spät für die Familie bzw. die Ehe von Fred und Käte Bogner ab. Das letzte Kapitel des Romans beginnt mit dem Bus, mit dem Fred Bogner zu seiner Arbeit fährt, und dem Blick auf eine Uhr:

Der Omnibus hält immer an der gleichen Stelle. Die Ausbuchtung der Straße, in der er halten muß, ist eng, und jedesmal, wenn er hält, gibt es einen Ruck, von dem ich erwache. Ich stehe auf, steige aus, und wenn ich die Straße überquert habe, stehe ich vor dem Schaufenster eines Eisenwarenladens und blicke auf das Schild: ‚Leitern aller Größen pro Stufe DM 3,20.‘ Es ist sinnlos, daß ich dann auf die Uhr am Giebel des Hauses sehe, um mich zu vergewissern, wie spät es ist: es ist genau vier Minuten vor acht – und wenn es auf der Uhr acht ist – oder schon nach acht, dann weiß ich, daß die Uhr falsch geht: der Omnibus ist pünktlicher als die Uhr. (KA, Bd.6, S. 461)

Fred Bogner ist nicht zu spät. Er kann es gar nicht sein, weil das Zu-spät eine Fiktion der Uhr ist. Sein Dasein lässt sich nicht an der mechanischen Uhrzeit messen. Nicht Fred Bogner ist zu spät, sondern die Uhr geht, sollte sie ein Zu-spät anzeigen, falsch. Die Inhumanität getakteter Zeit wird hier nicht nur erlitten, sondern selbstbewusst, abgelehnt und eine humane, weil subjektive, phänomenologische Zeiterfahrung zum Maßstab erhoben. Das Zu-spät ist ähnlich wie im italienischen Neorealismus also Ausgangspunkt einer Kritik am Zeitmodell des Zeitpunkts, das mittels der Trambahn bzw. des Omnibusses dynamisiert und in ein „noch früh genug“, wie eingangs mit Pavese beschrieben, umgewandelt wird. Zeit wird entfesselt und als subjektive Dimension des Seins erfahrbar, in der die Zukunft denkbar wird, nicht logisch, aber subjektiv:⁴⁶⁵ Fred Bogner sieht ins Schaufenster, in dem bisher eine „große blonde Frau aus Pappe oder Wachs“ (KA, Bd. 6, S. 461) mit einer Sonnenbrille auf einem Liegestuhl lag und einen

⁴⁶⁴ Böll, Heinrich: *Und sagte kein einziges Wort* [1953]. In: Ders. (2007): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 6: 1952-1953, hg. v. Árpád Bernáth. S. 333-472. Im Folgenden mit der Sigle KA, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

⁴⁶⁵ Der Zug und die Bahnstation „served not only as a real means of relocation, but also as a symbolic marker of the nation’s movement away from the past and into a new, albeit unclear, future.” Kapczynski, Jennifer M.: *Making History Visible*. In: Wellbery, David E. (Hg.): *A New History of German Literature*, Cambridge: Belknap Press 2004. S. 851-856. Hier S. 852.

Roman mit dem Titel „Ferien vom Ich“ las. Dieser Buchtitel beschreibt, was Fred Bogner mit seinen Ausflüchten in Kasinos, Imbissbuden und Hotels zu erreichen versucht hatte, nämlich Ferien von seinen Pflichten zu machen. Doch im letzten Kapitel ist an die Stelle dieser Schaufenstergestaltung eine andere Szenerie getreten: die Frau aus Pappé trägt „einen blauen Trainingsanzug, mit wehendem Schal auf Skiern, und neben ihr ein Schild: „Denken Sie frühzeitig an den Wintersport““ (KA, Bd. 6, S. 462). In dieser Szenerie ist es also noch früh genug, doch Fred Bogner verspielt diesen Hinweis leichtsinnig: „Ich dachte nicht an den Wintersport, ging in die Melchiorstraße, kaufte mir fünf Zigaretten an der Bude links neben der Kanzlei und ging am Pfortner vorbei in den Flur“ (KA, Bd. 6, S. 462). Bogner geht in die Zentrale, in der er als Telefonist arbeitet. Er erfährt, dass man von seiner Alkoholsucht sowie von der Schwangerschaft seiner Frau erfahren hat. Prälat Serge, der ihm schon einige Male Geld geliehen hatte, tut es an diesem Morgen erneut. Als Bogner die Zentrale wieder verlässt, reflektiert er nicht nur die Güte Serges, sondern auch sein unrechtes Verhalten seinen Kindern gegenüber. Hier ist es die Perspektive des Erwachsenen auf die sich simultan ereignende Kindheit seiner Kinder, für die der Erwachsene Verantwortung trägt, so wie Anguilla und Nuto in Pavese's *Junger Mond* die Verantwortung für den Jungen Cinto übernehmen. Zufällig begegnet Bogner in einer Passage Käte, die er zunächst durch die Glasscheiben der Schaufenster hindurch nicht erkennt. Als Käte Bogner an einer Haltestelle stehenbleibt, um auf „die Zwölf“ zu warten, verschwindet Fred Bogner schließlich in einer Kneipe und geht zu Serge zurück, legt das Geld erneut auf seinen Tisch. Fred Bogner ist mitgenommen, taumelt, ihm wird klar, dass er nach Hause muss. Ob er tatsächlich nach Hause geht, ob er an das gemeinsame Leben mit Käte wieder anknüpfen kann, bleibt offen. Es bleibt damit auch offen, ob es zu spät ist. Die in diesem letzten Kapitel von Fred Bogner erlebte Bewusstwerdung über seine Situation, der Wunsch heimzukehren und die Dekonstruktion normierter Zeitprozesse, die über das Zu-spät entscheiden, geben zumindest Anlass für die Hoffnung, dass Fred Bogner den Neuanfang mit seiner Frau schaffen wird. Ähnlich De Sica lebt auch dieser Roman von der Spannung, ob es zu spät ist oder nicht und entsprechend ähnlich sind sich auch hier Anfang und Ende: eine Trambahn, eine Straße, Geld in der Tasche, ein Schnaps (am Ende) bzw. eine Bratwurst (am Anfang) und der Gedanke an die Familie. Der Roman verspricht also kaum mehr als an seinem Anfang, jedoch mit einem kleinen Unterschied: Überwog zu Beginn das Pflichtgefühl gegenüber seiner Familie, ist es am Ende die Sehnsucht nach seiner Familie, die überwiegt. Die innere Haltung, der

emotionale und moralische Standpunkt Freds hat sich also verändert als nicht er, sondern Käte auf die Trambahn wartet.

In der mehrdimensionalen, kristallinen Zeiterfahrung werden das Zu-spät entschärft und Möglichkeiten des Neuanfangs aufgezeigt – wenn nicht für den Protagonisten, dann für die, die noch unterwegs sind.

3.1.3. Nomadologie und Serialität von Anfang und Ende: *Andiamo* oder es geht weiter

Der Aufbruch der Linearität und Chronologie von Zeit über die „Kritik des Zeitpunkts“⁴⁶⁶ versetzt die Protagonisten und mit ihnen Anfang und Ende in eine nomadische Bewegung. Es sind stets Reisende, die gerade aufbrechen, neben Anguilla auch Catherine und Axel in Rossellinis *Reise in Italien* (1954) oder Silvestro in Elio Vittorinis *Gespräch in Sizilien* (1948) oder Reisende wie Agrippa Marinese in Vittorinis *Die Frauen von Messina* (1964). Agrippa fährt mit dem Zug durch ganz Italien, das in den ersten Sätzen des Romans als dürres Hochland und eine Wüste beschrieben wird:

In der Wüste sind Menschen Reisende, und so sind auch die Leute in unserem Hochland Nomaden, sie fahren hin und her, [...]. Ich bin Apulier und habe erst Ruhe finden können, seitdem ich dieses Hin und Her zwischen Molfetta und Mailand begonnen habe [...]. Oder ich bin Mailänder und habe es nicht fertiggebracht, in meiner Ebene mit ihren tausend Berufen zu bleiben, [...].⁴⁶⁷

Erst im Reisen findet der Erzähler, der sich als einer unter vielen imaginiert, seinen inneren Frieden, *alle Ankunft* bei sich. Die Mitreisenden erzählen ihm von dem Wiederaufbau eines zerstörten Dorfes – ein zweiter Anfangs- und Ankunftsdiskurs dieses Textes. Auch wenn die Erzählung angesichts des am Ende tatsächlich wiederaufgebauten Dorfes ein Ende nimmt, denn über dieses sei nichts mehr zu sagen („Es ist schon alles gesagt worden. Besprochen und wieder besprochen. Ein Stück diesmal, und ein Stück ein andermal, und jedes Stück zahllose Male“, FM, S. 279), kommt das Erzählen und Sprechen über die Wirklichkeit und das Reisen nicht zum Abschluss als am Ende Onkel Agrippa im Gespräch mit Carlo im Bahnhofscafé den an- und abfahrenden Zügen zusieht. Gesucht werden also neue Anschlüsse an die Realität. Dabei

⁴⁶⁶ „Er [der Zeitpunkt] ist der Zugang durch die Ewigkeit der Metaphysik in die menschliche Erfahrung der Zeit dringt und sie irreparabel spaltet. Jeder Versuch, die Zeit anders zu denken, muß deshalb unausweichlich auf diesen Begriff stoßen, und eine Kritik des Zeitpunkts ist die logische Bedingung für die Erfahrung der Zeit.“ Agamben (2001): *Zeit und Geschichte*. S. 145.

⁴⁶⁷ Vittorini, Elio: *Die Frauen von Messina*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1965. S. 5. Im Folgenden mit der Sigle FM.

bleiben Anfang und Ende durchaus unterscheidbar, können aber nicht immer eindeutig einander zugeordnet werden, insofern „jede Seite die Rolle der anderen einnehmen kann.“⁴⁶⁸ Anfang und Ende sind „vollständig umkehrbare Vorder- und Rückseiten“⁴⁶⁹, d. h. sie liegen auf ein und derselben horizontalen Ebene, die sich aus dem Werden der Zeit ergibt und Zeit seriell erscheinen lässt, wie es sich bereits im Zu-spät andeutete.⁴⁷⁰ Diese seriell strukturierte Nomadologie von Anfang und Ende zeigt sich ebenso in Elio Vittorinis Roman *Gespräch in Sizilien* (1941). Zu Beginn des Romans erhält Silvestro ein Rundschreiben seines Vaters an ihn und seine Geschwister, in dem der Vater seine Trennung von ihrer Mutter und damit das Ende der Ursprungsfamilie bekanntgibt. Silvestro reist daraufhin nach vielen Jahren in seine Heimat. Während seiner Zeit mit seiner Mutter stellt Silvestro fest, wie sie sich verändert hat. Die Rückkehr wird zum neuen Aufbruch mit der Mutter, mit der er dann auch tatsächlich zu einem Rundgang durchs Dorf aufbricht. Zugleich ist es das Ende der Familie. Der Roman endet mit einem Epilog, der folgendermaßen beginnt: „Das war also mein Gespräch in Sizilien, es dauerte drei Tage samt den Nächten und endete, wie es begonnen hatte. Aber ich muß vermerken, daß nach dem Ende noch etwas vorfiel. Ich war zu meiner Mutter zurückgekehrt, um mich zu verabschieden, und fand sie in der Küche, wo sie einem Mann die Füße wusch.“⁴⁷¹ Am Ende des Epilogs, der offen lässt, wer der Mann tatsächlich ist, dem die Mutter die Füße wäscht (der Erzähler glaubt erst auf seinen Vater oder Großvater zu treffen), verabschiedet sich der Protagonist von seiner Mutter, die ihn fragt, ob er nicht den Mann begrüßen möchte. Das Gespräch endet, wie es begonnen hat, nämlich mit einer Abschiedsszene, die zugleich eine (zumindest potenzielle) Begrüßungs- oder Anfangsszene darstellt. Am Anfang wie am Ende steht die anwesende Abwesenheit des Vaters, das Zu-spät der Familie und der Aufbruch. Die Aufforderung zur Begrüßung lässt den Text wieder zu seinem Anfang springen, an dem sich Silvestro aufmacht, seine Mutter zu besuchen, um eigentlich seinem Vater zu begegnen – zu begrüßen. Während sich Silvestro zu Beginn von einer „gestaltlosen Wut“ (GS, S. 13) beherrscht fühlte, ein Gefühl der Gleichgültigkeit, wandelt sich dieses am Ende des Romans zu echten Gefühlen und einer spürbaren Wut. Erst in diesem Zustand ist Silvestro fähig, sich zu erinnern. Das Ende beschreibt damit einen Neuanfang der

⁴⁶⁸ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 96.

⁴⁶⁹ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 97.

⁴⁷⁰ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 351.

⁴⁷¹ Vittorini, Elio: *Gespräch in Sizilien*, Berlin: Wagenbach Verlag 2011. S. 179. Im Folgenden mit der Sigle GS und der Angabe der Seitenzahl.

Gefühle, der Erinnerungen des Erwachsenen in der Heimat, wengleich die Kindheit verloren bleibt. Anfang und Ende berühren sich kreisartig, insofern nicht mehr erkennbar ist, wo Anfang und Ende sesshaft sind. Es lässt sich folglich an *jedem Punkt* erneut anfangen. Insofern sich der Kreis jedoch nicht einfach schließt – indem Silvestro in seiner Heimat seinen Vater wiedersieht und auf die Familie seiner Kindheit trifft, indem also nicht einfach an die Kindheit angeschlossen werden kann, sondern diese durch die Trennung der Eltern gestört bleibt, entsteht kein tatsächlicher Zyklus von Anfang und Ende als vielmehr ihre serielle Fortsetzung,⁴⁷² für die es einen Schritt zurück – in die Heimat, die Erinnerung – braucht, um zwei Schritte vor zu machen. Aus der Kritik des Zeitpunkts und angetrieben durch die Erfahrung des Zu-spät entsteht so ein diskontinuierliches, d. h. von Brüchen und Störungen nicht unberührtes Werden von Zeit:

Das Werden kann in der Tat als dasjenige bestimmt werden, was eine empirische Folge in eine Serie – in ein Hervorsprudeln von Serien – transformiert. Eine Serie ist eine Folge von Bildern, die jedoch von sich aus auf eine Grenze hin streben, die der ersten Folge (dem Vorher) Impuls und Orientierung vermittelt und eine zweite, als Serie organisierte Folge ermöglicht, die ihrerseits auf eine andere Grenze hinstrebt (das Nachher).

Das Modell des Sprungs zurück an den Anfang bzw. den zweiten Anfang, der den ersten bedingt und variierend fortsetzt, zeigt sich auch in filmischen Beispielen wie Rossellinis Reise in Italien (1954) und in Viscontis Besessenheit (1943). In beiden Filmen steht am Anfang und am Ende das Aufbruchsmotiv als Diskurs über die Möglichkeiten auf *alle Ankunft*. Die Filme zeigen nicht nur serielle Strukturierungen der Handlungsmotivation, sondern auch der Raumgestaltungen, die mit einer Nomadologie von Anfang und Ende verbunden sind, die ihre Statik als Zeitpunkte in die Dynamik eines Zeitflusses vieler *Lagepunkte* von Zeit (z. B. zu spät oder zu früh) verwandelt. Zu Beginn von *Besessenheit* ist der Blick auf eine Landstraße aus der Fahrerkabine eines Lastautos zu sehen (Abb. 18, S. 150).⁴⁷³ In den folgenden Einstellungen hält der LKW an und Gino und sein Kollege steigen auf der Straße aus (Abb. 19, S. 150). Da der Tank leer ist, halten sie an einem Gasthaus mit einer Tankstelle an, wo Gino

⁴⁷² Die Bewegung des reinen Kreises entspräche der Totalität des klassischen Kinos und dem Abschluss des Anfangs, der im italienischen Neorealismus ja gerade offengehalten wird.

⁴⁷³ Zur besseren Veranschaulichung der jeweiligen Kreisstruktur sind die Abbildungen dieser Seite in vertikaler Richtung und nicht, wie in der vorliegenden Arbeit üblich, in horizontaler Leserichtung angeordnet.



Abb. 18: Visconti, *Besessenheit* (Anfang)



Abb. 22: Rossellini, *Reise in Italien* (Anfang)



Abb. 19: Visconti, *Besessenheit* (Anfang)



Abb. 23: Rossellini, *Reise in Italien* (Anfang)



Abb. 20: Visconti, *Besessenheit* (Ende)



Abb. 24: Rossellini, *Reise in Italien* (Ende)



Abb. 21: Visconti, *Besessenheit* (Ende)



Abb. 25: Rossellini, *Reise in Italien* (Ende)

auf die verheirateten Wirtin Giovanna trifft, die mit Gino schließlich durchbrennt. Am Ende des Films sitzt das Liebespaar dann am Steuer eines PKWs und blickt auf die Straße (Abb. 20, S. 150). Beim Überholmanöver verunglücken sie in einem Flussufer. Giovanna stirbt sofort und Gino trägt sie zurück auf die Straße, wo die Fahrer des Lastwagens, die sie hatten überholen wollen, warten. Das letzte Wort des Films spricht Gino: „Andiamo“ („Gehen wir“) (Abb. 21, S. 150), sagt er zum Polizisten, der ihn wegen des Mordes an Giovannas Ehemann Bragano verhaftet. Doch auch an diesem Punkt geht es weiter, nicht auf einen Fortschritt hin, aber im reinen Fluss der Zeit, auf eine *andere Grenze* (Deleuze) hin, an der es wieder einen Anfang geben wird. Noch in der ersten Hälfte des Films begehen Gino und Giovanna Mord an ihrem Mann Bragano und lassen es wie einen Unfall aussehen, und am Ende des Films geschieht ein Unfall, bei dem Giovanna stirbt und der Gino als Mord angehängt wird. Auch die Schuldfrage erhält damit eine Serialität, die zeigt, dass die eigene Schuld weder aufgelöst noch verdrängt, vergessen werden kann oder folgenlos bleibt. Es geht also nicht so sehr darum, *wann* alles angefangen hat, sondern vielmehr darum, dass sich alles immer wieder im Anfang, im Aufbruch und vor der Ankunft befindet. Selbst in ausweglosen, tragischen und traurigen Momenten setzt kein endgültiges Ende ein, sondern geht es im buchstäblichen Sinne weiter. Der Abschluss eines Werks, das Ende der Serialität ist verbunden mit einer „sinnlichen, psychologischen, sogar epistemologischen Befriedigung, die mit der Figur der Schließung einhergeht.“⁴⁷⁴ Die Serie, das unabgeschlossene Werk, kennzeichnet die „Ungewissheit über die Möglichkeit einer finalen Lösung“, der „Aufschub eines endgültigen Endes, dem Versprechen ständiger Erneuerung“⁴⁷⁵. Dabei besteht eine Paradoxie, dass nämlich die Serie zu einem gewissen Abschluss kommt, damit sie sich andererseits fortsetzen kann. Es kommt also zu einem neuen Anfang, aber zu keinem Ende. Damit lässt sich nicht nur für die Narration, sondern für Kunst und Kultur insgesamt ein ethischer Standpunkt beschreiben: „Fortsetzen, abwandeln, weitermachen: die Existenz von Erzählungen, von Kultur überhaupt, wäre ohne variierende Wiederholung kaum denkbar.“⁴⁷⁶ Die Serie wird hier

⁴⁷⁴ Kelleter, Frank: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion, Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2012. S. 11-46. Hier S. 12. Serielle Narratologie ist entlang der Fernsehserie bereits umfassend erforscht worden. Unterscheidung zwischen „series“ und „serials“, d. h. Erzählungen mit abgeschlossenen und im Extremfall austauschbaren Folgen (eigenständigen Episoden) einerseits und Erzählungen, die Handlungsbögen über mehrere Folgen spannen (fortlaufende Folgen) andererseits. Es gibt zahlreiche Mischformen und Klassifikationsmodelle.

⁴⁷⁵ Kelleter (2012): Einleitung. S. 12.

⁴⁷⁶ Kelleter (2012): Einleitung. S. 11.

ästhetisch als eine Fortsetzung und Variation definiert. Ihr wird außerdem eine ethische Dimension zugeschrieben wird, insofern die Serie als Form der Wiederholung überhaupt erst kulturelle Bestände und Beziehungen herstellt. Die Serie ist dann eine Form der Bewahrung von Kultur und Leben, von Zeit und Raum. Manifestiert sich Serialität zunächst in Form des Prinzips der Linearität sprachlicher Äußerungen, d. h. auf syntagmatischer Ebene, so ist damit noch nichts über die Finalität dieser Linie ausgesagt. „Finalität, also ein Ende, das einen werkhafte, geformten Abschluss der Erzählung bringt, ist für seriell Erzähltes immer eine kritische, eine fundamental fragwürdige Angelegenheit.“⁴⁷⁷ Jedes Element einer Serie erhält erst in der Fortsetzung einen Sinn. Als Einzelwerk betrachtet bleiben sie sinnlos und genau deshalb drängt sie am Ende immer wieder auf einen neuen Anfang. In diesem Sinne hat auch Gilles Deleuze in *Differenz und Wiederholung* (1968), die in der Welt frei existierenden Differenzen nicht als Bewegungen auf eine neue Einheit hin, sondern als eine grundsätzliche Pluralität gedeutet.⁴⁷⁸ Differenzen erstarren dabei nicht, sondern sind entsprechend der Figur des Nomaden und des Rhizoms „nur im Kontext von Übergängen, von Serien zu erkennen [...]“⁴⁷⁹, weil sie kein vorgängiges Element einfach wiederholt, sondern einen Unterschied hier in der Form des Aufbaus einführt (differentielle Wiederholung im Unterschied zur „nackten Wiederholung“⁴⁸⁰). Die potenziell endlosen Serien entwerfen sich stets auf ein „entlagertes Ganzes hin, das den Zusammenhang seiner Teile ermöglicht, ohne ihn zu dominieren. Einen Abschluss derart in Schweben zu halten, ohne dem Erzählten Plausibilität zu rauben, heißt, die Möglichkeit von Fortsetzung durch wiederholte Aufschübe zu garantieren – oder abstrakter: Kontinuität aus Diskontinuitäten zu erzeugen.“⁴⁸¹ Die Sukzession der Erzählung entsteht dann aus Beschreibungen von Anfangsmythen, die sich simultan in den Text schieben. Im Falle der Anfangs- und Endstrukturen handelt es sich um seriell Erzählen auf der Ebene der Form.⁴⁸² Und so ist es die Situation A1 im Auto und B1 auf der Straße, die sich

⁴⁷⁷ Hügel, Hans-Otto: Eugène Sues *Die Geheimnisse von Paris* wiedergelesen, Zur Formgeschichte seriellen Erzählens im 19. und 20. Jahrhundert. In: Kelleter, Frank (2012): *Populäre Serialität*. S. 49-74. S. 66.

⁴⁷⁸ Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1992 [1968].

⁴⁷⁹ Ochsner, Beate: *Serial Killer* oder: zum Prinzip der Serialität. In: Jochen Fritz, Neil Stewart (Hg.): *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*, Köln, Wien: Böhlau 2006. S. 163-178. Hier S. 170.

⁴⁸⁰ Deleuze (1992): *Differenz und Wiederholung*. S. 34.

⁴⁸¹ Kelleter (2012): Einleitung. S. 27.

⁴⁸² Der Serialitätsdiskurs gliedert sich in unterschiedliche Ebenen: Präsentation und Rezeption, Produktion und Distribution, Form und Stoff. Die verschiedenen Ebenen werden in der Serialitätsdiskussion oftmals nicht klar definiert oder voneinander unterschieden. Hügel (2012): Eugène Sues *Die Geheimnisse von Paris* wiedergelesen. S. 50.

am Ende wiederholt mit A2 im Auto und B2 auf der Straße, sich aber nicht wie ein Kreis schließt in der Folge A1 – B1 – B2 – A2. Im Falle einer Kreisstruktur, eines Zyklus, hätte sich A2 und B2 folglich umkehren müssen, damit die letzte Aufnahme wie die erste im Auto ist.

Viscontis *Besessenheit* ähnlich – der in der Forschung zum programmatischen ersten Film, einem *Anfangsfilm* des italienischen Neorealismus stilisiert worden ist (vgl. Kapitel 1.4.1.) –, ist die Anfangs- und Endstruktur in Rossellinis Film *Reise in Italien* – der in der Historisierung des italienischen Neorealismus als sein Ende bewertet wird. Entsprechend ist die Überlegung der soeben beschriebenen und auch für Rossellini wirksamen Anfangsstruktur signifikant auch für die theoretische Reflexion von Anfang und Ende des italienischen Neorealismus als ästhetische Strömung der italienischen Filmgeschichte. Hier zeigt sich, dass jede theoretische Bemühung stets der eigenen Vorläufigkeit im italienischen Neorealismus verpflichtet ist (vgl. Kapitel 2.4.). Es lässt sich folglich vom möglichen Endpunkt des italienischen Neorealismus ein Bogen zu seinem Anfang ziehen, wodurch das Ende wiederum als ein Anfang desselben gelesen werden kann. Dies würde dazu berechtigen, die filmgeschichtlichen Grenzen dieser Strömung wie die Grenzen des Cache in der Theorie von André Bazin zu überschreiten. Der italienische Neorealismus könnte dann noch früher angefangen und noch später geendet haben, weil es immer wieder serielle Neuanfänge gegeben hat – etwa von der sozialhistorischen Perspektive der Anfangsjahre zu den eher existentialistisch geprägten Filmen z. B. Antonionis.

Rossellinis *Reise in Italien* beginnt wie *Besessenheit* mit einer Autofahrt auf einer Landstraße. Die zweite Einstellung zeigt die Außenansicht der Frontscheibe eines PKWs (Abb. 22 und 23, S. 150). Im Wagen sitzen Catherine, eine Engländerin, und ihr Mann. Sie sind auf dem Weg nach Neapel sind, um das Erbe eines Hauses in Empfang zu nehmen. Catherine sitzt am Steuer und ist die treibende Kraft gegenüber ihrem Mann, der lieber zu Hause geblieben wäre. Die Spannungen zwischen dem Paar werden sofort erkennbar und Thema des gesamten Films sein, in dem sich das Paar immer weiter auseinanderlebt, bis sie am Ende entscheiden, sich scheiden zu lassen.

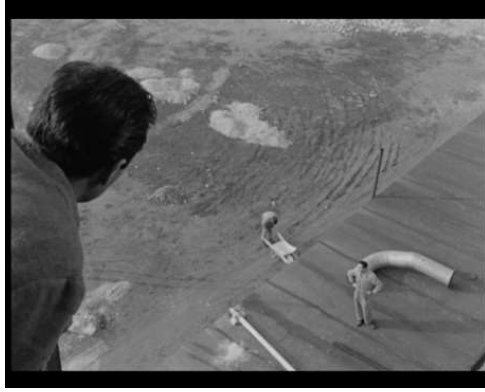


Abb. 26: Antonioni, *Der Schrei* (Anfang)



Abb. 27: Antonioni, *Der Schrei* (Anfang)



Abb. 28: Antonioni, *Der Schrei* (Ende)



Abb. 29: Antonioni, *Der Schrei* (Ende)

Und wie schon in *Besessenheit* spiegelt sich auch bei Rossellini das Ende seitenverkehrt: Zu sehen ist der Blick aus dem Auto heraus, diesmal der Mann am Steuer, auf eine mit Menschen gefüllten Straße in Neapel, in der gerade eine Prozession stattfindet (Abb. 24, S. 150). Die Menschenmenge, in der sich das Paar wiederfindet, steht dabei im Kontrast zur Leere ihrer Beziehung. Als das Paar mit dem Auto nicht mehr durch die Menge kommt, steigt es aus. Im Streit um die Scheidung wird Catherine plötzlich von der aufgeregten Menschenmenge mitgerissen, ruft angsterfüllt nach Axel, der sie aus dem Sog der Masse rettet. Sie liegen sich in den Armen und bekennen erneut ihre Liebe (Abb. 25, S. 150) in Analogie zum Glaubensbekenntnis der Prozession, die das Wunder der Liebe in der Madonnenverehrung feiert. Es ist die Ankunft im Neuanfang, der Masse wie des Einzelnen, auf der Straße und im Glauben. In Serie geht nicht nur das Ereignis (Autofahrt), sondern auch der Raum (Straße). Diese Nomadologie von Anfang und Ende ließe sich auch mit Michelangelo Antonionis *Der Schrei* durchdeklinieren (Abb. 26-29: Ereignis: Irma sucht Aldo, Ort: Fabrikturn – dabei steht die Suche Irmas am Anfang und Ende im Kontrast zur Suche Aldos, von der der gesamte Film handelt). Die serielle Fortsetzung von Handlung und Raum im Rahmen der

Neustrukturierungen von Zeit (Anfang und Ende) zeigt sich auch in Luchino Viscontis *Die Erde bebt*. Der Film endet in der Hafenszenerie, die zu Beginn mit den morgendlichen Kirchturmglöcken eingeläutet wurde, doch ist die Situation am Ende eine gänzlich andere. Die im Film erzählten gescheiterten Versuche der Familie Valastro sich mit dem Fischfang selbständig und damit unabhängig von der Ausbeutung der Industriellen zu machen, markieren zwar ein Ende, doch dieses wird in den Schlussbildern des Films sogleich in einen neuen Anfang umgedeutet, nämlich den Aufbruch der aus dem Hafen auslaufenden Fischerboote. Obwohl die Familie in völlige Armut geriet, gibt es für sie wieder Hoffnung. Es geht weiter. Ob die Umstände und Chancen bessere werden können, bleibt offen. Sowie zu Anfang des Films der Beginn eines Tages stand, endet der Film mit einem Morgen, einem Tagesanfang, der jedoch schon viel weiter fortgeschritten ist als am Anfang des Films. Vor dem Hintergrund der beruflichen Emanzipationsversuche der Arbeiterfamilie lässt er sich als ein Fortschritt im Prozess der Revolution deuten. Während zu Beginn des Films die Boote noch nicht einmal bestiegen waren und der Morgen noch in weiter Ferne lag, sind die Fischer nun trotz ihrer Erfahrung des Scheiterns bereits in voller Fahrt und sehen die aufsteigende Morgensonne.

War es bei Visconti die Glocke, ist es in Vasco Pratolinis *Chronik armer Liebesleute* der Hahn, der den Anfang des Werks sowie den Anfang der Erzählung einläutet: „Der Hahn des Kohlenhändlers Nesi hat gekräht, die Laterne am Gasthaus Cervia ist ausgegangen“ (CL, S. 7). Auch bei Pratolini befinden wir uns gerade noch in der Nacht und kurz vor dem Morgen. Wählt Pratolini am Ende auch nicht erneut den Anbruch eines Tages, so führt er das Neue über einen Traum und einen Gegenstand der jungen Generation ein. Es sind der Traum vom Fliegen und das Kaugummi, die der junge Renzo beim Spaziergang seiner Freundin Musetta erzählt und verteilt: „versuche ihn ruhig!“ (CL, 433). Es geht also auch in der Via del Corno weiter, in der sich eine neue Generation im Aufbruch befindet wie in Elio Vittorinis Roman *Im Schatten des Elefanten* (1947). Die Familie wird von der Eigenart des Großvaters dominiert, der einer „elefantengleichen“⁴⁸³ Zeit entstammt, in der man noch genug zu essen hatte, eine Zeit, die die junge Generation nicht kennt. Die Mutter, die ihren gierigen Vater als schwere Last empfindet, versucht die Familie zusammenzuhalten und obwohl sie sich am liebsten von ihrem Vater trennen würde, kehrt sie am Ende zum Vater zurück:

⁴⁸³ Vittorini, Elio: *Im Schatten des Elefanten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. S. 14. Im Folgenden mit der Sigle SE und der Angabe der Seitenzahl.

„Meine Mutter ist zum Großvater zurückgekehrt und hat wieder angefangen, ihm das zu erzählen, was er verlangt: wie er gestorben ist, der kleine Alte, der die Flöte blies; nicht, wie die Elefanten sterben, – diesmal“ (SE, S. 135). Der kleine Alte ist Rußgesicht, ein Straßenarbeiter, den der Großvater eines samstags zum Essen einlädt. Rußgesicht, der von der Art des Großvaters war, stirbt am Ende des Romans, der Großvater aber lebt weiter, zumindest solange die Erzählungen seiner Tochter weitergehen. Es ist also das Erzählen das ethische Moment, das hier die Generationen neu verbindet und den Anfang mythisiert und zugleich in der Wiederholung variiert und ihn damit Teil einer seriellen Erzählstruktur werden lässt. Sowie eine Generation nicht einfach endet und eine neue anfängt, gibt es auch nicht *einen* Anfang, der auf *ein* Ende folgt. Der Großvater, der Elefant, bricht am Ende von Vittorinis Roman, nachdem er sein eigenes Schweigen gebrochen hat, zu einem Spaziergang auf: „Auch wir sind Elefanten“, sagt meine Mutter zu uns. Damit verwehrt sie uns, hinter dem Großvater herzu- laufen und ihn heimzuholen“ (SE, S. 138). Am Ende des Romans steht ein Anfang in mehrfacher Hinsicht: Der Großvater hat sich endlich in Bewegung gesetzt, ist aufgebrochen. Und während die Nacht zu ihrem Ende kommt, liegt darin der Anfang des Tages, der Morgen. Ein dritter Anfang liegt schließlich in der Erkenntnis, dass nicht nur der Großvater, sondern auch die Mitglieder der jungen Generation wie Elefanten sind. Schon zu Beginn hatte Euklids Bruder versucht „zu empfinden, wie eine Zeit sein würde, da man nun wirklich Elefant wäre“ (SE, S. 13f.). So wie im Anfang bereits das Ende angelegt ist, ist im Ende zugleich ein Anfang angelegt. Scheiterte bei Antonioni am Ende das „Prinzip der Ahnenreihe“⁴⁸⁴, der Fortsetzung des Neuanfangs, sichert es bei Vittorini den Zusammenhalt der Familie. Das Ende springt auf Anfang, der sich seriell wiederholt.

In der deutschen Nachkriegsliteratur erfahren dies auch die Protagonisten von Heinrich Böll. Zu Beginn der Erzählung *Das Brot der frühen Jahre* (1955) erhält Walter Fendrich am Montagmorgen einen Brief seines Vaters, der ihn bittet, Hedwig vom Bahnhof abzuholen. Am Ende des Romans fühlt sich Fendrich, der sich im Laufe der Erzählung in Hedwig verliebt und mit der bürgerlichen Sicherheit und Lebensweisen radikal bricht, noch immer wie am Anfang:

Bilder kamen aus der Dunkelkammer herauf: Ich sah mich selbst wie einen Fremden mich über Hedwig beugen, und ich war eifersüchtig auf mich selbst;

⁴⁸⁴ Öhlschläger, Claudia: Chronik eines Verlusts. Re-Konfigurationen der Heiligen Familie in Michelangelo Antonionis *Il gridò*. In: Glasenapp, Jörn (Hg.): *Michelangelo Antonioni, Wege in die filmische Moderne*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2012. S. 39-59. Hier S. 53.

ich sah den Mann, der sie angesprochen hatte, seine gelben Zähne, seine Akzenttasche, [...] und immer noch war Montag, und ich wußte, daß ich nicht vorwärtskommen wollte, zurückkommen wollte ich, wohin wußte ich nicht, aber zurück.⁴⁸⁵

Die Begegnung mit Hedwig hatte bei Walter Fendrich einen Selbstfindungsprozess in Gang gesetzt, der, je mehr seine bisherigen Gewissheiten und sein Zeitgefühl nachließen, den Wunsch freisetzte, zu seinem eigentlichen Sein, seinem Urbild zurückzukehren, das genauso richtungslos ist wie das nomadische Gehen. Der Aufbruch zum Bahnhof und die Liebesbeziehung mit Hedwig zu Anfang der Erzählung wenden sich am Ende in den Wunsch einer Rückkehr zum Anfang des Selbst. Es ist ein Aufbruch nicht von sich weg, sondern zu sich hin, wie ihn ähnlich Karin in Rossellinis Stromboli und das Ehepaar Catherine und Axel in *Reise in Italien* erleben. In Bölls *Irischem Tagebuch* (1957) beginnt der Text folgendermaßen:

Als ich an Bord des Dampfers ging, sah ich, hörte und roch ich, daß ich eine Grenze überschritten hatte; [...] aber hier auf dem Dampfer war England zu Ende [...] hier schon nahm Europas soziale Ordnung andere Formen an [...] die Bügelfalten hatten ihre schneidende Schärfe verloren, und die Sicherheitsnadel, die alte keltisch-germanische Fibel, trat wieder in ihr Recht; [...].⁴⁸⁶

Auf der Grenze zwischen England und Irland kennzeichnet die Sicherheitsnadel, die geöffnet und geschlossen werden kann, das Verhältnis von Ende und Anfang. So wie unmittelbar zu Beginn des Textes, ein Ende – dasjenige der sozialen Ordnung – gefunden wird, wird am Ende des Romans ein neuer Anfang gefunden, der über das Motiv der Reise entfaltet wird. Der Erzähler befindet sich in einem Taxi, mit dem er zum Bahnhof fährt: „[W]ährend ich ihn bezahlte, blickte ich nach oben, die schwarze Front eines Hauses hinauf: eben stellte eine junge Frau einen orangefarbenen Milchtopf auf die Fensterbank hinaus. Sie lächelte mir zu, und ich lächelte zurück“ (KA, Bd. 10, S. 277). Dabei handelt es sich um die serielle Wiederholung des Anfangs, der eine Differenz hervorbringt: dem Herausstellen des Milchtopfs am Ende steht sein Hereinholen entgegen: „[...] vom Fensterbrett eines schwarzen Hauses nahm gerade eine junge Frau einen orangefarbenen Milchtopf ins Zimmer“ (KA, Bd. 10, S. 196).

Alfred Andersch betont in seinem Roman *Sansibar oder der letzte Grund* und *Die Rote* noch eindringlicher den immer wieder neuen Anfang, den seriellen Sprung.

⁴⁸⁵ Böll, Heinrich: Das Brot der frühen Jahre [1955]. In: Ders. (2006): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 9: 1954-1956, hg. v. J. H. Reid. S. 193-275. Hier S. 275.

⁴⁸⁶ Böll, Heinrich: Irisches Tagebuch [1957]. In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 10: 1956-1959. S. 191-277. Hier S. 191. Im Folgenden mit der Sigle KA, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

Der Roman *Sansibar* fängt unmittelbar an, ohne Ort-, Zeit- und Personenangabe. Der Kursivdruck dieser Textpassage markiert, dass es sich um den Gedankengang eines Jungen beim Lesen von *Huckleberry Finn* handelt, der über die Möglichkeiten nachdenkt, aus der Enge der eigenen Heimat aufzubrechen. Bereits auf der ersten Seite entfaltet Andersch das Motiv des gesamten Romans: die Flucht, die die Figuren aus unterschiedlichen Gründen antreten wollen. Der Gedankengang des Jungen ist dabei nur *ein* Anfang des Textes. Das darauffolgende Kapitel,⁴⁸⁷ präsentiert den Gedankengang Gregors: „Es ist möglich dachte Gregor, vorausgesetzt, man ist nicht bedroht, die licht stehenden Kiefern als Vorhang anzusehen. [...] nach ein paar Minuten würde der Vorhang sich öffnen, um den Blick auf das Szenarium freizugeben: Stadt und Meeresküste“ (GW, Bd. 5, S. 12). Die beobachtete Landschaft wird zu einer Anfangssituation abstrahiert, indem darin das Bild eines sich öffnenden Vorhangs gesehen wird. Nicht nur erzeugt Andersch bereits auf den ersten Seiten seines Romans über die Beschreibung eine Bildhaftigkeit seines Erzählens (vgl. 3.4.3.1.), sondern er erzeugt über die dadurch verursachte Verlangsamung des Erzählprozesses und die Achronologie zum ersten Kapitel des Jungen, einen Anfang im Anfang, bremst die Beschreibung die Sukzession der Erzählung folglich simultan aus. Nicht nur sind die Figuren in Bewegung, auch der Text gerät so in einen Bewegungsvorgang wie schon die neorealistischen Werke, denn der Text könnte auch mit Gregors Kapitel beginnen. Nicht das Ereignis bestimmt hier folglich den Aufbau des Textes, sondern die Figurenführung, die die sukzessive Logik von Anfang (sowie Mitte) und Ende episodisch auflöst und den Anfang als Form (Textanfang) seriell hervorbringt. Am Ende von *Sansibar oder der letzte Grund* befindet sich der Junge mit dem Fischer Knudsen in Schweden, wohin sie die expressionistische Skulptur des „Lesenden Klosterschülers“ vor der Beschlagnahmung durch die Nationalsozialisten gerettet haben, ebenso wie die Jüdin Judith. In den schwedischen Wäldern, durch die der Junge streift, erlebt er jenes Gefühl der Freiheit, von dem er in Rerik immer nur geträumt und in seinen Büchern, u. a. dem *Huckleberry Finn* gelesen hatte. Der Junge geht schließlich zum Boot zurück, um mit Knudsen abzureisen, „als sei nichts geschehen“ (GW, Bd. 5, S. 183). Hier schließt sich der Kreis zum Anfang des Romans, der mit den Gedankengängen des Jungen begonnen hatte. Am Anfang wie am Ende stehen Aufbrüche: Der Aufbruch des Jungen zu Beginn des Textes war zunächst ein mentaler Aufbruch, vermittelt durch die literarischen

⁴⁸⁷ Aufgrund der Kürze und Autonomie dieser Passagen möchte man kaum von geschlossenen Kapiteln und vielmehr von offenen Passagen sprechen.

Lektüren, die der Junge jedoch kaum für realisierbar hielt. Am Ende des Romans steht ein physischer Aufbruch, mit dem der Glaube an die Wirkungskraft der Literatur in der Realität bestätigt wird. Mit der seriellen Wiederholung der Situation des Aufbruchs wird zugleich nachweislich ein ethischer Fortschritt erreicht: die Erfahrung von Freiheit sowie die weltverändernde Kraft und ontologische Präsenz der Literatur. Literatur und Kunst als Katalysatoren des Anfangs thematisierte Andersch auch in seinem Bericht *Die Kirschen der Freiheit* (1952), in dem der Ich-Erzähler am Ende des Romans vor dem Partisanenkrieg und der Leichengräberei im Lager flieht. Seine Kriegserfahrungen hatten dazu geführt, dass „alles, was vorher gewesen war, [...] ein Ende gewesen [war]. Eine Epoche war zu Ende gegangen, als mein Vater auf der Straße der Geschichte zusammenbrach, als er sterbend das lutherische Passionslied sang.“⁴⁸⁸ Mit dieser Erinnerung kehrt der Erzähler an den Anfang des Textes zurück, an dem der Vater den Erzähler, damals noch ein Kind, vom Fenster holt, damit er nicht die Erschießungen deutscher Männer auf offener Straßen sehe. Nur wenig später bricht der Vater alt, arm und desillusioniert auf offener Straße zusammen. Sein Sohn, der Ich-Erzähler, kann ihm nicht mehr helfen. Erscheint vom Ende her alles Vorherige und damit all das, was auf den Anfang des Textes folgt wie sein Ende, steht am Ende des Textes der Anfang der Freiheit des Erzählers, wenn vielleicht auch nur einen Moment, dem Moment, in dem der Erzähler die Kirschen, die „Deserteurs-Kirschen“ (GW, Bd. 5, S. 413) eines Baumes in der Mulde der italienischen „Campagna diserta“, isst. Indem am Ende der Anfang zum Ende und das Ende zum Anfang werden, wird der Anfang als ethisches Erfahrungsmoment auch in diesem Fall mythisiert.

In seinem Roman *Die Rote* steht Franziska am späten Nachmittag am Bahnsteig in Mailand und überlegt aufzubrechen. Sie denkt über einen Neuanfang nach. Ganz anders als in seinem Roman *Sansibar oder der letzte Grund*, gibt Andersch hier bereits auf der ersten Seite alle Angaben zu Ort und Zeit an, die eine realistische Erzählsituation anzeigen: Die Protagonistin Franziska, ihr Name wird schon in der Überschrift genannt, ist am Bahnhof in Mailand an einem verregneten Spätnachmittag im Januar und sieht den Rapido nach Venedig einfahren, der in fünf Minuten abfährt. Der Kursivdruck zweier Stellen deutet darauf, dass es sich hier um Gedanken der Protagonistin handelt: nämlich, dass der Zug also in fünf Minuten abfährt (der Leser kann daraus die genaue Uhrzeit dieses Moments errechnen: 16:49 Uhr) und dass sie

⁴⁸⁸ Andersch, Alfred: *Die Kirschen der Freiheit*. Ein Bericht [1952]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 5: Erzählungen II. S. 327-414. Hier S. 410. Im Folgenden mit der Sigle GW, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

vielleicht schwanger sei, die Situation also die Franziska veranlasst, in den Zug nach Venedig zu steigen und die das Motiv der Flucht einführt. Im dritten Kapitel, das an einem Nachmittag vor dem Spätnachmittag am Bahnhof in Mailand spielt, wird der Anfang erneut erzählt. Hier teilt Franziska ihrem Ehemann Herbert mit, dass sie Schluss machen will und wegfahren wird. Auf die Frage, wann und wohin, antwortet Franziska „Jetzt. Jetzt sofort. [...] Ich weiß nicht. Irgendwohin“ (GW, Bd. 5, S. 209). Auf inhaltlicher Ebene findet also ein Anfang statt, der inhaltlich vor dem Anfang liegt, der auf formaler Ebene am Anfang steht (der tatsächliche Textanfang), aber formal deutlich später als der Anfang des Textes präsentiert wird (im dritten Kapitel). Darüber hinaus verbindet sich auch in diesem Roman die Entlinearisierung der Zeit mit dem Motiv der Reise. Ein Anfang steht also nicht zwangsläufig am Textanfang, womit die klassische Dreigliederung von Anfang, Mitte und Ende bereits auf den ersten Seiten des Textes überwunden wird. Dies bestätigt auch die Wahl eines offenen Endes. Entsprechend programmatisch heißt es schon in *Sansibar*: „Alles muß neu geprüft werden, überlegte Gregor“ (GW, Bd. 5, S. 167). Dass die im italienischen Neorealismus beobachtete Serialität des Anfangs nicht nur eine singuläre Spur in der deutschen Nachkriegsliteratur ist, zeigt ihr mehrfaches Auftreten im Werk Anderschs.

Obwohl es keinen Abschied, kein Ende gegeben hat, können wir uns immer wieder neu begegnen und neu anfangen. Der ethische Standpunkt dieser Ästhetik des Anfangs bzw. der Anfangsmythen besteht darin, dass erst in der Stunde Null der Anfang überhaupt einen neuen Zeitbegriff denken lässt,⁴⁸⁹ der, wie gezeigt werden konnte, mit dem Modus des Gehens und der Struktur der Serie beschreibbar ist. Die aufgesprengte Zeit und der explodierte Raum sind der Ausgangspunkt für mögliche räumliche wie zeitliche Neuverknüpfungen. Dieses Anfangsmodell ist realismuskritisch, weil es zum Einen die Bedingungen des Neuanfangs sowie seine Setzung als Chance für die Wirklichkeit reflektiert und zum anderen, weil es damit anstelle eines mimetischen Realismus die Gegebenheit und Unmittelbarkeit der Realität als Realität hinterfragt bzw. die Reflexion der Realität als eine immer schon repräsentierte mitdenkt.⁴⁹⁰ Es ist nicht eindeutig, ob erst die Realität oder die Fiktion da ist, und ob die gezeigte Wirklichkeit mit der realen oder einer fiktiven übereinstimmt (Antonioni). Sowohl in ihrem

⁴⁸⁹ Dux, Günter: *Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklung vom Mythos zur Weltzeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. S. 37.

⁴⁹⁰ Da sie zugleich Wiederholung und Erneuerung schaffen, sind sie auf ihre „Selbsthistorisierung als ein Mittel ästhetischer Differenzierung“ angewiesen. Kelleter (2012): Einleitung. S. 21.

inhaltlichen Geschehen als auch ihrer Reflexion sind die hier betrachteten Anfänge nicht statisch, sondern dynamisch, seriell und progressiv auf die Veränderung und Neustrukturierung der Realität ausgerichtet. Es lässt sich daher von einer Ethik der Ästhetik des Anfangs sprechen, die jedem Verdacht sowohl einer geistigen als auch einer ästhetischen Ideologie zu verfallen erhaben ist, da ihre Struktur formal ebenso wie inhaltlich nomadisch bzw. seriell ist. Jeder Anfang ist dann eine Illusion, ein Mythos, insofern er nur eine Erscheinung eines längst angefangenen Zeitstromes ist, der sich in eine vergangene und eine gegenwärtige Zeit nicht nur einmal, sondern vielfach, simultan spalten kann und diskontinuierlich entwickelt. Das Zu-spät wird also durch Neuanfänge überwunden, die nicht vor erneuten Erfahrungen des Zu-spät schützen, die aber nicht als Ende, sondern die Zeit charakterisierende Dimensionen gefasst und seriell sind, insofern mit jeder ästhetischen Wiederholung eine ethische Differenz eingeführt wird. Anfang und Ende sind in alle Richtungen offen wie der Bazin'sche Cache, der neorealistic Bildraum – rechts, links, oben und unten gleichermaßen. Neu anfangen und ankommen kann also nur, wer in Bewegung bleibt, wer ein Suchender ist, wer auf den Grenzen geht oder sie überschreitet. Das eingangs aufgerufene Zitat von Alfred Andersch entstammt einem Essay, der sich mit Wolfgang Borchert beschäftigt: „Zwischen Abschied und Ankunft aber steht im Mittelpunkt der Borchert'schen Welt der Wanderer, der, der sucht; er ist bei ihm ein Gehetzter, einer, der von seinen Erinnerungen und der Frage nach der Schuld gejagt ist.“⁴⁹¹ Die Figur des Suchenden, die Suchbewegung löst Anfang und Ankunft aus den Normierungen von Zeit als Ereignispunkte. Die Zeit wird gewissermaßen befreit und als ontologische Dimension von Welt und Sein erfahrbar. Die neue Zeitrechnung seit der Stunde Null hat nicht nur den Neuanfang als ein einmaliges Ereignis geschaffen, sondern auch alle Ankunft – d. h. das wiederholte Ankommen, Aufbrechen und Anfangen. Die Dramatik des Zu-spät lag im Mythos des Anfangs als Setzung begründet, durch dessen Wiederholungen das Zu-Spät jedoch zu einer Suchbewegung im Fluss der Zeit transformiert wird. Alle Ankunft wird durch die Unbestimmtheit ihres Endes bestimmt. Das Ende ist also offen, sodass Anfang und Ende in eine Nomadologie übergehen. Es ergibt sich daraus die paradoxe Figur einer diskontinuierlichen Kontinuität oder kontinuierlichen Diskontinuität.

⁴⁹¹ Andersch (2004): Das Gras und der alte Mann. S. 177f. Andersch selbst war in seinem Leben ein Suchender. Seine Suche fand in der Desertation im Kampf gegen die italienischen Partisanen seinen Höhepunkt.

Die Versuche der Überschreitung des Endes der Anschlussuchenden hin zum Neuanfang scheitern oftmals, z. B. in Antonionis *Der Schrei*, Viscontis *Besessenheit* oder Bölls *Und sagte kein einziges Wort*, wenn am Ende des Aufbruchs sich nicht harmonisch der Kreis mit dem Anfang schließt, sondern die Realität erneut auf Anfang springt, der nicht unbedingt ein besserer ist, aber immer noch besser als nichts: „Die Welt ist nicht so, daß sie keine Suche nach einem Sinn mehr zuläßt; sie macht keinen Sinn, aber sie schließt ihn nicht aus.“⁴⁹² Diese verpassten Abschiede und (un-)möglichen Anfänge treiben die Figuren immer wieder „zur Flucht, zum Bummeln, zum Kommen und Gehen, zur Gleichgültigkeit gegenüber dem, was mit ihnen geschieht, zur Unentschlossenheit gegenüber dem, was sie tun sollen.“⁴⁹³ Wachgerufen wird so ein „hermeneutischer Impuls“⁴⁹⁴, der unbefriedigt bleibt und zum Weitergehen der Figuren sowie zum Weiterschauen der Rezipienten aufruft. Insofern sind zwar die ästhetischen Inszenierungen des Anfangs, d. h. ihre nomadische Wiederkehr und Multiplikation, die das Ende offen halten, im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur sehr ähnlich, doch wird in letzterer die Figur des Anfangs sowohl ästhetisch als auch ethisch zu einem Pathos erhöht, der sich viel stärker als im italienischen Neorealismus an die Idee des unausweichlichen Gelingens dieses Neuanfangs bindet, während der italienische Neorealismus viel offenkundiger auch das nicht Gelingen desselben reflektiert. Das dieses gewisse Ungleichgewicht zwischen italienischem Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur diese nicht unvergleichbar macht, sondern Spuren der neorealistischen Ästhetik in Deutschland freilegt, liegt darin begründet, dass die Nomadologie von Anfang und Ende einen Schwebezustand zwischen Bruch, Zerstückelung, Aneinanderreihung und Akkumulation erzeugt, der das Unbeschreibliche beschreibbar macht. Die serielle Erzählweise gibt den Anschein, dass sich das Erzählte aus sich selbst heraus erzählt und ist damit eine höchst effektive Strategie für die Ethik der Ästhetik des Unmittelbaren. Darüber hinaus ist Serialität eine ästhetische Strategie der Bewältigung des Kriegstraumas, nämlich, dass die Dinge nicht endgültig beendet sind.

⁴⁹² Schaub, Martin: Sisyphus. In: Schütte, Wolfram und Peter W. Jansen (Hg.): *Michelangelo Antonioni*, München: Hanser 1984. S. 7-57. Hier S. 12.

⁴⁹³ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 348.

⁴⁹⁴ Diesen leitet Öhlschläger aus den „flüchtigen Bindungen“ ab, der zum Verlust familiärer Bindungen und des Ideals der Heiligen Familie (Vater, Mutter, Kind) führt, das dem Modell der bürgerlichen Kleinfamilie zugrunde liegt. Die Heilige Familie besteht am Ende nur noch in einem Heiligenbild an der Wand. Öhlschläger (2012): *Chronik eines Verlusts*. S. 39 und 43.

3.1.4. *non avrei saputo smettere di scrivere*: Fortschreibungen

Das Ende des Krieges, der Humanität, der Fiktion, der Literatur war der Anfang des italienischen Neorealismus und des Realismus der jungen Generation in Deutschland. Die Ethik dieses Endes liegt im beschriebenen Mythos des Anfangens. Dies lässt sich auch auf den theoretischen Diskurs um den Neorealismus übertragen, dessen Theoriebildung mit Bazin im Aufbruch war und dessen geplante Filmtheorie Fragment blieb (vgl. Kapitel 2.4.). Diese beständige Vorläufigkeit des Endes als Folge des andauernden Anfangs lässt sich auch auf produktionsästhetischer Ebene mit dem Begriff der „Fortschreibung“ fassen. So verfassten die Regisseure zwar Drehbücher, die sie aber für die zufälligen und spontanen Ereignisse an Originalschauplätzen und Sprechweisen der Laienschauspieler offenließen und fortschrieben. Entsprechend verstand Roberto Rossellini seine Drehbücher als Sammlung von „Notizzetteln“.⁴⁹⁵ Im Vorwort seines ersten Romans *Die rote Nelke* (1933/34) diskutierte Elio Vittorini den stets un-abgeschlossenen Schreibprozess: „[...] scrivo perché credo in *una* verità da dire; e se torno a scrivere non è perché mi accorga di *altre* verità che si possono aggiungere, e dire *in più*, dire *inoltre*, ma perché qualcosa che continua a mutare nella verità mi sembra esigere che non si smetta mai di ricominciare a dirla.“⁴⁹⁶ Und so wusste Vittorini für sich nicht mit dem Schreiben aufzuhören („non avrei saputo smettere di scrivere“⁴⁹⁷), da der fortlaufende Schreibprozess nicht nur Wahrheitssuche, sondern bereits Ausdruck der *einen* sich entfaltenden Wahrheit der Wirklichkeit sei. Wahrheit muss in Korrespondenz mit dem Wandel der Wirklichkeit nicht nur um-, sondern fortgeschrieben werden. Bereits lange vor der Entstehung von *Die Frauen von Messina* (1950/1964) hatte Vittorini die Problematik von Anfang und Ende des Schreibprozesses folglich ethisch auf einen Wahrheitsprozess hin reflektiert. In *Die Frauen von Messina* stellte er dann der zweiten Ausgabe folgende Anmerkung voraus:

Die erste Fassung dieses Buches wurde 1950 veröffentlicht und, auf meinen ausdrücklichen Wunsch, niemals nachgedruckt. Die vorliegende Fassung ist die Frucht einer Überarbeitung, die mit Unterbrechungen in den Jahren 1952, 1957 und im Winter 1963 vorgenommen wurde. Sie gliedert sich in zwei Teile, von denen der erste lediglich eine Korrektur und Neuordnung darstellt, während der zweite neu geschrieben und auch neu durchdacht wurde. (FM, S. 4)⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Schérer/Truffaut: Interview 1. S. 72.

⁴⁹⁶ Vittorini, Elio: Prefazione alla prima edizione del „Garofano rosso“ [1947]. In: Vittorini, Elio: *Le opera narrative I*, hg. v. Maria Corti, Milano: Arnoldo Mondadori 1974. S. 423-450. Hier S. 428f.

⁴⁹⁷ Vittorini (1974): Prefazione. S. 432

⁴⁹⁸ Zur ersten und zweiten Fassung des Romans vergleiche Guido Bonsaver: *Elio Vittorini, Letteratura in tensione*, Firenze: Franco Cesati Editore 2008. S. 204-217.

Das Fortschreiben eines Werkes entspricht folglich keinem Überschreiben, d. h. Ersetzen der ersten Fassung durch eine zweite, sondern einem tatsächlichen Weiterschreiben, d. h. Fort- und Umschreiben, das an die erste Fassung anschließt, sie zwar ablöst, aber nicht tilgt. Sie wird zur virtuellen Seite einer neuen Aktualisierung. Ein ähnlicher Prozess verbindet sich auch mit Vittorinis *Öffentlichem Tagebuch* (1957). In der deutschen Ausgabe wurden im Einvernehmen mit Vittorini „einige Beiträge fortgelassen, dagegen einige andere, zwischen dem Frühjahr 1957 und dem Frühjahr 1959 geschriebene Texte aufgenommen, die der Verfasser für die deutsche Ausgabe ausgewählt hat“ (OT, S. 4). Ein Werk ist, sei es ein fiktionales oder ein nicht fiktionales, stets unabgeschlossen und wandelbar.⁴⁹⁹

Ähnlich Vittorini hat Alfred Andersch seinen Roman *Die Rote*, der zwischen 1957 und 1959 entstand, in zwei Fassungen vorgelegt. Dabei war bereits die erste Fassung eine Fortschreibung, insofern sie einige Episoden integrierte, die bereits vorab als kleine Erzählungen veröffentlicht worden waren.⁵⁰⁰ Bei der zweiten Fassung von 1972 gab Andersch seinem Roman dann ein neues Ende, nachdem die Kritik die Unwahrscheinlichkeit der erzählten Ereignisse angemahnt hatte.⁵⁰¹ In der ersten Fassung gibt der italienische Geiger und ewige Junggeselle Fabio das Kind, das Franziska von ihrem deutschen Geliebten Joachim, dem Chef ihres Ehemannes, erwartet vor seiner eigenen Mutter als das seine aus und integriert Franziska in die italienische Familie. Sie findet Arbeit in einer Seifenfabrik, emigriert nach Venedig und klagt wie die Italiener über die schlechten und einfachen Lebensbedingungen. Wenngleich diese Fassung nicht die Wende in ein sorgenfreies Leben, ein Happy End vollzieht, markiert dieses Ende einen Abschluss der Erzählung und auch der Figur Franziska. Über das Leben von Franziska gibt es nichts mehr zu sagen. Sie hat mit ihrer deutschen Vergangenheit abgeschlossen und die enge Freundschaft zu Fabio lässt auch keine Frage über ihre Zukunft offen. In der zweiten Fassung bleibt das Ende offen und weiß der Leser

⁴⁹⁹ Dieses Werkverständnis nimmt Abstand von einem geschlossenen Werkbegriff und rückt es dem näher, was Aleida Assmann mit „Text als Ruine“ umschrieben hat, der fragil und wandelbar sowie „anfällig gegenüber der Zeit“ ist und dessen Teile nicht mehr zu einem Ganzen vereinigt werden können. Schlussfolgert Assmann daraus eine Hermeneutik der Unlesbarkeit des zunehmend Undurchdringlichen, münden die neorealistischen Ansätze eher in der Auflösung des Undurchdringlichen im Aufbauprozess eines Textes, mit dem Wirklichkeit und Wahrheit immer „lesbarer“ werden sollen. Assmann, Aleida: Text und Ruine. In: Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2002. S. 151-163. Hier S. 163.

⁵⁰⁰ Dazu gehören *Grausiges Erlebnis eines venezianischen Ofensetzers*, *Folgen eines Schocks* und *Das Meer*. Zur Entstehung des Romans die Kommentare Dieter Lampings in Andersch (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 512-513.

⁵⁰¹ Zur Kritik an der ersten Fassung vgl. den Kommentar von Dieter Lamping: *Rezeption*. In: Andersch (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 515-520.

nicht, ob Franziska in Venedig bleiben oder nach Deutschland zurückkehren wird, ob sie sich mit Fabio zusamm tut, ob sie das Kind bekommt oder nicht. Diese Konstruktion ist damit auch offen für einen erneuten Anfang, einen biografischen Anfang der Figuren ebenso wie für einen Anfang des Erzählens. Die Geschichte ließe sich folglich fortschreiben. Durch die Hybridisierung der Textgrenze wird der Text sowohl inhaltlich als auch formal zu einem Cache im Bazin'schen Sinne. Diese Grenzsituation des Textes zwischen Anfang und Ende stellte Andersch auch grafisch dar:

die messer des schilfs, die rosa ist dumm, ich eis im licht, ich wünsch ihr ein kind, im kalten schilf, von irgendwem, der frau einen tod, bei torcello im schilf, im bett und schnell, das boot ist so stumm, für fabio wünsche ich nichts, noch immer schlafen die aale, nur daß die geige, im schilf von torcello, so spielt wie er will, gefroren und heiß, [...] (GW, Bd. 1, S. 437)

Inhalt, Rechtschreibung und Interpunktion werden hier vollständig *aufgesprengt* und von ihren grammatikalischen Regeln und semantischen Konventionen befreit. Ungeachtet der Rechtschreibung sind alle Wörter kleingeschrieben, teilweise fehlen Verben, Aussagen werden nur durch Kommata voneinander getrennt und auf dem Punkt am Ende der letzten Wortreihe wird verzichtet. Der Satz hat folglich auch grammatikalisch betrachtet kein Ende.

Bei Hans Erich Nossack lässt sich das Prinzip der Fortschreibungen ebenfalls beobachten. Seine Erzählung *Unmögliche Beweisaufnahme* ist aus *Spirale, Roman einer schlaflosen Nacht* aus dem Jahre 1956 entnommen und 1959 eigenständig in Buchform publiziert worden. Doch auch diese findet kein Ende wie es der letzte kursiv gedruckte Satz der Erzählung feststellt: „*Hier bricht das Protokoll ab, mitten auf der Seite und mitten im Satz*“ (DE, S. 556). Anfang, Mitte und Ende sind also für diesen Text keine realistische Beschreibungsstruktur mehr. Auf die Frage nach dem Verbleib der Ehefrau des Angeklagten, die eines Morgens nach einem Streit mit ihrem Ehemann verschwunden ist, kann diese Erzählung bzw. dieses *Protokoll* einer Beweisaufnahme, die sich als unmöglich erwiesen hat, nicht antworten. Das unabgeschlossene Protokoll könnte fortgeschrieben werden. Inhaltlich beschreibt der Erzähler diesen Anfang ohne Ende als das Nicht-Versicherbare, das, weil es unberechenbar ist, nicht zu einem Abschluss finden kann. Auch hier wird die Unwägbarkeit der Realität in den Produktionsprozess miteinbezogen. Nossack steht hier der Ethik der Fortschreibung, wie sie Vittorini formulierte, sehr nahe und befreit sich mit dem letzten Satz seiner Erzählung von dem Zwang, ein Ende setzen zu müssen, was auch Michelangelo Antonioni beklagte. Antonioni ging es nicht nur um die Fortschreibung eines Textes,

sondern darum, einen fließenden Übergang zum Leben des Zuschauers zu finden. In seiner Erzählung *Einfach nur zusammen sein* reflektiert Antonioni die ethische Bedeutung des offenen Endes:

Ich habe mich stets gefragt, ob es richtig sei, den Geschichten, ob in der Literatur, im Theater oder im Film ein Ende zu geben. Einmal in ihrem Flussbett eingeschlossen, läuft eine Geschichte Gefahr, darin zu versickern, wenn man ihr nicht eine andere Dimension gibt, wenn man nicht zulässt, dass sich ihre Zeit nach außen hin verlängert, dorthin, wo wir, die Protagonisten aller Geschichten, leben. Wo nichts abgeschlossen ist. ‚Gebt mir neue Schlüsse‘, hat Tschechow einmal gesagt, ‚und ich erfinde euch die Literatur neu‘.⁵⁰²

Diese Offenheit weitete Antonioni auf das Medium Film aus: „Fare un film è [...] vivere, almeno per me. [...] La mia storia personale non s’interrompe durante la ripresa di un film, anzi è allora che diventa più intesa.“⁵⁰³ Möglich ist folglich nicht nur der Übergang des Films in das Leben seiner Zuschauer, sondern auch der umgekehrte Weg, der Eintritt des Menschen in den Film als Leben. Entsprechend ist die Fortschreibung nicht die ästhetische Suche nach dem „richtigen“ Ende,⁵⁰⁴ sondern auch aus ethischen Gründen unabgeschlossen. Am Ende von Antonionis *Der Schrei* ist es Irma, die den titelgebenden Schrei ausstößt. Der Film kehrt also nicht nur zu seinem Anfang zurück, sondern lässt offen, ob dieser Schrei am Ende ein neuer Anfang für die Figur Irma (oder die Erzählung der Geschichte von Irma) sein könnte, die sich durch den Selbstmord Aldos aus ihrem wohl eingerichteten Leben mit ihrem ehemaligen Geliebten *herausschreit*. Das offene Ende kennzeichnet sich gerade durch diese Ungewissheit des Lebens, das Nicht-Versicherbare, wie es Nossack nannte, diesen Schwebezustand, der immer wieder die Protagonisten aus dem Leben reißt und einen neuen Anfang notwendig macht. Nur das offene Ende ermöglicht es, mit dem Anfangen nicht aufzuhören. Und so sind, wie Anton Tschechow einmal feststellte, Schlüsse eben nicht unbedingt Abschlüsse.

Durchaus in der Nähe zu Antonioni lässt sich Heinrich Bölls Überlegung zur Kunst lesen: „Kunst ist eine der wenigen Möglichkeiten, Leben zu haben und Leben zu halten, für den, der sie macht, und für den, der sie empfängt. So wenig, wie Geburt und Tod und alles, was dazwischen liegt, Routine werden können, so wenig kann es

⁵⁰² Antonioni, Michelangelo: Einfach nur zusammen sein. In: Ders. (1995): *Chronik einer Liebe, die es nie gab*. S. 145-146. Hier S. 146.

⁵⁰³ Antonioni, Michelangelo: Fare un film è per me vivere [1959]. In: Ders.: *Fare un film è per me vivere, Scritti sul cinema*, Venezia: Marsilio 1994. S. 13-16. Hier S. 14.

⁵⁰⁴ Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis Offenen Formen*, Marburg: Schüren 2002. S. 110f.

die Kunst.⁵⁰⁵ Kunst als Schöpfung von Leben, als Existenzform, muss fortgeschrieben werden, will man das Leben nicht beenden. Und weil jedes Mal das ganze Leben auf dem Spiel steht, so wie für Vittorini die Wahrheit überhaupt, beschreibt Böll das Schreiben als ein Risiko.⁵⁰⁶ Die Entstehungsgeschichte einiger Texte Bölls bestätigen diese ethisch-ästhetische Reflexion: Die Arbeit an dem Roman *Billard um halbzehn* (1959) erstreckte sich über viele Jahre. Am Anfang des Romans stand Bölls Geschichte vom Schlagballspiel, die als Kurzgeschichte geplant war. Dass diese einen ganzen Roman nach sich ziehen würde, zeichnete sich erst 1957 ab, als Böll sein *Irishes Tagebuch* fertigstellte, das ebenso bereits veröffentlichte Textpassagen in sich aufnahm, die im Rahmen des Tagebuchs eine gattungstypologische Fortschreibung und Neustrukturierung erhielten (vgl. Kapitel 3.3.2.1.). Beispielhaft hierfür ist der Text *Skelett einer menschlichen Siedlung*, der bereits 1955 als selbständiger Text in Heinrich Bölls *Rom auf den ersten Blick, Reisen, Städte, Landschaften*⁵⁰⁷ erschien, bevor er 1957 im *Irishes Tagebuch* erneut publiziert wurde. Das Buch *Rom auf den ersten Blick* ist eine Anthologie von Reiseessays, in der dieser Text weniger als ein fiktionaler Text wahrgenommen wurde als schließlich im *Irishes Tagebuch*. Mit der Fortschreibung eines Textes kann sich folglich die Wahrnehmung seiner Gattungstypologie ändern. Das ist das Risiko des Schreibens auf der Ebene des Werks. Ein noch aussagekräftigeres Beispiel liefern die Romane *Der Engel schwieg* und *Und sagte kein einziges Wort*. Der Roman *Der Engel schwieg* wurde 1992 postum in einer rekonstruierten Fassung veröffentlicht. Der Roman entstand in den Jahren 1949-1951, blieb jedoch nach seiner Ablehnung beim Middelhaue-Verlag unveröffentlicht. In der Folgezeit nahm Böll einzelne Episoden und Rückblenden aus dem Text heraus und veröffentlichte sie separat als Kurzgeschichte.⁵⁰⁸ Nach der Ablehnung seines Manuskripts von *Der Engel schwieg* schloss Böll 1952 mit dem Kiepenheuer & Witsch Verlag einen Vertrag für einen Roman ab, der den Roman *Und sagte kein einziges Wort* entstehen ließ. Zu Beginn seiner Arbeit an diesem Roman sichtete Böll erneut alle bereits vorhandenen kurzen Prosastücke und Fragment gebliebenen Texte auf ihre Verwertbarkeit. Dazu zählen die Kurzgeschichte *Ich bin kein Kommunist*, die im dreizehnten

⁵⁰⁵ Böll, Heinrich: Das Risiko des Schreibens [1956]. In: Böll, Viktor (Hg.): *Heinrich Böll. Werke, Kölner Ausgabe, Bd. 10, 1956-1959*, Köln: Kiepenheuer und Witsch 2005. S. 98-101. Hier S. 101.

⁵⁰⁶ Böll (2005): Das Risiko des Schreibens.

⁵⁰⁷ Böll, Heinrich: *Rom auf den ersten Blick, Reisen, Städte, Landschaften*, Bornheim-Merten: Lamuv-Verlag 1987 [1955]. S. 81-87.

⁵⁰⁸ Dazu gehören *Skizze, Der Geschmack des Brotes, Die Postkarte, Die Liebesnacht, Die Dachrinne, Die Besichtigung, Der Engel*. Bellmann, Werner: Von *Der Engel schwieg* zu *Und sagte kein einziges Wort*. In: Bellmann (2004): *Heinrich Böll*. S. 83-84.

Kapitel wesentlich übernommen wurde sowie jener unveröffentlichter Roman *Der Engel schwieg*. Aus diesem Materialfundus wählte Böll Passagen aus, die in veränderter Fassung Teil seines ersten Romans wurden und den Roman *Der Engel schwieg* fortgeschrieben.⁵⁰⁹ Zwischen *Und sagte kein einziges Wort* und *Der Engel schwieg* können einige Fortsetzungen ausgemacht werden, von denen hier neben den Übernahmen ganzer Textpassagen nur beispielhaft die Analogie der Figuren Fred Bogner (*Und sagte kein einziges Wort*) und Hans Schnitzler (*Der Engel schwieg*) genannt werden sollen. Die Eingangsszene aus *Der Engel schwieg*, in der der Protagonist Hans im Keller eines zerstörten Hauses auf einen „steinernen Engel mit wallenden Locken“ stößt, kehrt in Kapitel 8 von *Und sagte kein einziges Wort* wieder, in dem nun die Protagonistin Käte Bogner in der Dunkelheit eines Kirchenportals auf denselben Engel stößt. Der Anfang wird hier folglich auch seiner Funktion als Anfang entbunden, sodass sich gemessen an *Der Engel schwieg* von einem Anfang im Anfang – *alle Ankunft* (Andersch) – auch auf der Ebene der Textproduktion sprechen lässt. Zu Beginn seiner Arbeit an *Und sagte kein einziges Wort* hatte Böll Schwierigkeiten, einen Plot zu entwickeln, weshalb seine Arbeit an diesem Roman zeitweilig stagnierte. Erst aus seinem Hörspiel-Exposé *Unverhofftes Rendezvous* bzw. *Ich begegne meiner Frau* (1953) entwickelte Böll den Plot für seinen Roman. Während in der Hörspielfassung der Ehemann am Ende in die Wohnung seiner Frau zurückkehrt, belässt es Böll in *Und sagte kein einziges Wort* bei einer Wiederbegegnung, dessen Ende offenbleibt. Die Diskontinuität dieser Textgenese lässt sich erst mit Blick auf das gesamte Werk als eine Ethik der Fortschreibung, nicht nur der Literatur (oder des Films), sondern des Lebens lesen.

Italienischer Neorealismus und deutsche Nachkriegsliteratur kennzeichnet folglich beide ein unabgeschlossener *work in progress*. Das Konzept der Fortschreibung reklamiert für das Erzählen einen Zustand des Provisorischen. Die Ethik dieser Ästhetik der Fortschreibung ist evident: Offenheit gegenüber dem Wandel und der Vielfalt des Lebens anstelle ideologischer Systematisierung und Verwaltung

⁵⁰⁹ „Von grundsätzlicher Bedeutung ist, daß der Autor in *Und sagte kein einziges Wort* die Geschichte Regine Ungers und Hans Schnitzlers einschließlich des sozialen Umfeldes aktualisierend ‚fortgeschrieben‘ hat und daß zudem der erste in der Nachkriegszeit spielende Roman in vielfacher Hinsicht zum Ausgangspunkt des Fortschreibungsprozesses wird, in dem sich kontinuierlich die Aneignung und kritisch-engagierte Verarbeitung erlebter deutscher Nachkriegsgeschichte vollzieht.“ Werner Bellmann: Nachwort. In: Böll, Heinrich: *Der Engel schwieg*, München: dtv 2013. S. 193-211. Hier S. 208. Zu den einzelnen Erscheinungen der Fortschreibung vgl. auch Bellmann (2000): Von *Der Engel schwieg* zu *Und sagte kein einziges Wort*. S. 85. In einem Tonbandinterview mit Dieter Wellershoff äußerte Böll selbst, dass „der Prozeß des Schreibens eine dauernde Fortschreibung“ sei. Vgl. *Gruppenbild mit Dame*. Tonbandinterview mit Dieter Wellershoff. Zitiert nach Leszek Zyliniski: *Heinrich Bölls Poetik der Zeitgenossenschaft*, Torun: Uniwersytet Mikolaja 1997. S. 79.

desselben. Toleranz also auch gegenüber den Formen, nicht nur denen der Sprache, sondern auch denen der Gattungen und der Medien. Das Prinzip der Fortschreibung ist damit nicht als ein Verdrängungsmechanismus zu verstehen, der das, was angegangen werden muss, immer wieder aufschiebt, sondern Teil einer realistischen Selbsteinschätzung: Es ist nicht möglich, die Realität abschließend zu bewältigen, so wie auch nicht zugelassen werden darf, dass das Sprechen und Erzählen über die Realität ein Ende nimmt. Um also realistisch im ethischen Sinne sein zu können, um eine Ästhetik mit ethischem Standpunkt aufzustellen, muss das Reale immer wieder an der Grenze seines vermeintlichen Endes sich selbst überschreiten und fortschreiben.

3.2. Ruinen als Chance: Wiederaufbau von Raum und Zeit

Erst als Ruinen kehren die Häuser in die Freiheit zurück.
(Alfred Andersch)⁵¹⁰



Abb. 30: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*



Abb. 31: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*



Abb. 32: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*



Abb. 33: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*

3.2.1. Trümmer der Gegenwart: Raumverlust und Raumgewinn

In einigen Werken des italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur werden die Kriegstrümmer dargestellt. Die Trümmerdarstellungen in *Deutschland im Jahre Null* (1948) von Roberto Rossellini zeigen eine zunächst weitgehend strukturlose, chaotische Stadtlandschaft, die allein durch die Überreste der Kuppel des Reichstages als Berlin identifiziert werden kann (Abb. 30 und 31). Einen vergleichbaren panoramatischen Blick auf die Silhouette der Trümmer wirft der Protagonist Hans Schnitzler in Heinrich Bölls Roman *Der Engel schwieg* (posthum 1992):

Hans setzte sich auf den Bordstein und erblickte sehr weit hinter diesen grünen Hügeln die Silhouette ausgebrannter Häuser und die häßlichen Stümpfe zerstörter Kirchen, und plötzlich fiel sein Blick auf einen merkwürdigen großen

⁵¹⁰ GW, Bd. 5, S. 402.

Metallring, der aus einem Hügel herausragte und seine Form bewahrt zu haben schien: das Metall war schwarzgefressen von den Flammen, aber innerhalb der Rundung erkannte er unzerstört jenen stilisierten perversen Vogel, der einst als roter Hahn die Nacht erleuchtet hatte: die Lichtreklame einer Bar [...]. (KA, Bd. 5, S. 59)

Der Blick geht auch hier in die Ferne, zum Horizont, und erfasst das Ausmaß der Zerstörung, die nur anhand des Details identifiziert werden kann. Die Protagonisten können sich folglich dem Raum zuordnen, wissen, wo sie sich befinden. Hans wie auch Rossellinis Protagonist Edmund, ein Junge von etwa neun Jahren, gehen durch die Trümmer der Stadt Berlin. Dabei geht Edmund in den Trümmern wie ein Teil von ihnen auf (Abb. 32 und 33, S. 170) oder steht ihnen entfremdet gegenüber. Letzteres ist der Fall, wenn es sich um einzelne Trümmergebäude handelt, ersteres wenn es um die Beobachtung ganzer Trümmerfelder und Trümmerstraßen geht, wenn Gras zwischen den Trümmern wächst und Edmund selbst wie ein Grashalm in die Trümmerlandschaft eingeht. Es kann dann kaum noch zwischen Vorder- und Hintergrund unterschieden werden und der Betrachter muss den Jungen aus den zu einer Naturlandschaft gewordenen Trümmern quasi extrahieren. Dabei liegt eine Wahrnehmungssituation auf zwei Ebenen vor: Erstens sind es die Figuren (Edmund und Hans), die ihre Umgebung rein über das Sehen und nicht das Handeln erfassen. Der Böll'sche Erzähler beschreibt, wie Hans seine Umgebung „erblickt“ und wie sein Blick auf etwas fällt. Dies ähnelt Rossellini, insofern auch dieser die Blicke des Jungen zeigt, auch den gesenkten Blick als Edmund durch die Trümmer geht. In dem Moment, in dem der Junge immer ununterscheidbarer von den Trümmern wird, er also buchstäblich ein Teil der Trümmer ist, gelingt es der Darstellung eine zweite Wahrnehmungssituation zu erschaffen, in der *unmittelbar* und nicht symbolisch (durch ein Verhalten, eine Geste oder ein weinendes Gesicht) die psychische Gebrochenheit des Jungen als eine Tatsache der physisch vorfindlichen Welt wahrnehmbar wird. Dabei handelt es sich um eine Beschreibung und nicht Erzählung, denn eine tatsächliche Handlung (außer dem Gehen), ein Ereignis, das sich erzählen ließe, liegt nicht vor. An die Stelle einer Handlung innerhalb des Bildes und einer äußerlichen Bewegung des Bildes selbst (einem Schwenk, einer Montage etc.) tritt eine tableauartige Plansequenz, in der die Beschreibung innerhalb des Films ununterscheidbar wird mit der Wahrnehmung der Beschreibung als Bild, d. h. das Bild berichtet nicht nur von der Realität, sondern beschreibt sich selbst zugleich als Bild der Realität und Realität des Bildes. Die filmische und literarische Beschreibung der Wahrnehmungssituationen überschreitet dann ihre

fiktionalen Grenzen hin zur Realität. Diese Verschmelzung der Wahrnehmungsebenen, dieses Aufgehen der Figur in den Trümmern beschreibt auch Böll in *Der Engel schwieg*, als Hans in seine Heimatstadt zurückkehrt und den Keller einer Krankenhausrüine, die Ruine seines ehemaligen Wohnhauses oder eine Kirchenruine betritt und durch die Straßen streift:

Als er weiterging, begegnete ihm lange Zeit kein Mensch draußen. Die meisten Straßen waren nicht zu begehen. Schutt und Dreck türmten sich bis zu den ersten Stockwerken der leergebrachten Fassaden, und aus manchen Straßenzügen kam noch Qualm in großen dichten schweren Schwaden. Um vom Gürtel zur Rubensstraße zu kommen, brauchte er fast eine Stunde, für einen Weg, den er früher in zehn Minuten hatte gehen können. Zwischen Mauerresten ragten Ofenrohre heraus, Qualm verteilte sich schleichend [...]. Er kletterte vorsichtig über die Trümmer in die Rubensstraße hinein. Irgendwo schrie ein Säugling hinter Fenstern, die mit schmutzigen Brettern verschalt waren, [...]. (KA, Bd. 5, S. 50)

Die mit Rossellini vergleichbare Verschmelzung der Figur mit dem Raum basiert auf der Dehnung von Zeit wie in der filmischen Ästhetik einer Plansequenz: „Die innere Montage ruft den äußersten Eindruck einer naturalistischen Unmittelbarkeit durch den schwebenden Fluß der langen, nicht durch Blickwechsel unterbrochenen Kamerafahrten hervor; sie trennt die Personen und den Raum nicht, die sie umgibt, sondern zeigt beide in ihrer natürlichen Verbindung.“⁵¹¹ Präsenz und Evidenz ersetzen Repräsentation und Chiffrierung. Erst in dieser Dehnung können die Bruchstücke als Tatsachenbilder (Bazin), als zusammenhangsloser Zusammenhang, als *Globalität* heterogener Wirklichkeit erfahren werden. Die Langsamkeit der Darstellung steht dabei im Kontrast zur „erschreckenden Plötzlichkeit“⁵¹² der Zerstörung und ist auch Ausdruck des Schocks über die Geschwindigkeit des Verlusts. Es wird so phänomenologisch versucht fassbar zu machen, was in kürzester Zeit geschehen ist: die totale Zerstörung. Entsprechend reflektierte Böll in *Heimat und keine* (1965):

Oft konnte einer es am hellen Tag beobachten, wie ein Giebel sich langsam, fast feierlich senkte, Mörtelfugen sich lösten, weiteten wie ein Netz [...]. Der freiwillige [...] Einsturz einer hohen Giebelmauer ist ein unvergeßlicher Anblick; in irgendeiner nicht voraussehbaren, schon gar nicht berechenbaren Sekunde gibt dieses schön geordnete, in Zuversicht und Lust zusammengefügte

⁵¹¹ Schlappner (1981): Linien des Realismus im italienischen Nachkriegsfilm. S. 57.

⁵¹² Cunningham, Valentine: Zerbombte Städte – Die vorzeitigen Ruinen des Zweiten Weltkriegs. In: Assmann et al. (2002): *Ruinenbilder*. S. 105-130. Hier S. 108.

Gebilde nach; es zählt, fast hörbar, tickend, knisternd, vom Datum seiner Entstehung auf Null zurück [...] und gibt sich auf.⁵¹³

Die Langsamkeit der Erzählung bzw. Beschreibung schützt die Realität vor ihrem Vergessen, versucht den Vorgang der Zerstörung noch einmal nachzuvollziehen, die in der reinen Erzählung des Ereignisses entsprechend seiner Plötzlichkeit derart kurz und verkürzt wäre, dass die erfahrbare Realität mit ihr verloren ginge. Obwohl die Trümmer anders als die Ruine zunächst keinen „Vergangenheitscharakter“⁵¹⁴ haben, ist ihre ästhetische Beschreibung eine den neorealistischen Darstellungsweisen ähnliche Form der Vergangenheitsbewältigung, zu der auch der Ausdruck des erfahrenen körperlichen Schmerzes gehört: „Fern, hinter der Stadt, eine zerrissene finstere Silhouette – er spürte einen tiefen, bohrenden Schmerz und schloß das Fenster wieder“ (KA, Bd. 5, S. 69). Der Versuch, den Staub der Trümmer zu beseitigen und an die Stelle des Schmutzes die Sauberkeit als Metonymie der Vergangenheitsverdrängung zu setzen, gelingt weder der jungen Mutter Regine Unger in Bölls *Der Engel schwieg* noch dem Erzähler in Nossacks *Der Untergang*. Bölls Erzähler beobachtet Regine Unger: „Später lag sie auf dem Bett und rauchte, das Gesicht zur Wand gedreht, um die Sinnlosigkeit ihrer stundenlosen Qual nicht zu sehen, dieser Qual, die sich fortpflanzen, die ewig dauern würde. Der Wecker auf der Kommode zeigte fünf Uhr: sieben Stunden hatte sie gearbeitet, unzählige Eimer Wasser geschleppt [...]“ (KA, Bd. 5, S. 125). Die Trümmer breiten sich wie das Leben immer weiter aus, rhizomartig wie jenes Pilzgeflecht, das Deleuze für seine Philosophie als Denkstruktur erarbeitet hatte:

Die Decke war uneben, stellenweise hatte sie sich gesenkt unter dem Gewicht der Putzmassen, hatte Risse und Spalten gebildet, eine ganze Geographie feiner Verästelungen, die eines Tages platzen und herunterfallen würden, neue Staubmengen, neue Kalkmassen, die durch Wasser auf dem Boden zum Leben erweckt würden, eine weiße unausrottbare Fleckigkeit, die wie zäher Ausschlag immer wieder hervorkommen würde... (KA, Bd. 5, S. 125)

Die Spuren des Krieges lassen sich nicht wegwischen, wegputzen. „Sie sehnte sich so nach Sauberkeit; dieses Verlangen hatte sie getrieben, anzufangen, aber es schien sinnlos zu sein, es quoll nach, quoll unaufhörlich nach, der Dreck schien der Säuberung nicht zu weichen, sondern diese als eine Herausforderung zu empfinden und sich zu verdoppeln, zu verdreifachen“ (KA, Bd. 5, S. 125). Die Gegenwart kann sich auch bei

⁵¹³ Böll, Heinrich: Heimat und keine [1965]. In: Ders.: *Werke, Kölner Ausgabe, Bd. 14: 1963-1965*, hg. v. Jochen Schubert, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002. S. 376-380. Hier S. 377-378.

⁵¹⁴ Simmel, Georg: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. In: Ottheim Rammstedt (Hg.): *Gesamtausgabe*, Bd. VIII, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 129.

Nossack nicht von den Spuren der jüngsten Vergangenheit befreien: „[...] sahen wir in einem Hause, das einsam und unzerstört in der Trümmerwüste stand, eine Frau die Fenster putzte. Wir stießen uns an, wir blieben wie gebannt stehen, wir glaubten eine Verrückte zu sehen“ (DE, S. 23), heißt es bei Nossack. Nicht in der Abwendung (Wegputzen), nur in der Hinwendung zur Zerstörung (Beobachtung), kann diese bewältigt werden. Neben der Neuverknüpfung von Mensch und Raum knüpfen Böll und Nossack auch an die Trümmerdarstellung als Naturlandschaft an, wie sie eingangs bei Rossellini beobachtet werden konnte:

Die Trümmer, durch die er nun gehen mußte, waren anderer Art, mit dichtem Grün überwucherte Hügel, auf denen kleine Bäumchen wuchsen, dichtes buntes Unkraut kniehoch – sanfte kleine Hügel, zwischen denen die Straßen wie Hohlwege erschienen, friedliche ländliche Hohlwege, von groben Holzmasten gesäumt, die die Hochleitung der Straßenbahnen trugen, und im Pflaster die blankgewetzten Schienenstränge. Er ging sehr lange in diesem Hohlweg, [...]. (KA, Bd. 5, S. 58f.).

Wie friedliche, ländliche Hohlwege, in denen Gras wuchert, wirkt jener Gang Edmunds durch die Trümmer (Abb. 33, S. 170). Hans, der durch seine zerbombte Heimatstadt geht, findet die Stelle an der das Haus, in dem er gelebt hatte, sofort: „[...] er erkannte den Rest des Treppenhauses, stieg über die Trümmer langsam dorthin: er war zu Hause“ (KA, Bd. 5, S. 35). Wenngleich er sein Zuhause identifizieren kann, stellt er zunächst seinen Verlust fest. Dabei unterscheiden sich die Trümmer seines ehemaligen Wohnhauses von jenen friedlichen Hohlwegen:

Man konnte das Datum der Zerstörung an der Bewachung der Trümmer feststellen: es war eine botanische Frage. Dieser Trümmerhaufen war nackt und kahl, rohe Steine, frisch gebrochenes Mauerwerk, wild übereinandergepackt, und ragende Eisenträger, die kaum eine Spur von Rost zeigten: nirgendwo wuchs ein Gräschen, während anderwärts schon Bäume wuchsen, reizende kleine Bäume in Schlafzimmern und Küchen, dicht neben dem rostigen Balg des zerbrannten Herdes, war hier nur nackte Zerstörung, wüst und schrecklich leer, als hinge der Atem der Bombe noch in der Luft. Nur die Kacheln, dort wo sie erhalten waren, glänzten in Unschuld. (KA, Bd. 5, S. 83)

Die unmittelbaren Trümmer bleiben zerstört, sein Raum ist noch immer zeitlos. Hier ist noch kein neuer Raumgewinn möglich oder vorstellbar, sondern nur die „nackte Zerstörung“. Und so hat die Annäherung bzw. Abgrenzung der Trümmer von den Eindrücken einer Naturlandschaft einen weiteren Effekt, nämlich dass die Trümmer zunehmend den Status einer Ruine der Gegenwart erhalten, die nicht mit historischen Ruinen im Sinne zerfallener Gebäude zu verwechseln ist: die griechischen Tempel von

Paestum, das Kolosseum in Rom, wie sie in Rossellinis Film *Paisà* gezeigt werden (Episode 2 und 3), oder die Überreste historischer Siedlungen in Rossellinis *Stromboli* oder Pompeji in Rossellinis *Reise in Italien*. Diese Ruinen sind durch den Vorgang eines langsamen Zerfalls infolge von Naturkatastrophen und kulturellem Raubbau gekennzeichnet (Vulkanausbrüche), Erdbeben sowie Brände im Falle des Kolosseums, das noch während der Renaissance und des Barocks als Steinbruch für den Bau von Adelspalästen genutzt wurde). Der spätere rein natürliche Zerfall hat die Bedeutung des verfallenden Gebäudes, dessen Geschichte längst der abgeschlossenen Vergangenheit angehört, noch gesteigert. Die mit ihnen verbundene „Ästhetik der Melancholie“ erzeugt einen „romantischen Kult“⁵¹⁵ des Verfalls, den die gänzlich nutzlosen Trümmer im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur nicht kennen: „Die bewohnbare Welt hatte alle vertrauten Konturen verloren.“⁵¹⁶ Die Trümmerstädte sind völlig strukturlos und ein Produkt der mutwilligen, gewaltsamen und unmittelbaren Zerstörung durch den Krieg. Sie sind keine romantischen Symbole der Vergangenheit, sondern eine „Wunde in der Erde“⁵¹⁷, in der nichts mehr an den Menschen erinnert. In diese sichtbare Gegenwart schicken die italienischen Neorealisten und die hier behandelten deutschen Autoren ihre Protagonisten, die an den Raum und mit dem Raum zusammen erneut an sich – den Menschen – zu erinnern beginnen. Die Trümmer werden folglich nicht zu Denkmälern historischer Mythisierungen von Krieg und Naturgewalt, sondern behalten im Unterschied zu Ruinen ihre Zeit- und Raumbezüge, d. h. sie liegen nicht wie die Ruinen außerhalb ihrer Entstehungszeit, sondern sind „traumatische Ruinen“⁵¹⁸, die nicht mehr Folge von Traditionsbruch und Modernisierung sind, sondern Folge der sinnlosen Zerstörung und Machtwillkür. Die Beobachtung von Gras, grünen Flächen und Bäumen versucht, den Trümmern der „nackten Zerstörung“ einen neuen, friedlichen Wert beizumessen und andererseits ihre Ödnis zu beschreiben. In diesem Spannungsfeld bewegen sich die Figuren und repräsentieren die Trümmer bzw. die Ruinen der Gegenwart eine ethische Erfahrungsform der Gegenwart ebenso wie das Gehen.

⁵¹⁵ Cunningham (2002): *Zerbombte Städte*. S. 109 und 110.

⁵¹⁶ Grossklaus, Götz: *Das zerstörte Gesicht der Städte: ‚Konkurrierende Gedächtnisse‘ im Nachkriegsdeutschland (West) 1945-1960*. In: Böhn, Andreas und Christine Mielke (Hg.): *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*, Bielefeld: transcript 2007. S. 101-124. Hier S. 101.

⁵¹⁷ Barnouw, Dagmar: *Ansichten von Deutschland (1945). Krieg und Gewalt in der zeitgenössischen Fotografie*, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Nexus 1997. S. 10.

⁵¹⁸ Assmann, Aleida, Monika Gomille, Gabriele Rippl: *Ruinenbilder: Einleitung*. In: Dies. (2002): *Ruinenbilder*. S. 7-14. Hier S. 7.

Die Ethik des Gehens liegt im Verzicht auf Handlungen und Eingriffe in den Raum der Trümmer, der sowohl leiblich als auch visuell durchschritten, aber nicht verändert wird. Sehen und Gehen entsprechen einander darin, dass sie an den Leib gebunden bleiben und damit unmittelbare, phänomenologische Vorgänge sind, deren ästhetische Präsenz gegen die Nachträglichkeit der Erzählung arbeitet, die den Übergang zum Symbolischen vollzieht. Die Trümmerdarstellungen bei Rossellini und Böll kennzeichnet folglich auch ihr Gegenwartsbezug, indem Vergangenheit und Zukunft noch unverbunden (d. h. nicht modal, sondern als reine Zeit) enthalten sind. „Der Blick, der ein Trümmerfeld zu einer Ruinenlandschaft synthetisiert, ist der festgehaltene Augenblick zwischen einer unvergangenen Vergangenheit und einer schon gegenwärtigen Zukunft.“⁵¹⁹ Die Spuren der Natur installieren folglich erneut die reine Zeit in den Raum des Nullpunkts, der zunächst eine Leerstelle ist und sich buchstäblich langsam mit Raum und Zeit wieder füllt, wofür auch das aufkeimende Grün ein Indiz sein kann. Die Verschmelzung von Vorder- und Hintergrund, die durch die Schärfentiefe des gezeichneten Bildes entsteht, ist folglich nicht nur räumlich (Bazin), sondern auch als „Figur der Temporalisierung“⁵²⁰ (Deleuze) zu denken. Die unmittelbare Kommunikation von Vorder- und Hintergrund bewirkt so eine unmittelbare Repräsentation auch von Zeit. Und zwar über jene Szenarien des Gehens in den Trümmern, des Ankommens und des Aufbrechens, des Suchens und Herumirrens gleichermaßen. Dieses Gehen durch Stadtlandschaften steht im Kontrast zur Tradition des modernen Flaneurs,⁵²¹ dessen zielloses Umherstreifen hier gerade nicht der Zerstreuung, Vergnügung und Unterhaltung, sondern der Orientierung und Sammlung (weniger der kontemplativen als der rein phänomenologischen) von Identität entspricht. „Das Gehen ist der Triumph des Körpers“⁵²², schreibt der Soziologe David Le Breton in seinem *Lob*

⁵¹⁹ Böhme, Hartmut: Die Ästhetik der Ruine. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): *Der Schein des Schönen*, Göttingen: Steidl 1989. S. 287-304. Hier S. 289.

⁵²⁰ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 148. „In dieser Befreiung der Bildtiefe, die sich nun alle anderen Dimensionen unterordnet, muß man nicht nur die Eroberung eines Kontinuums, sondern die zeitliche Eigenschaft des Kontinuums sehen: es handelt sich um eine Kontinuität der Dauer, die bewirkt, daß die entfesselte Bildtiefe der Zeit und nicht länger dem Raum zugeordnet ist.“ (ebd., S. 145).

⁵²¹ Durchaus in Korrespondenz zum Flanieren möchte ich das Gehen als poetologische Strategie einer Ethik der Raumgewinnung lesen: Das Flanieren ist „semiotische Vorgabe und Ordnungsprinzip der Textkonstitution“. Lobsien, Eckhard: Großstadterfahrung und die Ästhetik des Strudelns. In: Smuda, Manfred (Hg.): *Die Großstadt als „Text“*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1992. S. 183. Hanns-Josef Ortheil hat darauf hingewiesen, dass der ziellos Herumstreichende eine zentrale Figur der Nachkriegsliteratur ist. Ortheil, Hanns-Josef: Der lange Abschied vom Flaneur. In: Ders.: *Schauprozesse, Beiträge zur Kunst der 80er Jahre*, München: Piper 1990. S. 214-233; Vgl. auch Hummel, Christine: ‘Meine Sehnsucht ist das lebendige, blutige Leben’. Die Darstellung der Stadt bei Heinrich Böll. In: *Wirkendes Wort* 55 (2005) H. 2. S. 209-224. Hier S. 215.

⁵²² Le Breton, David: *Lob des Gehens*, Berlin: Matthes & Seitz Verlag 2015. S. 16.

des Gehens (2000/dt. 2015). Was Le Breton noch mahrend für die Moderne formulierte: „Der Körper ist ein Überrest, mit dem die Modernität“⁵²³ kollidiert, muss für den italienischen Neorealismus und die deutsche Nachkriegsliteratur umformuliert werden: Der Körper ist ein Ort, mit dem die Gegenwart *korreliert* – nicht ein Zusammenstoß, sondern eine Entsprechung. Es entsteht damit kein Widerspruch zu Le Breton, mit dem das Gehen als eine Bewegung auf Augenhöhe definierbar ist, die nicht an die Technik, sondern an den Körper gebunden ist: „Das Gehen führt in die Wahrnehmung ein, es ist eine Erfahrung, die dem Menschen die Initiative überlässt.“⁵²⁴ Auf Augenhöhe bewegen sich auch Bild und Realität im Cache (Bazin), der mittels seiner Schärfentiefe nicht zwischen Vorder- und Hintergrund unterscheidet, sondern alle Raumelemente unabhängig von ihrem (proportionalen) Zusammenhang sammelt (statt sie zu zerstreuen). So wie das Gras, der grüne Hügel und der Baum steht das Gehen für den Wiedergewinn von Zeit und Raum und seiner Neubesetzung nicht durch die Gewalt des technischen Fortschritts (wie in der Moderne), sondern durch seine friedliche, leibliche Bewältigung. Als Ruinen der Gegenwart ist mit ihnen folglich noch nicht das Versprechen verbunden, dass sie tatsächlich wiederaufgebaut werden können und ihre Präsenz als Trümmer und Ruinen überwunden werden kann.

Dass dies nicht möglich ist, darauf verweisen die Trümmer, die sich nicht den Weg in eine neue Raum-Zeit bahnen, sondern dieser noch sehr weit entrückt scheinen. Hans Schnitzler setzt sich in den Trümmern einer Badeanstalt nieder, um das heftige Pochen und den Schmerz seines Herzens auf dem Weg zu Frau Gompertz zu beruhigen. Bei Frau Gompertz, bei der sich Hans Brot abholen möchte, verbildlichen sich im Blick von Elisabeth Gompertz in einem Fensterrahmen die Trümmer zu einem irrealen Bild: „Die Vorhänge waren zurückgezogen und in den großen dunklen Fensterrahmen stand das phantastische Bild der Trümmer: rauchgeschwärzte Häuserflanken, geborstene Giebel, die zu stürzen schienen – grünüberwucherte Haufen, die ein zweites Mal ausgewühlt waren, nur an manchen Stellen war das Grün moosig und friedlich...“ (KA, Bd. 5, S. 87). Hier ist es, anders als bei Hans‘ Gang durch den zertrümmerten Raum, der Fensterrahmen, der Trümmer und Realität anders als beim Cache trennt und voneinander unterscheidet. Irreal erscheinen auch die Trümmer in Nossacks *Der Untergang*. Auf dem Weg zu einem Freund kommt der Erzähler zu einer Barrikade: „Erst als ich oben auf der Barrikade stand [...] sah ich das Haus. Es war so unglaublich, es

⁵²³ Le Breton (2015): *Lob des Gehens*. S. 15.

⁵²⁴ Le Breton (2015): *Lob des Gehens*. S. 21.



Abb. 34: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*



Abb. 35: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*

hing als erstes oder letztes der Straße an einer andern Hauswand wie ein überragender Fels in die erstarrte Brandung des Trümmermeeres. Und davor arbeitete ein einzelner Mensch, und er war es. Ich schrie, und er schrie auch; [...]“ (DE, S. 42). Dass die Trümmer auch im italienischen Neorealismus von der Irrealität der Gegenwart erzählen, zeigen die Einstellungen in Rossellinis *Deutschland, im Jahre Null*, in denen Edmund Köhler am Ende des Films eine Hausruine besteigt, von der er schließlich herunterspringen wird. Dabei unterscheidet sich das Moment des Irrealen in einem Punkt wesentlich von Nossack: Sind es bei Nossack die Trümmer selbst, die irrealen Züge annehmen, ist es bei Rossellini der Junge, seine (leibliche) Identität, die für den Jungen zu einem irrealen Schattenbild oder Scherenschnitt geworden ist, der sich in der durch das Fenster gerahmten Lichtreflexion auf dem Boden abzeichnet (Abb. 34 und 35). Statisch und unverrückbar prangen im Hintergrund die Trümmer. Am Ende fällt Edmund buchstäblich aus den Trümmern, in die er zuvor eingegangen war, wieder heraus, weil die Strukturen der Trümmer sich in statischen Rahmen verfestigt haben und unbezwingbar geworden sind. Der Rahmen (Cadre) hat den Cache abgelöst und auch das Bild der Realität wird damit irreal. Die Ethik dieser Ästhetik beschreibt folglich über das Verhältnis des Menschen zu seinem Raum und in Abhängigkeit seiner Rahmung die Inhumanität des Krieges. Dieser enge Konnex von Mensch und Raum, das Wechselspiel von Raumverlust und Raumgewinn, ist bei Nossack deshalb nicht so sehr ausgeprägt, weil er stärker mit dem Kontrast zwischen Raum und Mensch arbeitet. Mensch und Raum können sich auch nicht vorübergehend aus der Entfremdung lösen wie bei Böll und Rossellini. Zugleich übersteigen die Spuren der Natur bei Nossack die Ödnis des Grases zwischen den Trümmern bei Rossellini, indem sie paradiesische Anklänge (Baum und Vogel) enthalten und mit den Trümmern ebenso kontrastieren wie die durch sie gehenden Figuren. Hinter dem Haus, vor dem sein Freund

arbeitet, liegt ein Garten, in dem sich ein Hügel gebildet hat, auf den der Protagonist in *Der Untergang* mit seinem Freund, den er beobachtet hatte, steigt:

[...] und nun umgab uns nur noch ein steinernes Meer. Nur die Pappel im Garten hatte standgehalten wie eine Damaszenerklinge, und in ihr Laub hatten sich einige Wellensittiche aus ihren zerbrochenen Käfigen geflüchtet. Überhaupt die Bäume! Mit rührender Eile setzten sie schon nach wenigen Tagen neue Knospen an Stelle der versengten Blätter an und schufen sich einen Frühling, um wieder atmen zu können. (DE, S. 43)

„Erst als Ruinen kehren die Häuser in die Freiheit zurück“ (GW, Bd. 5, S. 402), hatte Alfred Andersch in seinem autobiografischen Bericht *Die Kirschen der Freiheit* geschrieben. Der durch die Natur beförderte Raumgewinn ist die Rückkehr in die Freiheit. Doch wie schon bei Böll und auch für Rossellinis Figur Edmund gelten diese Erfahrungen noch nicht für das eigene Zuhause: „Es blieb nur ein Haufen Steine, ein viel zu kleiner Haufen. Wir sagten immer nur: Aber das ist doch gar nicht möglich. Wo ist denn der schwere alte Tisch mit der Lindenh Holzplatte? Und die Truhe? Es müßte doch viel mehr dort liegen. [...]. Und wenn wir weitergingen, ließen wir einen luftleeren Raum hinter uns“ (DE, S. 44). Während Edmund und Hans Schnitzler in die Trümmer hinein und durch sie hindurch gehen, bleiben die Protagonisten Nossacks vor den Trümmer stehen und erfahren in der Konfrontation mit den Trümmern (nicht aber ihrer Annahme im Gehen) den Schock über die Veränderung, der hier erzählt und nicht über die Verschmelzung mit dem Raum und seiner verlangsamten Wahrnehmung beschrieben wird. Sowohl bei Rossellini als auch bei Böll und Nossack ist jedoch zu beobachten, dass die Handlung mit den Trümmerbeschreibungen zu stagnieren beginnt und sich die Fiktion *im* Raum in die Dokumentation *des* Raumes verwandelt. Als Visualisierungen der Leerstelle – sie verweisen „per Definition auf Abwesendes“⁵²⁵ – unterscheiden die Trümmer selbst nicht länger zwischen Bedeutung und Nicht-Bedeutung, Signifikat und Signifikant. Die Betrachtung von Realität ist dann nicht auf Chiffrierung und Entzifferung hin angelegt. Trümmer erhalten damit vielmehr den Status des als normal Hinzunehmenden, das „zum Über- und Weiterleben des Menschen“⁵²⁶ hilft. Für diese Normalität der Trümmer steht die Regenrinne bei Böll, die Fensterputzende Frau bei Nossack, die spielenden Kinder in den Trümmern bei Rossellini, bei dem es dem Jungen Edmund jedoch nicht gelingt, die Normalität für sich wiederherzustellen und mitzuspielen. Die Kinder nehmen ihn nicht auf, er

⁵²⁵ Cunningham (2002): *Zerbombte Städte*. S. 118.

⁵²⁶ Cunningham (2002): *Zerbombte Städte*. S. 124.

bleibt einsam zurück und zerstört sich schließlich selbst. Auch der Erzähler in Nossacks *Der Untergang* entlarvt die Illusion des normalen Lebens:

Sie wissen, daß es nur Schein ist. Sie glauben nicht daran. Die Kulisse fehlt, die Illusion der Wirklichkeit. Vor einem ausgebrannten Hause sah ich eine Allegorie dafür. Auf dem Schutt im Vorgarten lag wie eine Harfe das ausgeglühte Saitengestell eines Flügels. Durch den verkohlten Unrat und die zersprungenen Saiten wuchs eine Rose und blühte. Es war wie ein Bild auf einer alten Tasse. Sie hätten sich früher nicht gescheut, die Unterschrift darunter zu setzen: Blüten und Vergehen. (DE, S. 49)

Diese Spannung zwischen Zerstörung und Aufbau, Tod und Leben, Wirklichkeit und Unwirklichkeit betont Nossack stärker als Böll und noch stärker als Rossellini.

Das Wechselspiel zwischen Fiktion und Dokumentation, Wirklichkeit und Unwirklichkeit einer Trümmerlandschaft thematisiert hingegen Elio Vittorini in *Die Frauen von Messina* (1964). Dörner und Pfifferling – die Protagonisten der Binnenhandlung – bleiben mit ihrem Laster auf einer Bergstraße kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges liegen. Während immer wieder Zeitangaben gemacht werden, bleiben die Ortsangaben eine Leerstelle. Pfifferling gerät auf dem Bergzug ins Gespräch mit einer alten Frau, die ihm in der Ferne die Trümmerreste eines Dorfes zeigen will und von dessen wechselvollen Wiederaufbau der Roman letztlich erzählt (Pfifferling wird mit Dörner das Dorf wiederaufbauen). Der Dialog zwischen Pfifferling und der Alten zeigt, dass die Realität der Trümmer für die Alte aus Sicht Pfifferlings zunächst eine reine Fiktion sind. Pfifferling traut der Sehkraft der Alten nicht, als sie aus dem Fahrerhaus des Lasters in die Gegend schauen:

„Hast du es gesehen?“, fragte die Alte.

„Nein“, sagte er.

Was denn? dachte er und wollte dabei gar nicht wissen, was. Doch dann hob er ganz langsam das Gesicht. „Was denn?“

Die Alte streckte den Finger in die Luft. „Ein Dorf“, sagte sie.

[...]

„Ganz kaputt“, fuhr die Alte fort.

Kaputt? Sie meinte, daß hinter diesen Fenstern keine Räume lagen, leeres Gemäuer in der Sonne, Kriegsruinen. Aber Pfifferling sah nichts als noch ein Stück Straße, mit dem Wrack eines Panzers an einer Biegung, und dann immer noch mehr Wracks [...].

„Sieht aus, als sei es nicht bewohnt“, fuhr die Alte fort.

„Wieso?“, fragte Pfifferling. „Ich kann nichts sehen.“

[...]

Pfifferling kletterte auf die untersten Kisten. „Wo siehst du es liegen?“

Aber die Alte stand weiter oben. [...]. „Dort drüben“, sagte die Alte.

[...]

„Ach, rief Pfifferling da. Endlich und zwar mit einem Schlag, sah er im Dunst so etwas wie Häuser flimmern; hohe, dichtgedrängte Mauern, leere Fensterhöhlen, hinter denen nichts Schwarzes, nichts Abgeschlossenes war, alles lag abgedeckt in der glühenden Sonne und verschwamm in ihrem Licht mit der Sonne [...].“ (FM, S. 12-14)

Das zertrümmerte Dorf erscheint zunächst wie eine Fata Morgana und wird erst mithilfe räumlicher Marken wie dem Fluss sichtbar, schwimmt aber durch die Sonne mit der Landschaft. Auch hier kann schließlich zwischen Vorder- und Hintergrund nicht mehr unterschieden werden, nachdem der Fluss erkannt worden ist. Aus der Virtualität, dem Unsichtbaren steigt also die Aktualisierung, d. h. die Sichtbarkeit des Dorfes, auf. Verhandelt wird hier folglich entlang des zertrümmerten Raumes nicht nur die Neustrukturierung von Wahrnehmungskonventionen, sondern auch die Fähigkeit, die Realität überhaupt wahrnehmen zu können. Durch das visuelle und physische Betrachten und Begehen von Räumen, ihrem visuellen Auf- und Abbau wird folglich die Ableitung und Anleitung neuer Normen des Sehens angeregt, die die vorliegende Arbeit in den weiteren Kapiteln weiter erforschen möchte. Einen Diskurs der Wahrnehmungskonventionen eröffnen auch die Trümmerbeschreibungen in Nossacks *Der Untergang*:

War es ein Friedhof? Aber welche Wesen hatten dort ihre Toten beigesetzt und ihnen Schornsteine auf die Gräber gestellt? Schornsteine, die wie Ehrenmale, wie Dolmen oder mahnende Finger als einziges aus dem Boden wuchsen. Atmeten die darunter Liegenden durch diese Schornsteine den blauen Äther ein? Und ruhte dort, wo zwischen diesem seltsamen Gestrüpp eine leere Fassade wie ein Triumphbogen in der Luft hing, wohl einer ihrer Fürsten und Helden? Oder war das der Rest einer Wasserleitung wie bei den alten Römern? Oder war dies alles nur ein Kulissenaufbau für eine phantastische Oper? [...] Nur auf der kurzen Strecke über die Elbbrücke löste sich der Bann für einen Augenblick und alle begannen die Türme der Stadt zu zählen. [...] Doch damit waren wir schon über den Fluß hinüber und fuhren in den Friedhof ein. [...] Der Wagen schwankte und tastete sich durch den Paß, der zwischen den Trümmern notdürftig freigelegt war, über Geröllhalden zusammengebrochener Gebäude, an Kratern vorbei und unter zerknickten Brücken hindurch, von denen Waggons wie Girlanden ins Wasser der Hafenbecken hingen, [...]. (DE, S. 33-34)

Die Trümmer werden als Symbole der Antike imaginiert (Triumphbogen, Ehrenmale), driften bis ins Unwahrscheinliche, den Kulissenbau der Oper, ab oder werden trivial als das betrachtet, was sie sind: der Rest einer Wasserleitung. Die Wahrnehmung der Realität ist auch hier eine Aktualisierung einer virtuellen Schicht: dabei dominiert der Eindruck der Unwirklichkeit gegenüber dem der Wirklichkeit. Diese Konstellation entrückt Nossack nur scheinbar von der neorealistischen Ethik des Sehens, nimmt der

Erzähler auch hier das Unwirkliche in der physischen Präsenz wahr. Im Unterschied zum italienischen Neorealismus und auch zu Böll, werden diese Fiktionen als Fiktionen (hier markiert als Fragen) ausformuliert. Die Aktualisierung der Stadt Hamburg gelingt am Ende nur in einem Augenblick auf der Elbbrücke – also im Übergang oder auf der Grenze von der einen und der anderen Seite, von real und unreal, fiktional und dokumentarisch. Noch einmal zeigt sich, dass Nossack stärker die Grenze als die Ununterscheidbarkeit im Neorealismus betont. Das Beispiel Vittorini konnte zeigen, dass es sich dabei um einen Prozess handeln kann, in dem erst die Grenze zwischen Realität und Irrealität betreten wird, die dann bis zur Ununterscheidbarkeit aufgelöst wird, während bei Rossellini genau umgekehrt aus der Ununterscheidbarkeit eine immer festere Grenzziehung wurde, die den Protagonisten schließlich in den Tod trieb. Vittorini ähnlich kehrt auch Nossack von den irrealen Assoziationen immer wieder zu den realen Verhältnissen als dessen virtuelle Seite jene Assoziationen erscheinen, zurück: Erst erscheinen die Trümmer wie Schornsteine auf den Gräbern, dann sind es die Türme der Stadt, die auf der Brücke gezählt werden. Das Auto, in dem die Protagonisten mitten durch die Trümmer fahren, schwankt nicht nur auf dem Geröll, sondern auch den Grenzen der Realität hin zum Irrealen. Der Boden, auf dem sie sich bewegen, bleibt aber ganz real.

Dieser Prozess von den strukturlosen und nur noch über Details identifizierbaren Trümmer, von dem Raumverlust hin zu neuem Raumgewinn, von der Irrealität des Krieges hin zur Realität der Nachkriegszeit, von totaler Fremdheit gegenüber dem Raum hin zu neuer Vertrautheit/Identität mit dem Raum – wenngleich er ein zerstörter bleibt –, von der Gegenwart hin zur Vergangenheit und umgekehrt charakterisiert die neorealistischen Trümmerdarstellungen wie auch die hier gewählten Beispiele der deutschen Nachkriegsliteratur. Insofern es um eine Identität zwischen Raum und Mensch, ein ontologisches Verhältnis geht, sind die Darstellungen der Trümmer als das nach Außen gestülpte Innere lesbar. Die Trümmer können so als eine Aufarbeitung und Form der Trauerarbeit⁵²⁷ der verlorenen Heimat und des Zuhauses ebenso wie der seelischen Verletzungen gelesen werden, die im Folgenden näher untersucht werden sollen.

⁵²⁷ Alexander und Margarete Mitscherlich klagten *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) in der deutschen Gesellschaft in ihrem gleichnamigen Essayband an. Vgl. Mitscherlich, Margarete und Alexander: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München: Piper 1977.

3.2.1.1. Vatterruinen und Trümmerkinder: Über die Un-/Fähigkeit zu trauern

Eine Form der Trauerarbeit ist auch die im italienischen Neorealismus, v. a. in Rossellini *Deutschland im Jahre Null*, zu beobachtende Auseinandersetzung mit Vater-Sohn-Beziehungen, die sich als so ruinös wie die Trümmerlandschaft erweisen und im Folgenden mit Beispielen aus der deutschen Nachkriegsliteratur und dem deutschen Trümmerfilm verglichen werden sollen.

Während der Junge Willi in Gerhard Lamprechts erstem Nachkriegsfilm *Irgendwo in Berlin* (1946) seinen Vater schon längst im Krieg verloren hat und bei einer Zieh Mutter aufwächst, begreift der Protagonist Gustav den Verlust seines Vaters erst nach dessen Rückkehr aus dem Krieg. Statt dass der Vater die Garagen in der Krümmen Straße 86 in Berlin tatsächlich aktiv wiederaufbaut, streift er mut- und kraftlos durch die Trümmer der Stadt. Heldentum und Manneskraft versucht hingegen der Junge Willi sich und seinen Freunden zu beweisen, als er eine freistehende Mauer eines ehemaligen Dachgiebels hinaufklettert, während Freunde und Passanten tatenlos zusehen, wie der Junge abstürzt und mit ihm das heldenhafte Männlichkeitsideal. Zum Vorschein kommt damit das, was Michelangelo Antonioni die „Krankheit der Gefühle“⁵²⁸ nannte und die entstanden war, weil äußere und innere Realität einander entfremdet hatten, weil Söhne nach dem Krieg nicht mehr Söhne sein konnten und Väter nicht mehr Väter. Antonioni interessierten daher jene Momente, in denen die Menschen „allein mit sich selbst blieben, mit den Wirkungen jener Szenen, jener Traumata, jener so heftigen psychologischen Momente [...]“⁵²⁹ Dem italienischen Neorealismus kam daher die ethische Aufgabe zu, den Tatsachenbestand um die Erfahrungen des Schmerzes, der Gefühle objektiv zu erweitern: „Die Tatsachen sind erbarmungslos, sie kümmern sich nicht um uns, um unsere Empfindungen und unseren Schmerz.“⁵³⁰ Entsprechend resümierte Cesare Zavattini: „Der Neorealismus schließt psychologische Studien nicht aus. Die Psychologie ist eine der vielen Gegebenheiten der Wirklichkeit.“⁵³¹ Die Sorge um den Menschen, der mit einem „schweren Gepäck von Gefühlen“⁵³² beladen ist, die nicht mehr zu seiner Lebenswirklichkeit passen, ist eine auf das Individuum bezogene, nicht historische Form der Aufarbeitung, den die

⁵²⁸ Antonioni, Michelangelo: Die Krankheit der Gefühle. In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 83-110. Hier S. 97.

⁵²⁹ Antonioni (1964): Die Krankheit der Gefühle. S. 86.

⁵³⁰ Antonioni, Michelangelo: Such mich nicht. In: Ders. (1995): *Chronik einer Liebe, die es nie gab*. S. 153-157. Hier S. 154.

⁵³¹ Zavattini, Cesare: Einige Gedanken zum Film. In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 25.

⁵³² Antonioni (1964): Die Krankheit der Gefühle. S. 96.

neorealistischen Filme (nicht nur Antonionis) leisten. Gezeigt wird, wie bestehende Gefühle „fehlgreifen [...], weil es da [...] eine alte Moral gibt, alte Mythen, alte Konventionen.“⁵³³ In Lamprechts *Irgendwo in Berlin* wird der Absturz einer solchen Moral, eines solchen Mythos‘ des heldenhaften Vaters und Männlichkeitsideals, die Krankheit der Gefühle regelrecht vorgeführt. Auch die deutsche Nachkriegsliteratur reflektierte die Doppelbödigkeit des Realismus der auch psychologischen, emotionalen Tatsachen. So interessierte Wolfgang Weyrauch am amerikanischen Schriftsteller John Steinbeck, dass sein Realismus nichts von Psychologie enthalte und „doch ist die ganze Seele der Figuren darin. [...] Steinbeck vermittelt nur das Außen. Trotzdem setzt er das Inwendige, ja das Inwendigste, zugleich mit.“⁵³⁴ Für Alfred Andersch gehörte zum „künstlerischen Material“⁵³⁵ sowohl die vorfindliche Wirklichkeit als auch das Innere, „die Anima“⁵³⁶. Erst über die Erweiterung der Tatsachenbestände sah man die Möglichkeit eines individuellen Veränderungsprozesses in der Gegenwart gegeben. So kompensiert die Trauer um Willi die versäumte Trauer der Gesellschaft um die Väter. „Im Bild des kleinen Jungen findet diese Trauer eine Repräsentanz, die gleichzeitig Ausdruck für die hilflose und im Wunsch nach Vermeidung von Trauer und Verantwortung kindliche Verfaßtheit der (männlichen) Nachkriegspsyche ist.“⁵³⁷ Für seine Freunde ist sein Tod wie ein Weckruf für den Wiederaufbau, nicht nur der Trümmer, sondern auch der Vaterfiguren: „So dient der Abschied vom elternlosen kleinen Jungen, der falschen Ideen nachgab, der Reinstallierung männlicher Subjektivität und Identität: er löst den Vater aus der Bewegungs-, Hoffnungs- und Handlungslosigkeit.“ Die letzte Einstellung zeigt, wie Willis Freunde mit dem Wiederaufbau der Garagen beginnen. Dieser Wechsel zwischen Trauer um den Jungen und Engagement am Wiederaufbau unterstreicht die dramatische Inszenierung von Trauer als ein die Handlung vorantreibendes Element. Die Trümmerlandschaft ist ein konkreter

⁵³³ Antonioni (1964): Die Krankheit der Gefühle. S. 96f.

⁵³⁴ Weyrauch (1946): Realismus des Unmittelbaren. S. 703. Zum Einfluss der amerikanischen Literatur auf den italienischen Neorealismus und die deutsche Nachkriegsliteratur vergleiche Kapitel IV.

⁵³⁵ Andersch, Alfred: (Antwort auf eine Umfrage von Radio Bremen zum Thema ‚Der Autor und sein Material‘) [1962]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 439-441. Hier S. 440.

⁵³⁶ Andersch (2004): (Antwort auf eine Umfrage). S. 440.

⁵³⁷ Brauerhoch, Annette: Trauer in Trümmern. Zum Motiv des traurigen kleinen Jungen in zwei Nachkriegsfilmen. In: Ecker, Gisela (Hg.): *Trauer tragen – Trauer zeigen, Inszenierungen der Geschlechter*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1999. S. 209-222. Hier S. 211. Brauerhoch diagnostiziert damit einen ästhetischen Wandel in der Darstellung von Trauer, die sich bis dahin am v. a. weiblichen Gesicht orientierte.



Abb. 36: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*



Abb. 37: Lamprecht, *Irgendwo in Berlin*

Handlungs- und Erlebnisraum (Abb. 37), in dem die Trauer in ein Spiel und eine heldenhafte Fiktion der Kinder, schließlich in die Tat, verwandelt wird. Damit kontrastieren die „ruhige Abfolge der Einstellungen“⁵³⁸ und seine ausdauernde Beobachtungsgabe, mit der Lamprecht an die antidramatischen Verfahren des italienischen Neorealismus anknüpft und die gerade nicht die Story und die Psychologie der Figuren vortreiben, sondern die räumliche und zeitliche Wirklichkeit beschreiben. Der Film hat daher dem italienischen Neorealismus ähnlich seinen „Anfangspunkt in einem unmittelbaren Erleben“⁵³⁹, das, wie das vorangegangene Kapitel zeigte, der Gestaltung von Vorder- und Hintergrund äquivalent das Innere und das Äußere des Menschen auf *einer* Wahrnehmungsebene anzeigt, sodass Raumstrukturen Ausdruck von Seelen- und Gesellschaftsstrukturen sind. Diese Unmittelbarkeit der Erfahrung unterschiedlicher Dimensionen der Wirklichkeit ist letztlich sowohl die Verbindung zum *Realismus des Unmittelbaren* in der deutschen Nachkriegsliteratur als auch die Verbindung zu Rossellinis *Deutschland im Jahre Null*, in dem die Situation des Jungen Edmund jedoch eine gänzlich andere ist. Bei Rossellini kann der Junge den Kontakt zu den in den Trümmern spielenden Kindern nicht wiederherstellen. Edmund lebt nicht nur mit seinem schwerkranken Vater, sondern auch mit seinem sich versteckenden Bruder und seiner Schwester zusammen und muss die Verantwortung für die ganze Familie übernehmen. Orientierungslos zieht Edmund durch die Straßen, um Arbeit und Essen zu finden und die Pflichten des Vaters zu erfüllen. Von seinem Lehrer verleitet, glaubt Edmund mit dem Vergiften seines Vaters eine Heldentat zu vollbringen, doch auch hier zeigt sich dieses Handeln als eine *Krankheit der Gefühle*, die kaum fähig sind, die Gegenwart zu bewältigen. Die Verantwortung für den Tod des Vaters lastet am Ende

⁵³⁸ Jacobsen (2013): *Zeit und Welt*. S. 26.

⁵³⁹ Jacobsen (2013): *Zeit und Welt*. S. 18.

so schwer auf dem Jungen, dass er sich aus dem Obergeschoss eines zerstörten Hauses herunterstürzt. Der Ohnmacht und Einsamkeit Edmunds widerspricht der Aktionismus und der Gemeinschaftssinn der Kinder und am Ende sogar des Vaters bei Lamprecht (Abb. 36 und 37, S. 185), der das Gelingen der Bewältigung unbedingt erzählen möchte. Dabei dominiert die Handlung die Raumstrukturen und entsprechen nicht den neorealistischen Beschreibungsinstrumenten des Inneren. Die Jungen in *Irgendwo in Berlin* verhalten sich aktiv zu ihrer räumlichen Umgebung, während Edmund ihr viel stärker ausgeliefert zu sein scheint, mehr ein Teil statt eines Gegenüber der Trümmer ist. Der Sprung Edmunds aus dem Haus ist auch kein tragischer Unfall eines übermütigen Jungen wie Gustav, der den Helden spielt, sondern das bewusste Handeln eines verzweifelten Jungen, der keinen anderen Ausweg mehr sieht. Während Rossellini die Strukturlosigkeit und Ohnmacht vor und in den Trümmern darstellt, geht Lamprecht dramaturgisch darüber hinaus, indem er die Trümmer und die Vatterruine als Ausgangsbasis für eine Neustrukturierung des Raumes und der Zeit nutzt, einer heldenhaften wie tragischen zugleich, in der am Ende der Wiederaufbau steht. Während dabei der Raum geformt und verändert – auch ideologisiert – wird, bleibt er bei Rossellini er selbst. Verwandelt wird nicht der Raum (Ästhetik des Unmittelbaren), sondern es wird an seiner Haltung zu ihm (Ethik) gearbeitet: Annahme und Trauer statt Verdrängung durch Verformung. Der Einbezug des Inneren und der Psyche der Figuren war folglich im italienischen Neorealismus ethisch vertretbar und gerechtfertigt, solange die Realität nicht in Bezug auf die psychologischen Erscheinungsweisen hin korrigiert wurde, sondern letztere vielmehr an den Erscheinungsweisen der Realität sichtbar wurden. Erst aber über die neorealistische Doppelstruktur des Wirklichkeitsbegriffs konnte der Mensch wieder in gegenwärtige Raum- und Zeitstrukturen als Subjekt zurückgeholt werden, aus denen er mit der Erfahrung des Krieges entrissen worden war.⁵⁴⁰ Fast pathetisch im sozialistischen Sinne wirkt jedoch am Ende das von Lamprecht inszenierte Bild von den Kindern, die alle mit dem Aufbau des Garagenhofes beginnen und das doch jene „Korrektur“ der Außenwelt vornimmt. Das Haus, das das Leben des Jungen gekostet hat, wird am Ende gesprengt, während Rossellini die Trümmer so stehen lässt, wie sie sind. Die dramaturgische Akzentuierung ist folglich verschieden: Lamprecht setzt alles „auf *einen* Anfang“, der hiermit ein Beispiel

⁵⁴⁰ Jean Améry, der die Folterungen der Nazis im KZ erleiden musste, beschreibt den Holocaust als „Hineingeprügeltwerden in diesen Objektcharakter“. Scherpe (1996): Von Bildnissen zu Erlebnissen: Wandlungen der Kultur „nach Auschwitz“. S. 262.



Abb. 38: Rossellini, *Rom, offene Stadt*



Abb. 39: Rossellini, *Rom, offene Stadt*

seiner extremen Mythisierung erfährt, während Rossellini den Akzent stärker auf das Ende im Anfang, das ein Anfang im Ende ist, setzt und nach dem es weitergeht, aber nicht unabhängig von seinem Ende neu anfängt. Jene für den Neorealismus beschriebene Serialität von Anfang und Ende, die zu immer neuen Anfängen im Anfang führen, wird bei Lamprecht folglich zugunsten einer ideologisch motivierten Positivität nicht eingelöst, da er den Neuanfang zu weit denkt, d. h. den Wiederaufbau bereits zu erzählen beginnt und damit das Ende nicht offenlässt. Der Inszenierungswille ist bei Lamprecht viel stärker als bei Rossellini, der die Kinder nicht nur als Hoffnungsträger des Wiederaufbaus, sondern auch als ihre Opfer darstellt.

Dass die Hoffnung auf den Schultern der Kinder ruht, v. a. kleiner Jungen, zeigt auch der Film *Rom, offene Stadt* (1945) von Roberto Rossellini. Doch hier wie auch in *Deutschland im Jahre Null* (1948) steht nicht neuer Aktionismus, sondern die eher passive Erfahrung. Da es im wörtlichen Sinne weiter gehen muss, gehen in *Rom, offene Stadt* die Jungen zurück in die Stadt Rom (Abb. 39), nachdem sie der Erschießung des Don Pietro, der mit dem antifaschistischen Widerstand ihrer Väter zusammengearbeitet hatte, beiwohnen mussten. Der Verlust der familiären, hier aber auch geistigen Väter, legt alle Hoffnung auf Freiheit und Gerechtigkeit in die Hände der Kinder. Aus dem absoluten Ende, das inhaltlich mit der Ermordung Don Pietros und bildästhetisch über den Zaun zum Ausdruck kommt (Abb. 38), wird letztlich ein offenes Ende transformiert, das in den Alltag der Jungen Roms zurückführt, über die Art und Weise des Fortgangs aber keine Aussage getroffen wird wie bei Lamprecht (Wiederaufbau).

Während Lamprechts Vaterruinen in der Moral des Wiederaufbaus durch die Kinder mündet, fügt Rossellini die moralischen Bruchstücke nicht neu zusammen. In der Spannung zwischen moralischer Bruchhaftigkeit und Wiederaufbau – gleichsam auf der Grenze zwischen Lamprecht und Rossellini – bewegt sich die Erzählung

Vollkommene Reue (1948) von Alfred Andersch. Ähnlich Lamprecht sind die Trümmer der Spielplatz, hier eines jungen Mädchens, das sich aus den Trümmern eine neue Welt baut: „Da ist ein Stück Mörtel, das sieht aus wie ein Mensch, das soll Pappi sein.“⁵⁴¹ Während der Vater, ein Schalterbeamter bei der Post, in der nahegelegenen Kirche seine Beichte ablegt (dass er seine Tochter geschlagen und ihre Puppe kaputt gemacht hat, dass er sie immer wieder viele Stunden alleine lassen muss), baut das Mädchen aus Geröll eine Kirche, zieht dem Vater im Spiel einen Regenmantel an und beginnt die Puppe zu reparieren. Simultan zur Beichte des Vaters und der Erzählung seines persönlichen Zusammenbruchs, arbeitet das Kind bereits am Wiederaufbau der Realität. Sowohl für den Prozess des Niedergangs wie des Aufbaus entscheidend sind dabei nicht die großen, sondern die kleinen Ereignisse. Der Vater beklagt schließlich, dass er von seiner Schuld nicht loskomme, gerade weil Gott ihm mit seiner Gnade seine Schuld immer wieder nehme: „,[...] ich kann Ihnen die Absolution nicht erteilen, wenn Sie die Gnade nicht wollen.“ Da ist er gegangen. Dieser Mensch in den Trümmern, dieser Flüchtling, der glaubte, Gott würde an ihm das Wunder tun, die fortzuehende Kette von Schuld und Sünde zu unterbrechen, indem er ihn in der Schuld beließ“ (GW, Bd. 4, S. 339). Der Mann muss sich immer wieder neue Schuld aufladen, um von ihr befreit zu werden. Auch er kann wie Edmund nicht aus den Trümmern heraustreten, sondern nur noch tiefer in sie hinein. Dabei können sich die Trümmer der Kirche nicht mehr von den Trümmern der Häuser siegreich abheben. Die Trümmer werden hier schließlich als moralische Bruchstücke des Menschen und seiner Seele sowie seiner sozialen Beziehungen reflektiert, mit denen Schuld verursacht wird (wie im Falle des Vaters) oder Schuld beglichen wird (wie im Falle der Tochter). Moralische Bruchstücke sind die Trümmer auch in Rossellinis *Deutschland im Jahre Null*, in dem Edmund an der Last der Verantwortung für seinen Vater und die Familie zerbricht, jedoch keine spielerische Lösung findet, sondern selbst in die Schuldspirale gerät, erst den Vater umbringt und dann sich selbst. Die Verbindung der Trümmerlandschaft mit der Fähigkeit des Jungen Edmund zu trauern, steht im Kontrast zu der sich in Deutschland im Jahre Null gänzlich im Innenraum abspielenden Vater- und Sohn-Beziehung, die unterschiedliche emotionale Stadien durchläuft. Erst der Gang nach Draußen ermöglicht das Trauern, für das es in den Innenräumen keinen Platz gibt. Rossellinis Film gelingt es so buchstäblich, die im Inneren, in der Seele liegende Trauer in das

⁵⁴¹ Andersch, Alfred: *Vollkommene Reue* [1958]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 4. S. 332-340.



Abb. 40: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*



Abb. 41: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*



Abb. 42: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 43: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 44: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 45: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 46: Lamprecht, *Irgendwo in Berlin*



Abb. 47: Lamprecht, *Irgendwo in Berlin*

Außen zu tragen, sie räumlich zu beschreiben, während die Ereignisse um den Vater sich im Innenraum abspielen (Abb. 40 und 41, S. 189).

Vittorio De Sicas Film *Fahrraddiebe* (1948), in dem das Austragen der Beziehung fast vollständig in den öffentlichen Raum verlagert wird, unterscheidet sich von Rossellini darin, dass die Konflikte zwischen Vater und Sohn nicht länger unausgesprochen bleiben, sondern auch in das Außen zum Gegenüber gelangen. Erst im Außenraum besteht Hoffnung auf Bewältigung und Trauerarbeit. Der Film *Fahrraddiebe* ähnelt in diesem Punkt Lamprechts *Irgendwo in Berlin*, in dem der heimkehrende Vater und der Sohn sich erstmals auf offener Straße begegnen, der Sohn seinen Vater zu begleiten und zu beobachten beginnt (Abb. 46 und 47, S. 189), wenngleich auch hier kein Ausgleich zwischen Vater und Sohn stattfindet, insofern der Vater in der Passivität und Handlungslosigkeit erstarrt, die der Junge am Ende mit seinem tödlichen Übermut kompensiert. Vergleichbar aber wird auch Bruno in *Fahrraddiebe* zum stillen Begleiter seines Vaters Antonio auf der Suche nach seinem gestohlenen Fahrrad, der das Geschehen wie ein Zeuge zweiter Ordnung verfolgt, insofern er nicht nur Zeuge des Geschehens in der Umgebung ist, sondern auch beobachtender Zeuge seines Vaters inmitten des Geschehens ist (Abb. 42 und 44, S. 189). Immer wieder geraten Vater und Sohn in Konflikt, etwa weil Bruno zu viele Fragen stellt, gibt ihm der Vater eine Ohrfeige und Bruno distanziert sich enttäuscht (Abb. 43, S. 189). So zeigt sich das Ruinöse nicht nur in der Lebenssituation des Vaters, sondern auch in jener vielfältigen Beziehung von Vater und Sohn. Dabei ist die Trauer, die der Sohn empfindet, nicht nur die seine, sondern auch die des Vaters, der gefangen in das Ereignis der Suche gar keine Zeit hat, über die Fatalität seiner Lebenslage nachzudenken, wenngleich er sich ihrer bewusst ist. Der Junge ist weniger durch die Handlung geleitet als durch das Mitgefühl mit dem Vater. Die Figur des Jungen ist damit die ethische Instanz, die die Figur des Vaters als Krisenfigur ansichtig macht und die Trauerarbeit der Erwachsenen übernimmt. Der Junge ist folglich ein ethisches Mittel der Beschreibung einer krisenhaften Situation, für die es keine Lösung, aber doch eine Bewältigung gibt. Darin liegt eine Parallele zu Lamprecht, wenngleich aus dieser Vater-Sohn-Konstellation andere Schlüsse gezogen werden. Wie ein schweigender, darin aber empathischer und tröstender Berater hockt Bruno am Ende schließlich neben seinem Vater auf dem Bürgersteig (Abb. 44, S. 189), bevor dieser selbst zum Dieb wird. Am Ende ist es der Sohn, der die Männer, die seinen Vater packen, sanftmütig stimmt. Er schiebt seine Hand in die seines Vaters und sie gehen den Passanten der Straße hinterher (Abb. 45,

S. 189). Es wird weitergehen, das Leben, das Unrecht, die Armut und so gehen auch Vater und Sohn nicht aus dem Bild oder der Stadt heraus, sondern als ein Beispiel unter vielen mit dem Strom der Passanten weiter in die Stadt hinein. Die Jungen zeigen mit ihrer Empathie für ihre Väter wie Leid durchlebt, getrauert und Realität bewältigt wird oder unbewältigt bleibt. Sie stellen dar, was mit den ruinösen Vaterfiguren allein nicht darstellbar gewesen wäre: Trauer, Enttäuschung, Verzweiflung, Verlust. Während die Filmmusik in allen Beispielen emotional stark aufgeladen ist und eine melodramatische, „filmische Geste der Trauer“⁵⁴² ist, ist die Darstellung der Jungen ein ethischer Standpunkt sowohl auf der Handlungsebene des Films als auch auf seiner Rezeptionsebene. Ohne die Figur der Jungen bliebe der Diskurs der Trauer auf der Handlungsebene ausgeblendet und auf der Rezeptionsebene unverfügbar. In *Fahrraddiebe* fungiert der Junge gegenüber seinem Vater auch als ein ethisches Moment, insofern er den Vater anhält, als Mensch und damit auch in seiner Rolle als Vater nicht zu stagnieren, sondern die menschlichen Erfordernisse seiner unmittelbaren Umgebung zu bedenken, d. h. sich auch in die Bedürfnisse des Jungen einzufühlen (sie gehen z. B. nach einem Streit zur Versöhnung in ein Restaurant, weil Bruno Hunger hat).

Im Unterschied zu *Rom, offene Stadt*, *Deutschland im Jahre Null* und *Fahrraddiebe* bleibt auch in Heinrich Bölls Roman *Haus ohne Hüter* (1954) die Beziehung von Vater und Sohn durch die Abwesenheit des Vaters bestimmt. Im Zentrum der „vaterlosen Gesellschaft“⁵⁴³ stehen die Familie Bach und die Familie Brielach, *Häuser ohne Hüter*, die sich durch verschiedene Aspekte sozial voneinander unterscheiden, die aber über den Verlust der Väter verbunden sind. Hier sorgen die Frauen und ein Onkel für das Überleben der Familie, womit die Problematik der Vatterruine auf eine abstrakte Ebene verschoben wird, insofern die Väter nur als ein Bild existieren. Ein nicht wieder auflebbares Bild sind auch der abwesende Vater in Luchino Viscontis *Die Erde bebte* (Abb. 48 und 49, S. 192) und der auf See verstorbene Vater des Jungen in Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund*. Die Trauer wird hier über die Bildbetrachtung (auch der Traumbilder) geleistet, insofern diese Bilder noch einmal an die abwesenden Väter erinnern. Dass die Trauernden auch die Lernenden sind, erzählt der Junge

⁵⁴² Brauerhoch (1999): Trauer in Trümmern. S. 214. In Anlehnung an Vilém Flusser definiert Brauerhoch die Geste als eine codifizierte, darstellende Ausdrucksgebärde mit symbolischer Kraft im Unterschied zur Äußerung eines Standpunkts, der nicht eine symbolische Stellvertreterposition einnimmt. (Ebd. S. 220)

⁵⁴³ Vgl. Mitscherlich, Alexander: *Auf dem Wege zur vaterlosen Gesellschaft. Ideen zur Sozialpsychologie*, München: Piper 1963.



Abb. 48: Visconti, *Die Erde beb*



Abb. 49: Visconti, *Die Erde beb*

In Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund*: „Man durfte es nicht so machen wie Vater, der weggewollt hatte, aber immer nur ziellos auf die offene See hinausgefahren war“ (GW, Bd. 1, S. 11). Der Junge vergleicht seinen Vater mit anderen Vaterfiguren – etwa dem Fischer Knudsen, für den er arbeitet oder den fiktiven Vater in Mark Twains *Huckleberry Finn*. Der Junge versucht seinen Vater, der aufgrund von Alkohol auf See starb, zu verstehen und damit seine eigene Trauer, die Wut und die Sehnsucht nach dem Vater zu bewältigen. „Wenn wir Vaters Boot noch hätten, dann wäre ich so frei wie Huckleberry Finn“ (GW, Bd. 1, S. 28). Verbunden mit der Einfühlung in den Vater ist die Hoffnung, es besser machen zu können: „Ich werde anders sein wie sie [die Erwachsenen], dachte er, wenn ich einmal erwachsen bin“ (GW, Bd. 1, S. 42). Und wie bei Böll und Visconti dient die Bildbetrachtung der Trauerarbeit: „Er sah auf das Bild seines Vaters, auf die Fotografie, die an der Wand hing. Vater stand am Kai von Rerik, neben seinem Boot, das Boot war bekränzt, und Vater hatte seinen Sonntagsanzug an, weil Kaisers Geburtstag war, wie die Mutter erzählt hatte. Der Junge konnte das Bild nicht leiden, weil Vater darauf aussah wie jeder andere Fischer von Rerik, wie irgendein Fischer im Sonntagsanzug“ (GW, Bd. 1, S. 55). So wie dem Jungen geht es auch allen anderen beschriebenen Jungen, ihre Väter sind ihnen weitgehend fremd und wenn sie es nicht tatsächlich sind, so sind sie es in den Beziehungsformen zu ihren Söhnen. Sie sind ihrer Vorbildfunktion beraubt. Martin Brielach in Bölls *Haus ohne Hüter* hat ein Bild des Vaters vor sich, das ihn als „lächelnden jungen Mann mit Pfeife“⁵⁴⁴ zeigt, der ihm als „zu jung“ (KA, Bd. 8, S. 11) für einen Vater erscheint. Der „Bild-Vater“ hat keine Kennzeichen eines Vaters (z. B. einen regelmäßigen

⁵⁴⁴ Böll, Heinrich: *Haus ohne Hüter* [1954]. In: Ders.: *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 8: 1954, hg. v. Ralf Schnell. S. 9-302, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009. Hier S. 5. Im Folgenden mit der Sigle KA, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

Tagesablauf wie Onkel Albert, der dabei war, als Martins Vater fiel, und sich wie ein Vater um Martin zu kümmern versucht). Martin greift daher auf Traumbilder zurück, in denen der Vater „traurig“, „weinend“ und „ohne Gesicht“ (KA, Bd. 8, S. 11) ist. Seine Traumbilder lassen ihn hoffen, ihm einmal wirklich zu begegnen. Die Onkel können die Sehnsucht nach den Vätern kaum kompensieren: „Der einzige, der jetzt hätte helfen können, wäre der Vater gewesen. Der Vater hätte ihn beim Arm genommen und wäre mit ihm hinunter, an der Milchhändlerin, am Sparkassenboten und an den Säulen vorbeigenagen. Er dachte an den Vater, als ob er ihn gekannt hätte, und es war schwer, nicht zu weinen“ (KA, Bd. 8, S. 283). Anders als Martin, der aus einer wohlhabenden Künstlerfamilie stammt (der Vater war Lyriker und die Großeltern einst erfolgreiche Unternehmer einer Marmeladenfabrik) und in einem kindlichen Schonraum leben kann, entspringt Heinrich jenem Milieu von dem auch die neorealistischen Filme erzählen und das auch Heinrich abverlangt, schon als Kind Tätigkeiten der Erwachsenen zu verrichten, Geld zu beschaffen, auf dem Schwarzmarkt zu handeln: Heinrich lächelt, „so wie Erwachsene lächeln, die Sorgen haben und die gezwungen werden, trotz der Sorgen zu lächeln“ (KA, Bd. 8, S. 294). Mit der Fähigkeit zu trauern, ist zugleich der Preis verbunden, seine Kindheit nicht frei und unbelastet oder gar nicht erleben zu dürfen. Die kindliche Perspektive wird folglich sowohl in den italienischen als auch deutschen Beispielen nicht zur Relativierung der Erwachsenenperspektive eingeführt, sondern ist Wegbereiter ethischer Standpunkte, also der Objektivierung der Realität – hier der verlorenen Kindheit – in der Trauer. Mit der Darstellung der ruinösen Vaterfiguren und trauernden Jungen wird folglich jene Vergangenheitsbewältigung aus der Gegenwart heraus geleistet, die der deutschen Nachkriegsliteratur insbesondere von W. G. Sebald als Leerstelle vorgeworfen worden war.

3.2.2. Trümmer der Vergangenheit: Erinnerung oder Amnesie

„[...] da wurden ganze Gebirge von Steinen vermauert, ganze Wälder Bauholz geschlagen, und Beton, Beton, du hättest den Bodensee damit zuschütten können; im Bauen suchen sie Vergessen, das ist wie Opium“ (KA, Bd. 11, S. 141). Der Wiederaufbau wie er hier in Heinrich Bölls Roman *Billard um halb zehn* geschildert wird, steht für das Vergessen. Demgegenüber sind es die Trümmer, die für die Erinnerung eintreten, weshalb ihre Beschreibungen bereits eine Form der „Vergangenheits-

bewahrung“⁵⁴⁵ ist. Im Staub der Trümmer liegt die Dauer der Erinnerung: „[D]as einzig Dauerhafte [...] entdecken: Vergänglichkeit“ (KA, Bd. 11, S. 149).⁵⁴⁶ Die Ethik der Trümmer ist dann das Erinnern der Vergänglichkeit in der Dauer des Lebensflusses. Die Trümmerwahrnehmung installiert folglich in der Stunde Null ein Raum- und Zeitbewusstsein. Sie sind überhaupt erst die Voraussetzungen für das Denken von Geschichte und Erinnerung.⁵⁴⁷ Dabei geht es in logischer Konsequenz des bis hierin analysierten Zeitbegriffs nicht um die Konstruktion einer Vergangenheit, die als Geschichte der Gegenwart ursächlich und kausallogisch vorausgeht, sondern simultan in ihr (noch immer) wirkt, denn – so Deleuze – „das Gedächtnis wäre niemals in der Lage, das Vergangene zu vergegenwärtigen oder wiederzugeben, wenn es sich nicht schon in dem Augenblick konstituiert hätte, als das Vergangene noch gegenwärtig war, wenn es also nicht auf die Zukunft gerichtet wäre.“⁵⁴⁸ Das unbeschädigte Bauwerk geht den Trümmern also nicht voraus, sondern ist ihnen inhärent. So beschreibt auch Deleuze den Vorgang der Erinnerung als Bewahrung von Zeit: „Die Zeit läßt die Gegenwart vorübergehen und bewahrt zugleich die Vergangenheit in sich.“⁵⁴⁹ Das Vergangene, das erinnert wird, wird dabei nicht mit der Gegenwart identisch, existiert aber auch nicht unabhängig von ihr. Gegenwart und Vergangenheit, „Vordergrundzeit“ und „Hintergrundzeit“⁵⁵⁰, bleiben, obwohl sie sich auf einer Ebene simultan zeigen, voneinander unterscheidbar. Die Spaltung der Zeit ist wahrnehmbar.⁵⁵¹ Wenn aber Vergangenheit und Gegenwart simultan gedacht werden (die erste Form des Kristallbildes), sind Vergangenheit und Erinnerung nur über die Gegenwart zugänglich. Das Raum- und Zeitgedächtnis ist ein ethisches Verhalten: „[I]n der Gegenwart bildet man ein Gedächtnis, um sich seiner in der Zukunft zu bedienen, wenn das Gegenwärtige vergangen sein wird.“⁵⁵² Das von Deleuze beschriebene „Gegenwartsgedächtnis“⁵⁵³

⁵⁴⁵ Aleida Assmann unterscheidet zwischen *Vergangenheitsbewältigung*, die an das Vergessen gekoppelt ist, insofern mit dieser Bewältigung eine Tilgung der Vergangenheit stattfindet. Demgegenüber steht das Erinnern als eine *Vergangenheitsbewahrung*. Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: Beck 2006. S. 107.

⁵⁴⁶ Die ästhetische Behandlung von Zeit bei Böll wurde bisher nicht auf die Ethik des italienischen Neorealismus hin reflektiert, sondern als ein Mangel der Darstellung geschichtlicher Entwicklungen und psychologischer Charakterisierungen interpretiert. Vgl. Wehdeking (2000): Billard um halbzehn. S. 192; vgl. auch Balzer (1997): *Das literarische Werk Heinrich Bölls*. S. 232.

⁵⁴⁷ Das Bewusstsein von Ruinen schafft Historie, weil Ruinen erst in der Reflexion von Trümmern, die die Zeitgeschichte verursacht hat, entstehen. Böhme (1989): *Die Ästhetik der Ruine*. S. 288f.

⁵⁴⁸ Deleuze (1991): *Zeit-Bild*. S. 74.

⁵⁴⁹ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 132.

⁵⁵⁰ Jeziorkowski, Klaus: Die Schrift im Sand. In: Balzer (1992): *Heinrich Böll*. S. 135-163. Hier S. 152f.

⁵⁵¹ Fahle (2002): *Zeitspaltungen, Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*. S. 97.

⁵⁵² Deleuze: *Zeit-Bild*. S. 75.

⁵⁵³ Deleuze: *Zeit-Bild*. S. 75.

und die damit verbundene „Gegenwartserinnerung“⁵⁵⁴ haben folglich vorbeugenden Charakter gegenüber einer Zukunft, die die Gegenwart als Vergangenheit vergessen könnte. Das Gedächtnis wird darauf vorbereitet, nichts und nie mehr zu vergessen, indem es daran erinnert, dass es vergessen könnte, dass es fähig ist, zu vergessen oder genötigt werden könnte zu vergessen, etwa durch die Psyche, durch gewaltsam verursachte Traumata oder eine Gesellschaftspolitik der Verdrängung wie in der Nachkriegszeit in Deutschland. Im Unterschied zum Vergessen ist das Verdrängen eine „gewaltsame Entscheidung“, ein „Eingriff in die Sphäre unserer Denk- und Empfindungswelt mit dem Ziel, die Erinnerung an unangenehme Geschehnisse und Erlebnisse zu tilgen.“⁵⁵⁵ Teil des Gegenwartsgedächtnisses ist dann nicht nur das Konzept von Erinnerung der Vergangenheit in der Gegenwart, sondern auch die Reflexion und Beschreibung von Amnesie.⁵⁵⁶ In diesem Sinne definierte Bazin jenes Tatsachen-Bild/Cache als dasjenige, das Bruchstücke und ihre Zwischenräume, d. h. auch die Lücken umfasst. Wenn die Erinnerung als die Wahrnehmung der Vergangenheit in der Gegenwart infolge des Kriegstraumas nicht gelingt, bleibt nur, immer wieder von vorne in der aktuellen Gegenwart anzufangen, um die Gedächtnis- bzw. Erinnerungslücken als Indiz der Vergangenheit zu bewahren. In die Lücke eingelassen wird die Erfahrung von Raum, nicht nur des zertrümmerten Raums.

In Paveses *Junger Mond* gleicht die Erinnerung einem großen Berg, dem Weinberg Gaminella, den der Protagonist und Erzähler Anguilla mehrfach nach seiner Rückkehr in die Heimat besteigt. Am Ende des Romans als er mit seinem Freund Nuto den Berg hinaufgeht, stellt er fest, dass er so hoch noch nie gestiegen ist. Die Erinnerungen an die Kindheit müssen im buchstäblichen Sinne erst wieder räumlich erklommen, aus der Amnesie gerettet werden. Dabei hilft Anguilla die Orientierung an Jahreszeiten: „Wenn wir an den Sommerabenden [...]“ (JM, S. 84), „In dem Jahr, als es hagelte [...]“ (JM, S. 84), „So kam der Winter, es fiel eine Menge Schnee [...]“ (JM, S. 87), „Im Frühling, wenn wir Dünger streuten, [...]“ (JM, S. 90), „Dann kam die Jahreszeit, wo [...]“ (JM, S. 132). Trotz der Wiederkehr von Zeitmustern als Haltepunkte

⁵⁵⁴ Deleuze: *Zeit-Bild*. S. 109.

⁵⁵⁵ Zylinski, Lezek: Zur Dialektik der Erinnerung am Beispiel von Heinrich Bölls *Haus ohne Hüter*. In: Bialek, Edward et al. (Hg.): *Der Hüter des Humanen, Festschrift für Prof. Dr. Bernd Balzer zum 65. Geburtstag*, Dresden, Wrocław: Neisse Verlag 2007. S. 147-152. Hier S. 147f.

⁵⁵⁶ „Das Vergessen ist ein integraler Teil des Erinnerns; erinnern können wir uns nur, weil wir auch vergessen können und es vorgängig und absichtslos schon immer tun.“ Während die *Amnesti* ein absichtliches Vergessen oder Verzeihen ist, das entsprechend der Verdrängung die Funktion eines Straferlasses hat, ist *Amnesie* eine „Nichterinnerung“, eine „Gedächtnisschwäche“ ist. Assmann (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit*. S. 104f.

der Erinnerung, ist die erinnerte Wirklichkeit immer eine neuartige: „Man entdeckt die Dinge durch die Erinnerung, die man daran hat. Sich an etwas zu erinnern bedeutet, es – jetzt erst – zum erstenmal zu sehen“⁵⁵⁷, schreibt Pavese 1942 in sein Tagebuch. Der Vorgang der Erinnerung ist folglich keiner der *Reproduktion*, sondern der *Produktion* durch die in der Gegenwart immer wieder neuen Erfahrungen von Zeit und Raum. Und so sind es auch in Bölls *Billard um halbzehn* die Trümmer, die die Erinnerungen produzieren und nicht die wiederaufgebaute Abtei St. Anton, die die Erinnerung der Sprengung der Abtei durch Robert Fähhel nur als Reproduktion zuließe. Entsprechend spielt sich auch die Handlung innerhalb eines Tages ab, während die erzählte Zeit das Leben mehrerer Generationen (von 1907-1958) umfasst. Diese Spannung führt zu jener Befreiung der Zeitwahrnehmung aus ihren Modalitäten und setzt ein diskontinuierliches Spiel von Zeit frei, in dem die Erinnerungspassagen die Erzählzeit retardierende und die Zeit an sich beschreibende Funktion übernimmt. Immerhin nehmen Erinnerungen und Rückblicke mehr als 70% des gesamten Erzähltextes ein.⁵⁵⁸ Ganze *Serien* immer wiederkehrender und variierender Erinnerungen verdichten sich also auf einen einzigen Tag in der Gegenwart, die Ereignisse des 6. Septembers.⁵⁵⁹

Das Zeit-Bild der Gegenwart, die erste Form des Kristallbildes, überwindet folglich den ontologischen Bruch, der mit reinen Erinnerungen verbunden ist, die nur noch virtuell und in der Reproduktion existieren und zu einem Bruch im Handlungsverlauf führen würden. Die Simultaneität von Erinnerung der Vergangenheit und Erfahrung der Gegenwart wird Pavese ähnlich in Vasco Pratolinis Roman *Das Viertel* rhythmisch inszeniert. Die Zeit verläuft nach dem Rhythmus einer „Pendeluhr“⁵⁶⁰ (bei Pavese waren es die Jahreszeiten), hin und her schlagend zwischen Erinnerungen und Hoffnungen, erfahrener Vergangenheit und erlebter Gegenwart. Es werden Geschichten erzählt, „so alt wie Homers ‚Ilias‘ und wie das Sanskrit“ (DQ, S. 43), ebenso wie Geschichten, die sich vor Jahren ereigneten, wie z. B. diejenige Marias, in der von ihrer ersten Begegnung mit ihrer Liebe Carlo erzählt wird. Dieses diskontinuierliche, verschiedene Lebensphasen inkludierende, rhythmische Konzept entspricht dem mit

⁵⁵⁷ Pavese (1988): *Das Handwerk des Lebens*, 28. Januar 1942. S. 267.

⁵⁵⁸ Jung, Werner: 6. September 1958. In: Jung/Schubert (2008): »*Ich sammle Augenblicke*«. S. 165-181. Hier S. 173.

⁵⁵⁹ Im Werkstattgespräch mit Horst Bienek 1961 spricht Böll vom Ideal eines Romans, der „in einer Minute spielen“ müsste, und zwar mit dem Simultaneitätseffekt von „Augenblick, Ewigkeit, Jahrhundert. Böll, Heinrich: Werkstattgespräch mit Horst Bienek [1961]. In: Ders.: *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 24: Interviews I 1953-1975, hg. v. J. H. Reid und Ralph Schnell, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009. S. 73-86. Hier S. 80.

⁵⁶⁰ Pratolini, Vasco: *Das Quartier*, Freiburg im Breisgau: Beck & Glückler 1988. S. 19. Im Folgenden mit der Sigle DQ.

Deleuze beschriebenen Erinnerungsbegriff, der Vergangenes und Gegenwärtiges in einem unendlichen Progress zusammenführt. Pratolini bindet diesen Fortschritt an die räumliche Erfahrung des Viertels. Ähnlich Pavese und Pratolini (Jahreszeiten, Pendeluhr) rhythmisiert auch Böll den Erinnerungsvorgang mithilfe des Billardspiels,⁵⁶¹ in dem die Handlungsstränge und Zeitmodi zusammenlaufen und Erinnerung in Gang gesetzt wird, ohne dabei festen Bahnen zu folgen. Die Zeit nomadisiert wie die Kugeln auf dem Billardtisch im Hotel, in dem Robert Fährmel täglich von halbzehn bis elf Billard spielt. Im Gegensatz zur Rhythmik des Billardspiels ist der Grundriss der Abtei St. Anton ein festes Muster, an dem alle drei Generationen sich abarbeiten. „Die Gegenwart, die sich in den Ereignissen des 6. Septembers 1958 zunächst als das Immer-Wieder der Vergangenheit erwiesen hatte, verändert sich“⁵⁶² am Ende des Romans: Heinrich Fährmel frühstückt nicht mehr im Café Kroner, Robert gibt seinen ritualisierten Tagesablauf auf und adoptiert den Hotelboy Hugo, der ihn an Edith, seine verstorbene erste Frau, erinnert. Die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart wirkt folglich produktiv auf die Gestaltung der Gegenwart. Demgegenüber steht die Verdrängung der Vergangenheit durch die Figur Schrella und manifestiert sich als Sprachverweigerung. Schrella, der ehemalige Freund von Roberts Frau Edith, begegnet nach 22 Jahren im Gefängnis Erika Progulske, die am Kiosk in der Bahnhofshalle arbeitet. Als Erika Schrella fragt, ob sie sich nicht kennen, entfaltet sich folgender Gedankengang: „Nur nicht die Erinnerung aus ihrer Erfrierung auftauen, die Eisblumen würden wie flau es schmutzliches Wasser herunterrinnen; nur nichts heraufbeschwören, die Strenge

⁵⁶¹ Poser, Therese: Heinrich Böll. Billard um halbzehn. In: Geissler, Rolf (Hg.): *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans*, Frankfurt am Main: Diesterweg 1962. S. 232-255. Das Muster der wiederkehrenden Erinnerungen macht, wie Therese Poser schon 1962 feststellte, die Zeit zum „Strukturelement“ des Romans. Es ist erstaunlich, dass diese so kurz nach dem Erscheinen des Romans erarbeiteten literaturwissenschaftlichen Erkenntnis bis zu Balzers Wiederentdeckung 1997 unbeachtet geblieben und in die Diskussion um das „Wendejahr 1959“ nicht eingeflossen ist. Dass hätte nämlich die Frage schärfen können, in welcher Weise diese Erzählweise an moderne Schreibweisen anknüpft und ob sich nicht ein direkter Pfad zu ästhetischen Erzählprozessen des italienischen Neorealismus bahnt. Vgl. Balzer (1997): Billard um halbzehn. S. 229. Ebenfalls bereits 1968 erarbeitete Klaus Jeziorkowski die Rhythmik dieses Romans. Jeziorkowski hat mit einer Syntexanalyse eine „fließende Folge von Wellen“ ermittelt, die Wehdeking mit dem Bild der „Hängebrücke“ (Wehdeking, Volker: Billard um halbzehn. In: Bellmann (2000): *Heinrich Böll*. S. 179-200. Hier S. 184) umschrieben hat: „Unter den Erinnerungsmonologen [...] liegt akustisch [...] das Murmeln des Erinnerungsstromes; sein gleichmäßig ruhiges Wellenschlagen ist der rhythmische Takt dieses im wahrsten Wortsinn versunkenen Erzählens.“ Jeziorkowski, Klaus: *Rhythmus und Figur. Zur Technik der epischen Konstruktion in Heinrich Bölls „Der Wegwerfer“ und „Billard um halbzehn“*, Bad Homburg u.a.: Verlag Gehlen 1968. S. 208. Es bestätigt sich hier, was im Rahmen des Forschungsstandes bereits festgestellt wurde, dass die Forschung der deutschen Nachkriegsliteratur sich lange mit der moralisch-biografischen Debatte um die Vergangenheitsbewältigung beschäftigt hat und darüber die schon sehr frühen ästhetischen Hinweise nicht genügend verfolgt und nicht die vorliegende Arbeit im Vergleich mit dem italienischen Neorealismus ethisch ausgedeutet hat.

⁵⁶² Schubert (2011): *Heinrich Böll*. S. 62.

kindlicher Gefühle aus aufgeweichten Erwachsenenenseelen zurückerwarten, erfahren, daß sie jetzt etwas dafür nahm; Vorsicht, nur nicht die Sprache in Bewegung setzen“ (KA, Bd. 11, S. 213). Schrella verneint die Frage: „[...] nein, wir kennen uns nicht, wirklich nicht; wir wollen die Eisblumen nicht auftauen“ (KA, Bd. 11, S. 213). Dass die Erinnerungen nicht auftauen, hat aber noch einen weiteren Grund, neben dem, dass dies schlichtweg nicht gewollt ist: „Eisblumen der Erinnerung tauten in diesen Zimmern nicht auf; staatenlos, heimatlos, und am Morgen ein liebloses Frühstück von einem verschlafenen Kellner serviert [...]“ (KA, Bd. 11, S. 220). Es braucht Heimat und Gebundenheit, bewohnbare Räume, um sich erinnern zu können.⁵⁶³ Deshalb wenden sich sowohl die neorealistischen als auch die deutschen Werke den Häusern und Wohnungen, den Vierteln ihrer Protagonisten zu und entfalten die Spannung zwischen Heimat und Fremde, Erinnerung und Amnesie. In Pratolinis *Chronik armer Liebesleute* bleiben die Erinnerungen verschwommen, gelingen nicht richtig oder überfallen das Subjekt blitzartig: „Sie [Aurora] möchte sich erinnern, wie es dann geschehen ist, erinnern an den Augenblick, mit dem das Unglück seinen Anfang nahm. Aber sie hat nur noch eine ganz verschwommene Vorstellung davon“ (CL, S. 56). Demgegenüber ist die blitzartige Erinnerung auch physisch wahrnehmbar, wie bei Nanni im Gespräch mit dem Wachtmeister: „Ein Blitz bricht aus seinem Mardergesicht [...]. Jetzt hat er bemerkt, daß der Nanni einen Augenblick lang von den eigenen Gedanken überrascht wurde. Da nagelte er ihn fest“ (CL, S. 97f.). So unausweichlich, aber auch wechselhaft wie die Jahreszeiten sind die sich unterschiedlich zeigenden (verschwommenen, blitzartigen) *Gegenwartserinnerungen*, zu deren Räumen die Gedächtnislücke gehört.

Von dieser Unausweichlichkeit des Erinnerns erzählt auch Heinrich Böll in seiner kurzen Geschichte *Seltsame Reise* (1948), in deren Zentrum ein Reisender ohne Gepäck steht: „[Ich] suchte in meiner Erinnerung: aber das Ungeheuerliche war wahr: ich war ohne Gepäck, völlig ohne Gepäck.“⁵⁶⁴ Das Gepäck ist Sinnbild für die Erinnerung selbst, die in diesem Text ausbleibt und dessen Absenz als eine „beklemmende Freiheit“ (KA, Bd. 3, S. 457) empfunden wird:

Ich würde nicht zu keuchen haben unter einer zeitgemäßen Last. Ich suchte weiter erschreckt in meiner Erinnerung: wann zuletzt ich so leicht beladen gewesen war und gegessen hatte, denn das kam zu dem Ungeheuerlichen hinzu:

⁵⁶³ Es zeigt sich hier eine Spur eines Realismus der Aggregatzustände, die das Kapitel 3.3. wieder aufnehmen wird.

⁵⁶⁴ Böll, Heinrich: *Seltsame Reise* [1948]. In: Ders.: *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 3: 1947-1948, hg. v. Frank Finlay und Jochen Schubert, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2003. S. 457-458. Hier S. 457. Im Folgenden mit der Sigle KA, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

ich saß. Aber die Erinnerung versagte hier: noch nie, nie schien ich im Zug gefahren zu sein, ohne etwas zu schleppen zu haben. (KA, Bd. 3, S. 457)

Nicht nur wird hier der Erinnerungsvorgang an die Fortbewegung gekoppelt, sondern auch der Zustand der Amnesie eingeführt, den der Erzähler als fremdartig erlebt, insofern eine *zeitgemäße Last* zur Normalität gehören würde. Für die Dauer einer Zigarettenlänge aber, für „eine halbe Minute lang hatte ich wirklich das Gefühl, ein Mensch zu sein ... wirklich ein Mensch, aber dann wurde das Rattern des Zuges wieder gegenwärtig und klopfte in mich hinein wie der Hammer des Gewissens.“ (KA, Bd. 3, S. 458). Die Gegenwart, die Zeit, in der sich der Zeitgenosse bewegt, fordert Erinnerung ein, während die Amnesie den Reisenden für die „märchenhafte“ Dauer einer Zigarette der Zeit enthebt und so auf seine reine Menschlichkeit zurückwirft. Das „Vergessen als Ereignis der Desemiotisierung geschichtlicher Signaturen“⁵⁶⁵ bedeutet, dass Vergangenheit als Vergangenheit noch gar nicht entdeckt ist, sodass Vergangenheit und Gegenwart in einem „Verhältnis der ‚ahistorischen‘ Gleichzeitigkeit“⁵⁶⁶ stehen. In der dynamischen Konstellation von Erinnern und Vergessen verbirgt sich folglich eine Spur neorealistischer Zeitkonzeption, die bei Böll sichtbar wird. Amnesie ist eine Pause der menschlichen Psyche wie der Zeit, die beide bei Böll nicht zu einer Lücke in der Handlung führen. Die Reise geht ununterbrochen weiter, sowie die Zeit vergeht, solange das Pendel der Uhr schlägt, auch wenn damit noch nichts über die bemessene Zeit oder die Inhalte der nicht wiedergefundenen Erinnerung ausgesagt ist. Die „lückenhaften Schichten, die sich in verschiedenen Richtungen und Konnexionen aneinanderreihen“ und die „koppräsente ‚Essenz‘ unserer Geschichte“⁵⁶⁷ enthüllen, durchdringen die Gegenwart. Im Nebeneinander von Zeit und Lücke, Erinnerung und Amnesie wird die „Gefahr der Zeitvergessenheit“⁵⁶⁸ abgewendet.

Neben der Rhythmisierung von Erinnerung und Amnesie lässt sich eine weitere Spur des italienischen Neorealismus in der deutschen Nachkriegsliteratur zeigen: die Bildlichkeit – Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit – von Erinnerung. In Bölls *Der Engel schwieg* erstrecken sich die Erinnerungen an den Abberufungsbefehl des Protagonisten Hans Schnitzler über ganze Kapitel und werden zur Gegenwart des Erzählens. So wie

⁵⁶⁵ Bernadette Malinowski: Ästhetik des Engagements, Erinnern und Vergessen in Heinrich Bölls *Der Wegwerfer*. In: Plocher, Hanspeter et al. (Hg.): *Esprit civique und Engagement, Festschrift für Henning Krau? Zum 60. Geburtstag*, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2003. S. 421-445. Hier S. 427.

⁵⁶⁶ Malinowski (2003): Ästhetik des Engagements. S. 427.

⁵⁶⁷ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 312.

⁵⁶⁸ Jung (2008): 6. September 1958. S. 178.

Hans beim stundenlangen Warten auf die Abreise immer wieder auf eine Straßenbahn springt und wieder hinunterspringt, vermengen sich Gegenwart und Vergangenheit sowie Bild und Nicht-Bild. „Die Zeit verging. Er spürte es, es schien ihm wie ein flüchtiger Traum und zugleich unendlich lange: ein seltsam grauer geschmackloser Trank, den er jede Sekunde in sich hineinschlürfte: die Zeit...“ (KA, Bd. 5, S. 71). Dreh- und Angelpunkt dieser Erinnerung ist die Postkarte, deren Inhalt – der Abberufungsbefehl – zunächst aus der Erinnerung verdrängt wird bzw. im Erzählen der Erinnerung als Ereignis lange aufgeschoben wird. Die den Erinnerungsprozess erst auslösende Postkarte bleibt aber als bildhaftes Medium der Erinnerung durchweg präsent. In der Erinnerung erscheint dem Erzähler dieser erste qualvolle Nachmittag der Abberufung schlimmer als der ganze Krieg. Während die Kindheit und Jugend offenbar sehr gut in der Gegenwart erinnert werden können, lässt sich die jüngere Vergangenheit zwar überblicken, erscheint aber viel tiefer und unverfügbarer als die deutlich weiter zurückliegende Vergangenheit:

Dieses Damals, das vor vierzehn Tagen gewesen war, schien unendlich weit zurückzuliegen; damals war noch Krieg gewesen, eben noch Krieg, und die Gewißheit, daß kein Krieg mehr war, machte diese vierzehn Tage alt und lang, und er blickte in diese kurze Vergangenheit wie auf ein Bild, das unendlich verkleinert vor ihm lag. Es schien ihm weiter entfernt als die griechische Geschichte, die ihm immer sehr weit entfernt vorgekommen war. (KA, Bd. 5, S. 84)

Als sich Fred und Käte in Bölls *Und sagte kein einziges Wort* im Hotel treffen, um einander wieder anzunähern und ihre Sorgen um die Kinder und die mögliche Schwangerschaft zu teilen, trauert Käthe regelrecht um die verlorene Idylle ihrer Kindheit und der dort erfahrenen Sauberkeit, die sie ihren Kinder in der Armut nicht bieten kann. Während sie die Gegenwart mit der Vergangenheit spiegelt, wählt Fred den Weg der Verdrängung: „Mein Gedächtnis besteht aus Löchern, großen Löchern, die durch ein zartes, sehr zartes Geflecht wie aus dünnem Draht zusammengehalten werden“ (KA, Bd. 6, S. 424). Nicht die lückenlose Aufklärung der Vergangenheit, sondern ihre schmerzhafteste Annahme verfolgt die Ethik dieser Ästhetik der Erinnerung. Erinnerung wird auch hier immer wieder als Bild dargestellt:

Er drehte die Zigarre in den Fingern und überließ sich seinen Erinnerungen, er blickte sie an wie Photos eines fremden und langweiligen Lebens; unendliche Öde lösten sie aus: eine ganze Kiste von Bildern, die ihn nichts angingen, während er gezwungen war, sie anzusehen: eine Kette unendlich vieler langer Nachmittage schien sich aufzutun, angefüllt mit der Öde eines zu vollen

Magens und dem Klavierspiel einer Anfängerin, die dazu verdammt ist, ewig in der Mittelmäßigkeit herumzuklimpern. (KA, Bd. 5, S. 119)

Im Vordergrund steht auch hier weniger das auf den Bildern zu Sehende als das Bild als eine Beglaubigung der Vergangenheit in der Realität der Gegenwart. Nicht der Wahrheitsdiskurs um das Bild und seine Abbildung, sondern der Zeitdiskurs um die Präsenz der verdrängten Gegenwart der Vergangenheit steht im Vordergrund und verbindet diesen Text mit der neorealistischen Zeitphilosophie.

Auch Nossack diskutiert die Simultaneität der Zeit in seiner Erzählung *Unmögliche Beweisaufnahme* über das Aufklären eines Verbrechens. Diese wird zu einem unmöglichen Unterfangen, weil die erlebte Zeit nicht der faktischen Zeit entspricht. An die Stelle einer messbaren und eindeutig ablaufenden Zeit tritt der „Eindruck einer Lücke“, die die „Aufhebung der gewohnten logischen und physikalischen Gesetze“ (DE, S. 624) verursacht und Erinnerung zu einer diskontinuierlichen Suchbewegung in der Gegenwart macht. Die Lücke erweist sich schließlich zugleich als das Bild einer Lücke im Raum, gemeint ist die offene Küchentür, deren Beschreibung, an die Stelle dessen tritt, was der Angeklagte nicht erzählen kann, weil er es nicht weiß – nämlich was im Obergeschoss geschah, bevor seine Frau die Treppe herunterkam. Auch in Nossacks *Spätestens im November* könnten Bilder die Erinnerungslücken füllen: „Ich wollte gerne wissen, wie er [Berthold] als Kind gewesen ist. Es gab keine Erinnerungen und keine Bilder davon, alles war wie ausgelöscht oder wie hinter einem undurchsichtigen Schleier; nur manchmal bewegte sich der Vorhang, als sei doch noch etwas da; [...]“ (SN, S. 117). Der Vorhang ist nicht ganz zu und nicht ganz auf, die Erinnerung verbleiben in einer Zone des Unbestimmten wie diejenige Auroras in Pratolinis *Chronik armer Liebesleute*. Da die Lücke nicht nur dasjenige schluckt, was schrecklich und traumatisch, sondern auch schön ist, bleibt sie präsent:

Ich hätte gern mit meinem Schwiegervater darüber gesprochen, ob alles nur Einbildung von mir gewesen sei. Ob ich in Berthold etwas hineingesehen hätte, was er gar nicht war. [...] Es gibt wohl keine Erinnerung an die Seligkeit; es ist eine Lücke da, von der man weiß, daß es dort gewesen sein muß, wo man glücklich war, aber wenn man sie mit Bildern auszufüllen versucht, paßt alles nicht hinein, und man zweifelt, ob man es jemals erlebt hat. Die Lücke aber bleibt. (SN, S. 186)

Bei Nossack lässt sich das Erinnern nicht wie im italienischen Neorealismus über seine Rhythmisierung und Verknüpfung mit materiellen Bildern auffangen.

Insgesamt bleibt das Erinnern in der deutschen Nachkriegsliteratur viel problematischer als im italienischen Neorealismus. Im italienischen Neorealismus übernehmen z. B. in Luchino Viscontis *Die Erde bebte* Bilder eine Erinnerungsfunktion. Es ist das Bild der Familie Valastro, dessen Großvater auf dem Meer beim Fischen verstorben ist. Am Ende des Films stirbt der Vater der Familie und sie bedecken ihn mit den Fotografien der Vorfahren und Mitglieder der Familie. Hier wird das Bild folglich noch in der Gegenwart zur Bewahrung der entstehenden Vergangenheit eingesetzt. Als Generator von Erinnerungsprozessen führen die Betrachtungen der Bilder im Film zu wiederholten Plansequenzen, in denen Vergangenheit und Gegenwart ineinanderlaufen und das Erzählen dehnen. Erst in der Freisetzung von Zeit an sich – hier im Vorgang der Bildbetrachtung – wird Erinnerung möglich. Die Zeitphasen der Bildbetrachtungen sind mit keiner weiteren Handlung als dem Sehen selbst verbunden. Erinnerung erfordert folglich keine Beschleunigung und Verkürzung von Zeit, sondern ihre Verlangsamung. Dabei ergeben sich nicht nur Erfahrungen von *langen Augenblicken*, die das folgende Kapitel genauer untersuchen wird, sondern jene Gegenwartserinnerungen, in denen sich wie in Bölls *Billard um halbzehn* große Zeiträume verdichten.

Das Phänomen der Amnesie und der Versuch, sie mit Bildern zu kompensieren, taucht auch in Vittorinis *Gespräch in Sizilien* auf, in dem sich das Gedächtnis des Protagonisten, als er den Brief seines Vaters in den Händen hält, nur so weit auftut, „daß ich ihn erkannte und mich wieder als Kind sah, das ihm Beifall klatschte, ihm und seinem roten Gewand in Macbeth, seiner Stimme, seinen blauen Augen, als stünde er jetzt wieder auf einer Bühne namens Venedig und es ginge wieder darum, ihm Beifall zu klatschen. Kaum so weit tat sich mein Gedächtnis auf, dann verschloß es sich wieder [...]“ (GS, S. 16). Die Vorstellungsbilder, um die es hier geht, beschönigen die Figur des Vaters in der Erinnerung des Sohnes. Diese Imaginationen und Traumbilder ersetzen nicht die Realität, noch ersetzt die Realität diese Bilder, vielmehr bilden sie eine „vierte Dimension“⁵⁶⁹:

So etwas – ich bin bei meiner Mutter! dachte ich wieder, und mein Hiersein erschien mir überraschend, so wie man sich überraschend an irgendeinem Punkt der Erinnerung wiederfindet, ja geradezu märchenhaft, und ich glaubte nun schon aufgebrochen zu sein zur Reise in eine vierte Dimension. Es schien, als wäre zwischen dem Dasein in Syrakus und dem Hiersein nichts gewesen oder bloß Traum, ein seelisches Zwischenspiel und das Hiersein wäre nur

⁵⁶⁹ Deleuze wird diesen Gedanken später in seiner Theorie des Zeit-Bildes aufgreifen, in dem er „Zeit als vierte Dimension“ bestimmt. Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 58.

durch meinen Beschluss bewirkt, durch eine Bewegung meiner Erinnerung, nicht meines Körpers [...]. (GS, S, 47f.)

Erinnerung wird hier als ein mentaler Vorgang beschrieben, der einen physischen Bewegungsvorgang nach sich ziehen kann, aber nicht auf ihn angewiesen ist. Es ist das Erinnern als Denkbewegung, das die Bewegung der Gegenwart beeinflusst. In Bölls *Billard um halbzehn* bleibt die Erinnerung an die Wahrnehmung einer Bewegung gebunden, konkretisiert sich jedoch auch in vergänglichen, unterschiedlichen, aber eindeutigen Bildern:

Erinnerungen an Bewegungen setzten sich in Linien um, die sich zu Figuren fügten; grüne, schwarze, rote Figuren waren wie Kardiogramme, die Rhythmen einer bestimmten Person darstellten: der Ruck, mit dem Alois Trischler die Angel hochgezogen hatte, wenn wir im alten Hafen fischten, [...] sein wandernder Arm, der das Tempo des Wassers anzeigte [...]; Nettleiner, wie er den Arm hob, um Schrella den Ball ins Gesicht zu werfen, das Zittern seiner Lippen, das Beben seiner Nasenflügel, es setzte sich um in eine graue Figur, die der Spur einer Spinne glich; wie von Fernschreibern, die ich nicht orten konnte, wurde mir Personen ins Gedächtnis stigmatisiert: Edith [...]. (KA, Bd. 11, S. 62)

Der Vorgang der Erinnerung ist hier wesentlich unfreier als im Falle Vittorinis, da er sich nicht von den Bewegungen löst, zugleich aber bringen die Bewegungen die Wahrheit der Vergangenheit in der Gegenwart ans Licht. Joseph Fählmel erkennt am Gang von Robert Fählmel durch die Abtei, dass er es war, der sie gesprengt hat (KA, Bd. 11, S. 227). Objektivieren und bewahrheiten sich Erinnerungen an die Vergangenheit in Bewegungen, die noch in der Gegenwart präsent sind, entmystifiziert Bewegung in der Gegenwart – die Reise Silvestros – jene Imaginationen des Vaters bei Vittorini. Die Gegenwart korrigiert die Helden der Kindheit zu Menschen:

Ich war fortgereist aus meiner Ruhe in der Nichthoffnung und war noch auf Reisen, und die Reise war auch Gespräch, sie war Gegenwart und Vergangenheit, Erinnerung und Phantasie, nicht leben für mich, aber doch Bewegung, und ich stützte mich auf das Mäuerchen, ich dachte an meinen Vater, wenn er müde war, kein Macbeth, kein König, mit seinen blauen Augen. (GS, S. 107)

Ist es bei Vittorini die Bewegung der Erinnerung und bei Böll die Erinnerung der Bewegung, verbindet diese Erinnerungsprozesse, dass sie nicht als Substitutionen der Gegenwart angelegt sind, so Vittorini:

[...] die Erinnerung und dazu die ganze zeitliche Entfernung, das was inzwischen dazugekommen war. So war sie zweimal wirklich. [...] und auch der Hering war beides zusammen: die Erinnerung und was inzwischen dazugekommen war. Und jedes Ding war beides, die Erinnerung und was inzwischen dazu

gekommen war [...]. Jedes Ding war beides, also zweimal wirklich; und vielleicht war es mir darum gleichgültig, daß ich reiste, daß ich mich hier wußte, weil es eben zweimal wahrhaftig war, auch die Fahrt von Messina herunter, [...] kurz gesagt Sizilien selbst, alles zweimal wirklich und auf Reisen, vierte Dimension. (GS, S. 51f.)

Der Realismus spaltet sich nicht in eine Wirklichkeit oder eine Erinnerung, sondern in Erinnerung und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart. Silvestro erinnert sich an das Leben in der Familie, die Einöde, die Mutter und den Vater und das Bahnwärterhaus, das sie damals bewohnten. Im Traum erscheinen ihm sein Vater und später auch sein verstorbener Bruder auf der Schwelle seines Elternhauses. Addieren sich die gelingenden Erinnerungen durch ihre permanente Produktion in den Beobachtungen der Gegenwart, sind die Traumbilder jene virtuellen Bilder, die das kompensieren, was sich nicht mehr als Erinnerung produzieren lässt. Die Traumbilder kompensieren die Amnesie von den letzten Tagen, in denen der Bruder als Soldat gelitten hatte und von dessen Leid Silvestro nichts wusste. Im Traum fragt Silvestro: „Seid Ihr da oder seid Ihr nicht da?“ Der Soldat antwortete: „Gerade das frage ich mich bisweilen selber. Bin ich da, bin ich nicht da? Auf jeden Fall kann ich mich erinnern. Und sehen...“ (GS, S. 159). Hier übernimmt der Tote das Erinnern. Er erinnert sich an das gemeinsame Kinderspiel mit seinem Bruder. Am nächsten Morgen dann beginnt Silvestro sich selbst zu erinnern: „[...] und während ich mich rauchend erinnerte, was für eine Zigarette das war, entdeckte ich nach und nach Tränen auf meinen Händen“ (GS, S. 173). Silvestros „gestaltlose Wut“ (GS, S. 13) hat endlich Gestalt gewonnen. Erst in der Trauer um den Bruder kann sein Erinnerungsprozess des Verdrängten stattfinden. Während des Rauchens begegnet Silvestro Menschen, die ihn fragen, warum er weint. Doch Silvestro beteuert immer wieder, dass er gar nicht weine. „Und ich hatte zu Ende geraucht, ich hatte mich zu Ende erinnert. Ich hörte auf zu weinen“ (GS, S. 175).

Für die Bildwerdung von Erinnerung stehen auch die Träume, Fotos und Filmbilder, die der Erzähler in Heinrich Bölls Roman *Haus ohne Hüter* (1954) eine „dritte Ebene“ (KA, Bd. 8, S. 201) nennt. Sie beruhen wie die „vierte Dimension“ bei Vittorini nicht auf dem Prinzip der Substitution, sondern der Kombination bzw. Simultaneität:

Gegenwart und Vergangenheit schoben sich übereinander wie Scheiben, die den Punkt suchen, wo sie kongruent werden: die eine rotierte sauber und hatte den Drehpunkt der Mitte, Vergangenheit, die er genau zu überblicken glaubte, die Gegenwart aber drehte sich heftiger als die Vergangenheit, eierte über diese hin, [...], und zwischen die eiernde Gegenwart und die scheinbar so sauber

rotierende Vergangenheit schob sich eine dritte, grellgelb dahinsausende Scheibe: die Zeit, die nie gewesen, das Leben das nie gelebt worden war: Nella's Traum. (KA, Bd. 8, S. 103f.)

Auf Basis dieser Rotation von Zeit können in *Haus ohne Hüter* Erinnerungen zu Filmstreifen werden. Da das Kino dabei mit dem Leben zusammenfällt – diese ontologische Philosophie des Kinos ist Kern des neorealistischen Unmittelbarkeitstopos, sind diese Filme die Wirklichkeit der Vergangenheit in der Gegenwart, nicht aber eine Flucht aus der Wirklichkeit:⁵⁷⁰ „Manchmal kamen ihr Filme, die sie sah, wie ein Leben vor, zu dem sie sich selbst durch Zahlung von einer Mark achtzig verdammt hatte – und das Leben kam ihr vor wie ein schlechter Film“ (KA, Bd. 8, S. 169). In Luigis Eisdiele hat Nella immer mit Rai gesessen:

Hier hatte sie hundert Male mit Rai gesessen, und es war der am besten geeignete Ort, den Film zurechtzuflicken, die Streifen, die Träume geworden waren, einzuhängen in die Zähne der Kurbelwelle. Licht aus und den auf den Knopf gedrückt, und der Traum, der dazu bestimmt gewesen war, Wirklichkeit zu werden flimmerte über das Hirn hin. (KA, Bd. 8, S. 38)

Die Rückkehr aus der Erinnerung in die Realität wird als Filmwechsel beschrieben:

Und plötzlich flimmerte es – knacks, der Film brach ab, dunkelgraues Geflimmer, ein heller gelber Fleck, noch ertönte das sanfte Gemurmel der Kurbel aus dem Vorführraum, da ging das Licht an, Pfeifen im Zuschauerraum [...] nach dem ersten Viertel war der Film zu Ende, der doch schon fertig gedreht gewesen war. [...] und da war also der Film, der an Stelle des anderen auf die Kurbel gelegt worden war. (KA, Bd. 8, S. 45)

Das erste Viertel des Films ist kein Traum, sondern ein real existierender Film. Der restliche Film jedoch kann für Nella nur im Traum aktualisiert werden, bleibt damit aber letztlich virtuell. Schließlich gelingt es Nella nicht, in den Erinnerungsfilm wieder einzutreten: „Traumzimmer wurden geräumt, Wohnungen gab sie preis, Straßen, in denen sie in ihren Träumen gelebt hatten, hörten auf zu existieren. Zerschnitten der Streifen, und die Bilder rollten flach in den Horizont hinein, der sie zu sich hinsog [...]“ (KA, Bd. 8, S. 262). Die Erinnerungen setzen nicht abrupt aus, sondern

⁵⁷⁰ Die Flucht aus der Wirklichkeit verbindet sich mit dem Kinobesuch. Dieser die Handlung betreffende Aspekt ist sekundär, geht es beim vorliegenden Vergleich um die Funktionsweise der Erinnerung mit (Film-)Bildern: „Niemand sah einen, niemand konnte mit einem sprechen, und man konnte, was man sonst nicht konnte: *vergessen*“ (KA, Bd. 8, S. 86). Wilma möchte in das Kino flüchten, um sich der Zeit zu entheben und Geborgenheit zu finden. Dabei steht das Kino-Erlebnis als solches im Vordergrund, nicht aber die Vorführung und/oder Ästhetik eines bestimmten Films. Anders als bei Andersch verstrickt sich das Erzählen also nicht autopoetologisch mit einer spezifischen Filmästhetik wie derjenigen Antonionis in *Der Schrei*, den Andersch in *Die Rote* nacherzählt. Für die Figur Wilma in Bölls *Haus ohne Hüter* gibt es die romantische Liebe nur noch im Kino. Für Andersch gibt es sie auch im Film nicht mehr. Hierin unterscheiden sich Andersch und Böll in ihren filmischen Reflexionen.

verschwinden aus dem Wahrnehmungshorizont. Sie werden damit zugleich im realen Lebensraum verortet und an seine Grenze, den Horizont getrieben. Sie steigen nicht auf oder fallen ins Unterbewusstsein hinab, beschrieben wird hier keine Vertikale, sondern eine sich ins Endlose ausdehnende Horizontale, an der Martin versucht, die Erinnerungen an seinen Vater wieder in seinen Lebensraum zurückzuholen: Er „ritt neben dem Vater weite Strecken in endlose Ebenen hinein – und er genoß es, zu sagen, leise vor sich hinzumurmeln: *Wir reiten gegen den Horizont* – ‚Horizont‘ wiederholte er langsam und feierlich, und er hoffte und betete, der Vater möge so in die Träume kommen, reitend, autofahrend – ‚Horizont‘“ (KA, Bd. 8, S. 81).⁵⁷¹ Auch Martin Bach begegnet im Traum seinem Vater als junger Mann, den er von Fotos kennt, doch es ist nicht das positive Bild, das er von ihm hat, sondern eine „traurig zusammengesackte Gestalt, die auf tintigem Klecks wie auf einer Wolke saß, ohne Gesicht, und doch weinend wie einer, der schon Millionen Jahre wartet, in Uniform ohne Rangabzeichen, ohne Orden, plötzlich in seine Träume eingebrochener Fremdling, der anders war, als er ihn sich gewünscht hatte“ (KA, Bd. 8, S. 11). Martin versucht den ihm unbekanntem jungen Vater, der seit 10 Jahren tot ist, zwischen den Bildern aus Filmen und Illustrierten in seinem Kopf wiederzufinden: „Aber nie kam der Vater, ein Mann, der auf den Bildern viel zu leicht, viel zu heiter, viel zu jung aussah, um ein richtiger Vater zu sein. Das Kennzeichen der Väter war das FRÜHSTÜCKSEI, und sein Vater sah nicht nach FRÜHSTÜCKSEI aus“ (KA, Bd. 8, S. 16). Der Vater bleibt unerkannt, gesichtslos.⁵⁷² In der dritten bzw. vierten Dimension der Zeit, steht die Zeit für das Bewusstsein still. Anders als in den anderen Bildformen (z. B. Fotos), aber wie bei Silvestro in Vittorinis *Gespräch in Sizilien* versenkt sich der Träumende in einen anderen Zeitverlauf (*reine Erinnerungen*), indem er den äußeren Verlauf nicht tatsächlich, aber für das Bewusstsein und seine Wahrnehmung seiner selbst stillstellt. Damit kontrastiert die Figur des Jungen Martin, der von Onkel Albert in die Kasematten geführt wird, in

⁵⁷¹ Hummel erläutert, dass die hervorgehobene Phrase *Wir reiten gegen den Horizont* eine Anspielung auf den Comic „Hapalong Cassidy“ sein könnte, der ebenfalls im Roman genannt wird und dessen Logo einen Cowboy zeigt, der über eine Ebene in Richtung Abendsonne reitet. Hummel (2002): Intertextualität im Werk Heinrich Bölls. S. 116.

⁵⁷² „[Rai] saß unter einem großen Baum, die Hände vors Gesicht geschlagen, und obwohl die Hände vor dem Gesicht lagen, wußte er, daß es der Vater war. Der Vater schien zu warten auf etwas, worauf er schon unendlich lange wartete, er sah aus wie jemand, der seit Millionen Jahren dort saß und sein Gesicht bedeckte, weil es so traurig war, und wenn der Vater die Hände vom Gesicht nahm, erschrak er jedesmal, obwohl er wußte, was dann kam. Der Vater hatte kein Gesicht, und es schien, als wollte er sagen: Jetzt weißt du’s. – Vielleicht wartete der Vater unter diesem Baum auf sein Gesicht.“ (KA, Bd. 8, S. 82f.)

denen sein Vater von den Nazis gefoltert wurde. Aus der „konkreten Anschauung“⁵⁷³ wird ein „konkretes Erinnern, dass das Leben mitbestimmt“⁵⁷⁴. Es gibt folglich ein Foto, ein Traum- bzw. Vorstellungsbild und die Realität, die Böll hier ineinander verstrickt und aneinanderbindet wie das Aktuelle und das Virtuelle bei Deleuze und im Cache nach Bazin. Bei Heinrich Brielach erinnern ebenfalls Fotos an den Vater als einen fröhlichen Mann, als einen Zivilisten und als ein Offizier sowie Feldwebel. Am Ende bleibt für Heinrich nur eine Leerstelle: „Der Fleck an der Wand war die Stelle, wo das Bild des Vaters gehangen hatte“ (KA, Bd. 8, S. 281). Jennifer Kapczynski hat die Erinnerungsfilm in *Haus ohne Hüter* nicht hinsichtlich ihrer ethisch-ästhetischen Funktion, aber hinsichtlich ihrer ästhetischen Gestalt mit dem italienischen Neorealismus verglichen: „Nella sees the world as a film, assigning meaning to her experiences according to cinematic conventions. The memories of her married life and the war are gray, fragmentary, and appear ‚authentic‘ and historical, evoking the visual and narrative motifs of early rubble films and Italian neo-Realism.“⁵⁷⁵ Ein in der Forschung einzigartiger Hinweis, der bisher nicht aufgegriffen wurde. Die Erinnerung ist folglich an spezifische Filmbilder gebunden, die der Ästhetik des neorealistischen Bildes ähneln.⁵⁷⁶ Böll setzte damit ein Gegenkonzept zum Verdrängungsmechanismus der deutschen Heimatfilme. Neben der Abwehr von Erinnerung, der bewussten Verdrängung (Redakteur Gäselser war im Krieg Leutnant: „Ich versuche es zu vergessen, und des gelingt mir“, KA, Bd. 8, S. 230; „‚Alles vergessen‘, sagte er, ‚systematisch meine Erinnerung geschlachtet. Man muß den Krieg vergessen.‘“, ebd. S. 231) scheitern die Erinnerungsvorgänge, brechen ab oder werden unwirklich, bleiben aber Teil der Erzählung.

In *Anamnese, déjà-vu, Erinnerung* erweitert Alfred Andersch den Erinnerungsdiskurs um das Kunstwerk. Erinnerung erhalte im Kunstwerk Dauer, da sie Zeit im

⁵⁷³ Zylinski (2007): Zur Dialektik der Erinnerung. S. 151.

⁵⁷⁴ Roy, Pascal: Sozialkritik und Erinnerungstechnik. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): *In Sachen Böll, Ansichten und Einsichten*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1968. S. 81-88. Hier S. 83.

⁵⁷⁵ Kapczynski (2004): Making History Visible. S. 853 und 855.

⁵⁷⁶ Dazu gehört z. B. der Ausfall des Hauptdarstellers, des Leinwandstars: „Abgeschnitten das Leben, Rais Leben, meins und des Jungen Leben dazu [...] drei Viertel des schönen Films, der schon gedreht war, nur noch abzulaufen brauchte, abgeschnitten und in die Rumpelkammer geworfen, aus der sie ihn stückweise zusammensuchen mußte, Träume, die dazu bestimmt gewesen waren, keine Träume zu sein. Den Hauptdarsteller rausgeschmissen, und alle anderen, sie, den Jungen und Albert gezwungen, einen zurechtgestümperten Film neu zu drehen. Der Producer hat für zwei Stunden einen kleinen Befehlerteiler reingelassen, der über den Rest des Films anders entscheiden hat. Hauptdarsteller raus! [...] wenn du's bist, wirst du der Hauptdarsteller im dritten Viertel sein und ein melodramatisches Ende haben: mythische Gestalt in den Gedanken meines Jungen, schwarzer Mann im Gedächtnis der Großmutter [...]“ (KA, Bd. 8, S. 37)

Kunstwerk verdichtet, die außerhalb des Kunstwerks vergessen wird.⁵⁷⁷ Diese Verdichtung kann als ein präsentischer Erinnerungsprozess gelesen werden, den Böll, Nossack, Pavese, Vittorini und Visconti darstellen. Auch für Andersch steht die Erinnerung nicht im Widerspruch zur Amnesie. Erinnerung wäre nicht nur überflüssig, sondern ohne das Vergessen, die Amnesie, auch gar nicht möglich. Insofern grenzt Andersch die Erinnerung vom Gedächtnis ab, da das, was erst im Gedächtnis ist, gar nicht mehr vergessen werden kann. Doch bis die Erinnerung Teil des Gedächtnisses wird, solange gehört zu ihr auch das Vergessen. Erinnerungen kommen und gehen also wie die Protagonisten in die Heimat oder zu anderen Orten kommen und wieder von ihnen weggehen. In Alfred Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund* kulminieren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der expressionistischen Skulptur des lesenden Klosterschülers, der als Kunstwerk von Ernst Barlach aus der Vergangenheit der Avantgarden in die Zukunft gerettet werden soll. Um über Erinnerung schreiben zu können, integriert Andersch ein Kunstwerk in sein Kunstwerk, dessen Beschreibung zugleich die literarische Selbstreflexion von Erinnerung als Dauer der Zeit im Kunstwerk einleitet. Erinnerung ist damit an Beschreibung und Fiktion gebunden. Ist es das Kunstwerk, das einzig fähig ist zur unwillkürlichen und damit reinsten Erinnerung,⁵⁷⁸ ist es offenbar ebenso einzig dazu fähig, über jene Amnesie zu sprechen, die die restaurative Gesellschaft des Wiederaufbaus für ihre eigene Ideologie ausgenutzt hat. Insofern ist auch die Erinnerung an die Amnesie eine Erinnerung und Form der Bewahrung der Vergangenheit. Mit der Rettung des Klosterschülers liefert Andersch zugleich eine Alternative zur Amnesie und zum Verlauf der Geschichte. Indem Andersch erzählt, wie Geschichte hätte anders geschrieben werden können, und der Roman diese Geschichte tatsächlich erzählt, wird er zum ethischen Medium für die Versäumnisse in der Geschichte und Erinnerung und übernimmt weniger die Funktion der Reproduktion als der Schöpfung einer anderen Zeit bzw. Geschichte. Klaus Scherpe sieht ihn diesem Offenhalten der Geschichte, hier durch die Erinnerung, die Dokumentation des „Verlust[s] von historischer Erfahrung“⁵⁷⁹. „Im ‚linken‘ Denkbild erzeugt die erzwungene ‚Offenheit der Geschichte‘ die Möglichkeit und die Notwendigkeit, sich der

⁵⁷⁷ Andersch, Alfred: Anamnese, déjà-vu, Erinnerung. In: Ders.: *Norden Süden rechts und links*, Zürich: Diogenes 1972. S. 184-188. Hier S. 188.

⁵⁷⁸ Albrecht (2003): Betrachtungen zum Erinnerungsbegriff bei Alfred Andersch. S. 541.

⁵⁷⁹ Scherpe, Klaus R.: „Schützt Humanismus denn vor gar nichts?“ Alfred Andersch im Kontext der Moderne. In: Ders.: *Die Rekonstruierte Moderne. Studien zur deutschen Literatur nach 1945*, Köln, Wien: Böhlau 1992. S. 101-130. Hier S. 102.

unterdrückten und nicht gelebten Geschichte zu erinnern.“⁵⁸⁰ Dies geschieht bei Alfred Andersch.

Der Umgang mit Erinnerungsprozessen in den Werken des italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur variiert. Statt der absoluten Verdrängung der Vergangenheit ist in den Werken des italienischen Neorealismus sowie den hier behandelten deutschen Autoren zu beobachten, dass an die Stelle einer kollektiven Erinnerung oder kollektiven Verdrängung der Vergangenheit, etwa in der Propaganda des deutschen Wiederaufbaus, die individuelle Erinnerung tritt, die die Trümmer der Vergangenheit als Chance für die Gegenwart reflektiert. Der „Außenzertrümmerung des Raums [entspricht] die Innenzertrümmerung des geschichtlichen Sinns“⁵⁸¹, der in der Gegenwart durch die individuell erlebte Alltäglichkeit, die die Protagonisten bezeugen, kompensiert wird. „As Böll reflected, the nation’s destruction was not simply external. The writer’s work must bring to light its internal ravages, laying bare the social and cultural impact of Nazism and the war. History had to made visible.“⁵⁸² Im Zustand der Zertrümmerung kann es weder eine kollektive Geschichte noch eine kollektive Erinnerung geben, weil es keinen kollektiv gestalteten kulturellen Raum mehr gibt.⁵⁸³ Mit der Zerstörung des Raumes, wurde folglich das kollektive Gedächtnis gelöscht. Teil des Erinnerungsprozesses in der Stunde Null ist dann zwangsläufig die Amnesie. Sie ist Teil der Gegenwart und des Alltags und auch darin lassen sich Parallelen zwischen italienischen Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur herstellen. In den Momenten, in denen das Erinnern unmöglich ist, bleibt nur die Möglichkeit der reinen Gegenwartserfahrung und die Vergegenwärtigung durch verschiedene Bildmedien: Postkarten, Fotos, Träume, Filme oder Vorstellungsbilder. Es gibt schließlich eine weitere Spur des italienischen Neorealismus in der deutschen Nachkriegsliteratur (in Ausnahme zu Nossack): die Koppelung der Erinnerung an den Faktor der Gemeinschaftsbildung. Bei Pavese ist es die Verbindung Anguillas mit seinem Kinderfreund Nuto, bei Pratolini die Gemeinschaft des Viertels, bei Visconti und Vittorini ebenso wie bei Böll die Familie, die Generationengemeinschaft und die Partnerschaft. Erst in einer sozialen Konstellation kann Erinnerung überhaupt gelingen, so wie der

⁵⁸⁰ Scherpe (1992): „Schützt Humanismus denn vor gar nichts?“ S. 103.

⁵⁸¹ Grossklaus (2007): Das zerstörte Gesicht der Städte. S. 104.

⁵⁸² Kapeczynski, Jennifer M.: Making History Visible. In: Wellbery, David E. (Hg.): *A New History of German Literature*, Cambridge: Belknap Press 2004. S. 851-856.

⁵⁸³ Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. S. 142.

Alleinreisende in Bölls *Seltsame Reise* und der Angeklagte, der dem Gericht in Nossacks *Unmögliche Beweisaufnahme* oppositionell zugeordnet ist, sich vergeblich zu erinnern versuchen. Aleida Assmann hat in *Der lange Schatten der Vergangenheit* erläutert, dass Gemeinschaft und Kontinuität durch Trauerarbeit gestiftet werden.⁵⁸⁴ Insofern das Trauma jedoch das Erinnern als Trauerprozess verhindert („Mangel an Trauer ist selbst ein Symptom des Traumas.“⁵⁸⁵), stellt sich nicht nur die Frage nach der Un-/Fähigkeit zu trauern, sondern auch nach seinen Voraussetzungen. Die hier behandelten Werke schaffen diese Voraussetzung durch die Installation von Zeit und Raum.

3.2.2.1. Rhythmisierungen von Zeit: Dauer und lange Augenblicke

In den Trümmern der Gegenwart wie der Vergangenheit – der Erinnerung – haben sich bereits lange Augenblicke angedeutet, die im Folgenden auf ihre ästhetische Gestalt und ethische Relevanz hin untersucht werden sollen. Zugleich beschreiben die langen Augenblicke, insofern sie an die Simultaneität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anschließen eine weitere Form der Erinnerung, da sie *Zeit bewahren*.⁵⁸⁶

Gilles Deleuze und Felix Guattari beschreiben in *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie II* (1980) u. a. die „Dauer als eine Art von Mannigfaltigkeit“⁵⁸⁷, die einer qualitativen und nicht quantitativen Mannigfaltigkeit entspricht, da ihre Herstellung durch Teilung die Dauer wesentlich verändert. Es handelt sich keineswegs um eine rein numerische Potenzierung von Zeit (im Sinne von Zeitpunkten), sondern die Potenzierung der Intensität von Zeit. In diesem qualitativen Sinne ist der Augenblick als die kleinste geteilte Einheit von Zeit von größter Intensität, die den Augenblick nicht verkürzt, sondern zu einer Erfahrung von Dauer ausdehnt. Gilles Deleuze hat diese Definition der Dauer bereits in seinem zweiten *Kino-Buch* entlang des italienischen Neorealismus mit Rückgriff auf André Bazin erarbeitet, der die Dauer als den wahrsten Abdruck der Zeit, als „Mumie der Veränderung“⁵⁸⁸ in seinem Fotografie-Essay beschrieben hat. In einer zyklischen Lesart ist die Dauer auch die ständige

⁵⁸⁴ Karl Heinz Bohrer begründet die Unfähigkeit zu trauern mit dem Fehlen ritueller Formen, für die es zunächst eine Gemeinschaft geben muss. Vgl. Assmann (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit*. S. 109f.

⁵⁸⁵ Assmann (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit*. S. 109f.

⁵⁸⁶ „Die Augenblickserfahrung [ist] Bild des Erinnerns“. Terry (2003): *Betrachtungen zum Erinnerungsbegriff bei Alfred Andersch*. S. 543.

⁵⁸⁷ Deleuze/Guattari (1997): *Das Glatte und das Gekerbte*. S. 670.

⁵⁸⁸ Bazin (2004): *Ontologie des fotografischen Bildes*. S. 39.

Wiederholung jenes Anfangs,⁵⁸⁹ der sich kreisartig mit dem Ende verbindet, und die so ihre Ereignishaftigkeit verliert. Das Zeitphänomen der Dauer ist folglich nicht anfangslos und steht daher in keinem Widerspruch zu den Anfangsmythen. So drängt das neorealistische Werden der Zeit, das nicht final strukturiert ist, in die konkrete Gegenwart, in die Zeit hinein und nicht aus ihr heraus, nicht um in sie einzubrechen, sondern Zeit an sich zum *Ausbruch* zu verhelfen. Der italienische Neorealismus reagiert damit auf die Parzellierung von Zeit in der modernen Gesellschaft zwischen den Weltkriegen, in der die Matrix der Zeit durch die zunehmende Ausdifferenzierung und technischen Arbeitsteilung in der Gesellschaft immer enger geworden war. Der italienische Neorealismus weitet diese Verengung durch jenen Ausbruch des Zeitlichen in jedem Augenblick auf. Zeit wird nicht verflüchtigt und beschleunigt, verliert sich nicht in der Abstraktion oder Transzendenz, sondern wird verlangsamt, um Veränderungen nicht durch Überwindung von linear gedachter Zeit, sondern ihre Entfaltung zu erreichen. Dabei dominiert das Werden vor dem Vergehen. Das Werden gehört der Zone der Ununterscheidbarkeit (von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) an und ist mit Deleuze zunächst chaotisch zu denken, um daraus Neuschöpfungen hervorgehen zu lassen.⁵⁹⁰ Die Zeit kann sich ihrem eigenen Vergehen widersetzen, in dem sie sich ihrer Endlichkeit bewusst wird und sich in ihr ausdehnt. Hervorgebracht werden mit der Dauer daher Erfahrungen von *langen Augenblicken*, die als ästhetische Phänomene des Widerstands auch in der deutschen Nachkriegsliteratur zu beobachten sind. Zugleich sind sie Ausdruck der Sehnsucht nach bedeutungsvoller Zeit, jedoch nicht verstanden als innere Zeit (der Ekstase) im Gegensatz zur äußeren Zeit wie in der Moderne seit 1900,⁵⁹¹ sondern als äußere Zeit, in der das Innere phänomenologisch fassbar ist. So geht es eigentlich auch nicht um die Bedeutung dieser Zeit, sondern die Erfahrung von Zeit in ihrer ganzen Daseinslänge. Im italienischen Neorealismus wird der Augenblick folglich nicht erst begreifbar, wenn er vorüber ist, wenn sich Anfang und Ende bestimmen lassen, sondern solange er sich im Entstehen befindet. Der Augenblick ist dann nicht mehr durch seine Nachträglichkeit definiert, sondern seine Performanz und

⁵⁸⁹ Dux (1992): *Die Zeit in der Geschichte*. S. 17 und 21.

⁵⁹⁰ Steinweg, Marcus: Das Unendliche retten: Kunst und Philosophie im Denken von Deleuze. In: Gente/ Weibel (2007): *Deleuze und die Künste*. S. 84-95.

⁵⁹¹ Karl-Heinz Bohrer hat im Gegensatz dazu den Ereignischarakter der Augenblickszeit hervorgehoben und für die ästhetischen Verfahren der Avantgarde und ästhetischen Moderne vor dem Zweiten Weltkrieg geltend gemacht: „Das erzählte ‚Ereignis‘ beansprucht eine besondere, die Kontinuität der erzählten Zeit aufhebende Dignität. Dieser ‚Ereignis‘-Charakter des Erzählten impliziert, daß auch die Zeitgeschichte als eine Folge unvorhersehbarer ‚Ereignisse‘ rezipiert wird. Es gibt keine Aussage, die relevant wäre über einen Augenblick hinaus.“ Bohrer (1981): *Plötzlichkeit*. S. 43.

Produktivität. Zeit hebt sich dann nicht in ihrem Verlauf auf, also der eine Augenblick den nächsten, sondern Zeit reiht sich aneinander. Die langen Augenblicke dienen vordergründig nicht nur einer spezifischen Zeiterfahrung als vielmehr der erneuten Einführung der Matrix von Zeit überhaupt.

In Bölls *Der Engel schwieg* erfährt Hans eine zeitliche Orientierungslosigkeit, Zeitlängen können nicht mehr eingeschätzt werden und in der subjektiven Wahrnehmung erscheint Zeit viel länger als sie tatsächlich ist. „Wie lange mir das vorkommt!“ (KA, Bd. 5, S. 27), heißt es immer wieder. Und entsprechend dieses Zeitgefühls dünnt auch die Handlung aus und entsteht der Eindruck von Länge, etwa wenn Hans auf der Straße mit einer Zigarette im Mundwinkel wartet, dass jemand mit Streichhölzern vorbeikommt. Immer wieder macht Hans Erfahrungen der Dauer:

Er erschrak: er lag schon fast drei Wochen im Bett: diese drei Wochen schienen unendlich, er dachte, er läge schon sein ganzes Leben im Bett, in diesem kaum erleuchteten Zimmer, die Läden immer noch verschlossen, ließ sich Brot bringen, Zigaretten, Suppe...Drei Wochen! Es hätten genauso gut drei Jahre sein können: er hatte kein Gefühl für Zeit mehr – er schien hinzusinken in diese graue unwirkliche Wirklichkeit. (KA, Bd. 5, S. 71)

Die langen Augenblicke, die hier nicht an das Konzept des Zeitpunkts gebunden sind, erzeugen die Dauer, die der Krieg den Menschen genommen hat. Mit der Bombe, so Böll in seinen *Frankfurter Poetikvorlesungen*, „hat die Zeit eine andere Dimension gewonnen, die Dauer fast ausschließt. [...] verlorene Heimat, verlorene Zusammenhänge, kein vertrautes Gelände“⁵⁹². Die ästhetische Erfahrung der Dauer ist folglich das ethische Zeitkonzept, das der Plötzlichkeit des Gewalteinbruchs, dem sekunden-schnellen Verlust von Heimat und Identität, der Zerstörung aller Bindungen sowie ihrer Institutionalisierung nach dem Krieg in der Gesellschaft des Wiederaufbaus entgegengesetzt wird. Das Ethische des langen Augenblicks liegt in der Chance, an die Stelle der Fremdbestimmung durch die technischen, modernen Strukturen der Zeit, eine Selbstbestimmung zu setzen, an die Stelle der Mimesis die Hervorbringung von Gegenwart, an die Stelle der Verdrängung eine Form der temporalen Trauerarbeit.

Der Protagonist Cesare Pavese's Kurzgeschichte *Der Weinberg* (1944) steigt den Berg hinauf und erlebt dabei einen langen Augenblick. Er dachte nicht,

daß der Augenblick dauern würde – etwas Ursprunghaftes, das ein heftiges Bestreben, es zu packen und von Grund auf zu kennen, über die Zeit hinaus

⁵⁹² Böll, Heinrich: Frankfurter Vorlesung [1964]. In: Ders. (2002): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 14: 1963-1965, hg. v. Jochen Schubert. S. 139-202. Hier S. 150. Im Folgenden mit der Sigle KA, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

bis in die Zukunft lebendig halten würde. Vielleicht bestand dieser Augenblick aus nichts, aber gerade auf ihm beruhte seine Zukunft. Ein einfaches, tiefes Nichts – nicht in der Erinnerung haftend, weil es das nicht lohnte, in die Tage ausgebreitet und dann verloren – taucht wieder auf angesichts des Pfades, des Weinbergs, und enthüllt sich als an die Kindheit gebunden, jenseits von Dingen und Zeit, wie es damals war, als es die Zeit für den Knaben noch nicht gab. Und damals geschah wirklich etwas. (DW, S. 204)

Der lange Augenblick wird nicht als messbare Zeitphase, ein eingrenzbares Geschehen erfahren, sondern als Form von Zeitlosigkeit, in der die Zeit der Kindheit, in der es noch keine Zeiterfahrung gab, qualitativ emporsteigt. Der lange Augenblick ist der Augenblick, in dem der alt gewordenen Mann sich als junger Knabe begegnet, in dem das Vergangene in der Gegenwart durchschimmert. Das „Entschwinden der Zeit“ (DW, S. 205) ist die reinste Erlebniszeit, kein Ereignis, sondern einzig der Raum: der Weinberg. Jene qualitative Mannigfaltigkeit der Dauer korreliert mit dem Raum „den schon lange niemand betreten hat, [...] nichts in dem Raum ändert sich und die Zeit vergeht nicht. Auch bei den Reben vergeht die Zeit nicht; ihre Jahreszeit ist der September, der kehrt immer wieder, er scheint ewig zu währen.“⁵⁹³ Der italienische Neorealismus bildet also vor, was Böll für die deutsche Nachkriegsliteratur als ethisch notwendig erachtet – auch für den Erinnerungsprozess: Die Rückgewinnung von Raum – von vertrautem Gelände – in der Erfahrung von Dauer. Die Koaleszenz der Zeitmodi materialisiert sich des Weiteren in den Jahreszeiten wie in Paveses Erzählung *Die Zeit* (1960):

Das geschah besonders beim Wechsel der Jahreszeiten, wenn die Luft ganz durchweht ist von Schauern der Vergangenheit, die uns, frisch und unerwartet, uralte Gewißheiten bringen. Dieses Uralte, dieser Schauer gaben mir so etwas wie einen Zuwachs an Leben, etwas wie ein Gefühl, daß sich unter dem weggleitenden Augenblick ein schon mir angehörender Schatz aufhäufe, den ich nur wiederzuerkennen brauchte.⁵⁹⁴

„Die Zyklidität der Zeit stellt sich nicht als ein geschlossener Kreis dar, sondern als ein wiederkehrender Rhythmus“⁵⁹⁵, der den flüchtigen Augenblick in der Dauer der Zeit auffängt, vor seinem Vergehen schützt. Die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart dehnt den flüchtigen Augenblick zu einem langen Augenblick. Das zugleich Zyklische dieser dem Rhythmus der Natur entnommenen Zeiterfahrung intensiviert

⁵⁹³ Pavese, Cesare: Der Weinberg. In: Ders.: *Nacktheit, Erzählungen*, Bd. 3, aus dem Italienischen von Charlotte Birnbaum, Frankfurt am Main: Fischer 1987. [1960] S.203-206. Hier S. 204. Im Folgenden mit der Sigle DW.

⁵⁹⁴ Pavese, Cesare: Die Zeit. In: Ders.: *Nacktheit, Erzählungen*, Bd. 3, aus dem Italienischen von Charlotte Birnbaum, Frankfurt am Main: Fischer 1987. [1960] S. 92-96. Hier S. 94.

⁵⁹⁵ Dux (1992): *Die Zeit in der Geschichte*. S. 163.

die Erfahrung von Leben und lässt an die scheinbar verlorene Vergangenheit (der Kindheit, des Ursprungs, des Anfangs) erneut anschließen: „Für mich waren nicht Jahre vergangen, sondern Jahreszeiten. Je mehr die Dinge, die mir begegneten, die Gespräche, die wir führten, denen von damals ähnelten – über Hundstage und Jahrmärkte, über die Ernten von dazumal, bevor die ‚Welt‘ auftauchte –, um so mehr freuten sie mich; [...]“ (JM, S. 60). Der Chiasmus von Augenblick und Dauer entspricht nicht einer Ekstase oder Epiphanie,⁵⁹⁶ sondern ist ein phänomenologischer, vollbewusster Gewinn von durch den Krieg verlorener Zeit für das Leben. Die Ethik der Ästhetik des langen Augenblicks ist folglich auch hier als eine Trauerarbeit lesbar, die den Aufbruch zurück ins Leben sucht und sich gegen die Verdrängung wendet. In diesem Sinne beginnt in Paveses *Junger Mond* der Erzähler Anguilla die abendlichen Abschiede von seinem Freund Nuto nach den gemeinsamen Spaziergängen hinauszuzögern und den erfahrenen Augenblick zu dehnen. Der Erzähler in *Die Zeit* beobachtet den emporsteigenden Mond: „Jetzt spürte ich den Schauer nicht mehr; der Mond mit seinem Weinlese-Geschmack sah uns beide an wie ein Geschöpf, das ich kannte und wiederfand. Und da er ein Geschöpf war, zählte seine Vergangenheit nicht für mich.“ (DZ, S. 95). Indem die Dimension der Vergangenheit in reine Präsenz kippt und sich das Bewusstsein in der Natur materialisiert, gerinnt die Zeit der Dinge und der Welt zur Zeitlosigkeit des ewigen Seins. Da die Welt nicht erst mit der Zeit erschaffen wird, endet sie auch nicht in ihr.⁵⁹⁷ Zeit expandiert zyklisch bis hin zur Zeitlosigkeit und schafft Bindungen, die linearen Zeitkonzepten gegenüber widerständig wirken. „Aber ich, der ich nicht an den Mond glaubte, wußte: alles in allem zählen nur die Jahreszeiten, von den Jahreszeiten hast du dein Blut und Gebein, von ihnen wurdest du gespeist, als du ein Junge warst“ (JM, S. 63), heißt es in Paveses *Junger Mond*.

In Hans Erich Nossacks Erzählung *Unmögliche Beweisaufnahme* wird das Aufklären des Verbrechens zu einem unmöglichen Unterfangen, weil die erlebte Zeit nicht der faktischen Zeit entspricht. An die Stelle einer messbaren und sukzessiv verlaufenden Zeit tritt in der Erinnerung der „Eindruck einer Lücke“, der die „Aufhebung

⁵⁹⁶ Epiphanie und Ekstase sind an Ereignisse gebunden, ohne sie würden sie nicht als lange Augenblicke entstehen können. Darin besteht m. E. der entscheidende Unterschied zwischen langen Augenblicken in der Moderne und des italienischen Neorealismus. Epiphanie und Ekstase steigern das Augenblicksmoment innerhalb eines Ereignisses und der lange Augenblick im italienischen Neorealismus löst die Ereignisstruktur auf.

⁵⁹⁷ Dies entspräche der christlichen Zeitvorstellung, die Zeit als eine finale Linie denkt, die mit dem Sündenfall beginnt und mit der Erlösung endet. Zeit erhält ihren Sinn dann nur auf das Ende hingedacht. Von dieser christlichen Zeitphilosophie löst sich m. E. der italienische Neorealismus. Vgl. Agamben (2001): *Zeit und Geschichte*. S. 135ff.

der gewohnten logischen und physikalischen Gesetze“ (DE, S. 624) bedeutet und in den lange Augenblicke eingelassen werden. Der angeklagte Erzähler, ein Versicherungsagent, sitzt vor Gericht, weil seine Frau von einem Aschenbecher erschlagen am Treppenabsatz gefunden wurde. Es geht um den Augenblick, als seine Ehefrau die Treppe heruntergekommen war: „Ich hörte, wie sie die Treppe herunterkam. Sehr langsam, jedenfalls schien es mir so. Es scheint mir auch heute noch so, obwohl es gar nicht lange gedauert haben kann. Dann sah ich sie. Zuerst die Schuhe und die Beine“ (DE, S. 618). Der Versuch, den zeitlichen Ablauf des Verschwindens seiner Frau, den der Angeklagte einen „Aufbruch ins Nicht-Versicherbare“ nennt, zu klären, wird zu einer Unmöglichkeit, denn „in Wirklichkeit wisse jeder, daß dieser Augenblick gar nicht mit der Uhr zu messen sei und daß man einen Augenblick Zeitlosigkeit erlebt habe. Wie man sich auch nachher dazu stelle, dieser Augenblick sei eine unleugbare Tatsache“ (DE, S. 625) – sagt der Verteidiger des Angeklagten. Susanne Bienwald weist nach, dass die Ehefrau des Angeklagten als ein Teil seiner eigenen Persönlichkeit gelesen werden kann. Die Klärung des Verschwindens der Ehefrau ist dann zugleich Teil der Rekonstruktion der Identität des Angeklagten selbst⁵⁹⁸ und die langen Augenblicke werden zur einzig möglichen Lebensform des Angeklagten. Der Augenblick erhält vor der Folie der Schwächung der Ereigniskette eine gegenüber der Plötzlichkeit und Flüchtigkeit ethische Qualität, da er Zeit nicht nur für eine bewusste Wahrnehmung schafft, sondern für den Lebensvollzug. Als eine ontologische Dauer spielt es keine Rolle, *wann* sich der Augenblick ereignet:

Das, was sich in jener Nacht ereignete, hätte ebensogut eine Nacht früher oder ein Jahr später eintreten können, und unter Umständen wäre es so gar niemals eingetreten, das sei das Beunruhigendste. Die Krise, wie der Herr Präsident es nenne, ja, es sei die Frage, ob seine Frau nicht vielleicht entschlossen hätte, diese Krise auszulöschen, weil ihr das Warten auf etwas, was jeden Augenblick geschehen und bis in alle Ewigkeit auch wieder nicht geschehen konnte, unerträglich geworden war. (DE, S. 587)

Das Warten selbst ist bereits der Augenblick, auf den gewartet wird. Im Warten löst sich der Augenblick in der Dauer auf. Ist das Erkenntnismoment plötzlich, so betrifft dies nicht die Erkenntnis selbst: „Man befindet sich plötzlich darin, das heißt, man erkenne plötzlich, daß man sich darin befinde und daß man sich schon immer darin befunden habe, und daß das ‚Nicht-Versicherbare‘ überall sei, [...]“ (DE, S. 587f.).

⁵⁹⁸ Bienwald, Susanne: Von falschen Bewegungen und der Wahrheit des Augenblicks. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 195-208. Hier S. 196.

Für Nossack gibt es im langen Augenblick folglich keinen Handlungsspielraum, damit auch keine Ereignishaftigkeit und so kommt auch das, was der Angeklagte seiner Frau beim Warten mitteilte (das sie endlich aufbrechen wollen) längst zu spät. „Es passierte ja nichts. [...] Doch das hatte sich nicht mehr ändern lassen, auf keine Weise, dazu war es bereits zu spät“ (DE, S. 599f.).

In Nossacks Roman *Spätestens im November* beschreibt die Protagonistin Marianne die ontologische Unbestimmtheit von Zeitpunkten: „Es kann auch schon früher begonnen haben, sehr viel früher sogar. Vielleicht schon, als ich noch ein Kind war. Manchmal scheint es mir, als ob es gar nicht erst begonnen habe, sondern immer schon so gewesen sei, von Anfang an.“⁵⁹⁹ Auf der Suche nach Anfang und Ende des Augenblicks, löst sich dieser auf. Dieser Auflösungsprozess der Ereigniszeit hin zu lang erfahrener, reiner Zeit kennzeichnet bereits die erste Begegnung zwischen Möncken und Marianne: „Ja, und dann geschah es. Es kommt mir jetzt so vor, als ob ich darauf gefaßt gewesen wäre. Es wäre sogar eine Enttäuschung für mich gewesen, wenn es nicht geschehen wäre. [...] ich hätte doch bestimmt erstaunt sein müssen, wenn es mir ganz überraschend gekommen wäre“ (SN, S. 16). Diese Hinführung zum eigentlichen Ereignis – das Berthold auf Marianne zugeht – ist ein Aufschub des Ereignisses, ein langer Augenblick, vor seiner Erzählung. Keineswegs plötzlich und überraschend sind diese langen Augenblicke – keine Einbrüche –, sondern Ausbrüche des längst Bestehenden: der Gewissheit sich zu begegnen: „Er kam geradewegs auf mich zu, sehr langsam und sehr selbstverständlich, ohne nach links oder rechts zu sehen. Aber wie lange es dauerte, endlos lange. Er ging genau auf dem blaugrünen Läufer. Ringsherum war plötzlich alles im Dunkel, nur die Linie, auf der er näherkam, war matt beleuchtet.“ (SN, S. 17). „Für uns war es eine Ewigkeit“ (SN, S. 18). Dieser Augenblick ist eine qualitative Veränderung:

Ich ging ihm ein paar Schritte entgegen, ich beeilte mich, auf den Läufer zu kommen und von dem Tisch fort. Es versank auch sofort alles hinter mir. Ich lächelte, glaube ich, aber dann ließ ich es; denn Berthold lächelte nicht. Es war auch nicht der rechte Augenblick, um zu lächeln. Und dann standen wir uns schon gegenüber. Ziemlich nah; es schien mir sicherer, denn so wie der Tisch hinter mir versank, als ich ihn verließ, schwebte und wehte nun auch alles andere, was um uns herum war, wie Nebelwolken auf und ab und streifte uns kaum, und nur da, wo wir waren, konnte man feststehen. (SN, S. 18)

⁵⁹⁹ Nossack, Hans Erich: *Spätestens im November*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. [1955] S. 7. Im Folgenden mit der Sigle SN.

Nicht die Erfahrung des langen Augenblicks ist realitätsentrückt, sondern umgekehrt, die Umgebung verschwimmt, wohingegen das Auge für die Beobachtung des langen Augenblicks geschärft wird und dieser ganz deutlich zu erkennen ist. Zahlreiche lange Augenblicke folgen, die häufig von Blickkontakten durchsetzt sind: „Wieder sahen wir uns an. Wir sahen uns in die Augen“ (SN, S. 27). Auch diese Augen-Blicke sind lang: „Langsam glitt sein Blick von mir weg, erst nach links, wo die Sessel standen, und dann allmählich nach rechts rings durch die Halle zur Treppe hin. Ich ließ ihn nicht aus den Augen, in seinem Gesicht war keine Regung, aber ich sah alles, was er sah. Ich sah mit seinen Augen, und das war furchtbar. Es war plötzlich alles wertlos, all die teuren Sachen, nur durch seine Blicke“ (SN, S. 27). Die langen Augenblicke verursachen folglich eine ethische Wahrnehmungsveränderung, durch die bestehende Wertesysteme umstrukturiert werden. Berthold und Marianne sind zunächst in Bewegung, unterwegs und solange sie unterwegs sind, lebt auch ihre Liebe. Immer, wenn sie sich niederlassen, in der Pension, in geschlossenen Räumen beginnt auch ihre Liebe zu kriseln. In D. beginnt sich alles lange „hinzuziehen“ (SN, S. 103). Marianne beginnt zu warten. Das Warten ist ein Problemzustand, ein Warten auf Entscheidungen, ein Warten auf mehr Zeit, ein Warten auf Berthold, ein Warten auf die Scheidung, ein Warten auf die Weiterfahrt, dessen Gegenstück die Bewegung ist. Lang ist auch das Gespräch mit ihrem Schwiegervater über die Ehe mit Max, lang ist die Sequenz, in der sich Marianne und Berthold trennen, lang ist der Augenblick als Marianne am Ende erneut auf Berthold wartet, um zum zweiten Mal aus der konservativen Zweckehe ausubrechen. Immer wieder kontrastiert der Blick auf die Uhr mit dem Erleben von Zeit bis auch der Blick auf die Uhr nicht mehr nötig ist. Durch die „Mythologisierung der Zeit“⁶⁰⁰, die den Moment in eine Dauer verwandelt und das Beobachtete bildhaft im Erzählen verlangsamt, wird das Mittel der Beschreibung zu einem ethischen Verfahren, das auf die Erzählung dramatischer Entwicklungen der Fakten verzichtet. Das Mythologisieren der Zeit bedeutet folglich keine Verklärung, weil sie das Bewusstsein der „Gefährlichkeit der Mythenbildung“⁶⁰¹ miteinbezieht. Bereits die Anfangsmythen erwiesen sich in ihren seriellen Ausgestaltungen und Kollisionen mit Erfahrungen des Zu-spät als selbstkritisch.

⁶⁰⁰ Pavese (1988): *Das Handwerk des Lebens*, 16. Juni 1940. S. 217-218.

⁶⁰¹ Häntzschel, Günter: Heinrich Bölls Irland – eine poetische Insel. In: Berbig, Roland, Martina Lauster und Rolf Paar (Hg.): *Zeitdiskurse, Reflexionen zum 19. und 20. Jahrhundert*, Heidelberg: Synchron 2004. S. 285-298. Hier S. 292.

Den Eindruck jener Ewigkeit im Augenblick beschreibt auch Alfred Andersch in seinem Reisebericht *Hohe Breitengrade* (1969): „Von der Stunde an, in der das Wetter schön wurde, habe ich mein Zeitgefühl verloren, und infolgedessen die Erinnerung daran, wann dies oder jenes stattfand, wo wir uns jeweils am Tage oder in der Nacht befanden.“⁶⁰² Dauer ist an die Zufälle und Wiederholungen der Natur und des Alltags gekoppelt. Je mehr sich die Wiederholungen, Rhythmen und Handlungen verfestigen, absetzen, sedimentieren, wie dies u. a. im Alltäglichen und in Naturkreisläufen geschieht, desto mehr bleibt die Zeit in ihnen und kehrt mit ihnen zurück. Wiederholung ist dann ein welterhaltendes Prinzip. Auch darin liegt die Ethik des langen Augenblicks, nicht nur Identitäten zu stabilisieren, sondern auch Erfahrungswelt hervorzubringen. Der lange Augenblick ist dann eine *Dimension der Zeit* wie das Zu-spät. Aus der Zeitspirale heraus tritt auch der Hoteljunge Hugo in Bölls *Billard um halb zehn*, wenn Robert Fähmel zum Billardspiel im Hotel erscheint:

Er mochte Fähmel: der kam jeden Morgen um halb zehn, erlöste ihn bis elf, hatte ihm schon ein Gefühl der Ewigkeit verliehen; war es nicht immer so gewesen, hatte er nicht vor Jahrhunderten schon hier an der weißlackierten Türfüllung gestanden, die Hände auf dem Rücken gekreuzt, dem leisen Spiel zugesehen, den Worten gelauscht, die ihn sechzig Jahre zurück, zwanzig vor, wieder zehn zurück und plötzlich in die Wirklichkeit des Kalenderblatts draußen warfen? [...] Zeit war hier keine Größe, an der irgend etwas ablesbar wurde; auf diesem rechteckigen grünen Löschpapier wurde sie ausgelöscht; vergebens schlugen die Uhren an, Zeiger bewegten sich vergebens, rannten in sinnloser Eile vor sich selbst davon; alles stehen- und liegenlassen, wenn Fähmel kam, gerade um die Zeit, wo am meisten zu tun gewesen wäre [...] Luftleere Räume, zeitlere Uhren, er war hier untergetaucht, fuhr unter Ozeanen her, Wirkliches drang nicht ein, drückte sich draußen platt wie an Aquarien- und Schaufensterscheiben, verlor seine Dimensionen, [...]. (KA, Bd. 11, S. 54f.)

Der lange Augenblick erscheint gegenüber der mechanischen Zeit, in der „Jahre zerschnitten, Jahrzehnte übereinander gehäuft und Sekunden, Sekunden wie Ewigkeiten serviert“ (KA, Bd. 11, S. 65) werden qualitativ bedeutsamer. Ähnlich der ersten Begegnung zwischen Marianne und Möncken, wird auch hier die Hermetik der langen Augenblicke betont. Ähneln sich italienischer Neorealismus und deutsche Nachkriegsliteratur folglich in der Ethik der Ästhetik der langen Augenblicke, scheinen sie sich in einem Punkt zu unterscheiden: Während der lange Augenblick im italienischen

⁶⁰² Andersch, Alfred: *Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze* [1969]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 9: Essayistische Schriften 2. S. 457-564. Hier S. 520. Im Folgenden mit der Sigle GW, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

Neorealismus in den Fluss der Zeit eingelassen, von diesem immer ununterscheidbarer wird, findet in der deutschen Nachkriegsliteratur seine stärkere Abgrenzung statt, was ihm nicht in sich, aber gegenüber dem restlichen Geschehen mehr Ereignishaftigkeit vorbehält. Ich möchte dies an einem neben Pavese weiteren Beispiel überprüfen, nämlich Luchino Viscontis Film *Die Erde bebt* (1948). In Viscontis *Die Erde bebt* wird der Handlungsverlauf fast bis zum Stillstand verlangsamt. Die Plansequenzen haben eine Dauer von bis zu vier und im Durchschnitt über zwei Minuten (Abb. 50-57, S. 220). An die Stelle des Bewegungsbildes und seiner primären Aufgabe, die Narration in Fluss zu halten, tritt ein piktorales Narrationsmodell, bei der die Bewegung untergeordnet ist.⁶⁰³ Die Plansequenzen, die Verlangsamung des Filmbildes, schaffen eine Bildintensität, insofern die Wahrnehmung an die Zeiteffizienz der Montage gewohnt ist. Die Empfindung von Langsamkeit oder Dauer erinnert uns an die Echtzeit der Wirklichkeit, lässt Realität erfahren und erinnert in Kontrast zu den filmischen Wahrnehmungsgewohnheiten an die Medialität des Wahrgenommenen. Über die Stillstellung der Kamerafahrt, d. h. über den Faktor der Dauer, können filmische Tableaux vivants, „Differenzbilder“⁶⁰⁴ entstehen, die gegenüber den anderen Einstellungen unabhängig sind und dadurch rein zeigende und beschreibende Wirkung haben. Es gibt folglich im italienischen Neorealismus eine zweite Variante des langen Augenblicks, ihr zufolge sich der lange Augenblick gegenüber dem Rest der Erzählung abgrenzt, und zwar genau dann, wenn seine Bildhaftigkeit die Erzählung gänzlich außer Kraft setzt. Die hohe Realitätshaltigkeit dieser Bilder langer Augenblicke besteht darin, dass sie Zeit und Raum *global* (Bazin) werden lassen, d. h. im Bruchstück das Ganze erkennen lassen. Viscontis Bildern ist die Geschichte der Familie eingeschrieben, d. h. der Tod der auf den vielen Familienfotos immer wieder erinnerten Vorfahren, deren Väter und Söhne auf hoher See starben. Im Warten an den Klippen wird die Wiederholung einer Vergangenheit in der Gegenwart gefürchtet und zugleich verlässt der Film in der Dauer der Plansequenz die soziale Welt der Familie und Fischer, sodass die phänomenale Wahrnehmung des Meeres dominiert, seine Dynamik, sein Rauschen, seine natürliche Präsenz. Der Blick ist, ähnlich wie bei Nossack, für den langen Augenblick und nicht seine narrative Umgebung geschärft. Die historische und

⁶⁰³ Barck, Joanna: *Hin zum Film. Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder in Filmen von Antamoro, Korda, Viscont und Pasolini*, Bielefeld: transcript 2008. S. 78f.

⁶⁰⁴ Barck (2008): *Hin zum Film. Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants*. S. 70.



Abb. 50: Visconti, *Die Erde beb*



Abb. 51: Visconti, *Die Erde beb*



Abb. 52: Visconti, *Die Erde beb*



Abb. 53: Visconti, *Die Erde beb*



Abb. 54: Visconti, *Die Erde beb*



Abb. 55: Visconti, *Die Erde beb*



Abb. 56: Visconti, *Die Erde beb*



Abb. 57: Visconti, *Die Erde beb*

gesellschaftliche Krise zeigt sich auf diese Weise zugleich als eine zeitlose Krise der Wahrnehmung zwischen Mimesis und Symbolik, Präsentation und Repräsentation. Dieser zweite Typ langer Augenblicke funktioniert wie eine Episode, auch wenn er keine ist, die den Prozess der Diegese verändert. In De Sicas *Fahrraddiebe* schwächt die Erzählweise die zeitliche Abfolge der Ereignisse ab, indem die Fahrraddiebstähle als Ereignisse der *story*⁶⁰⁵ selbst eigentlich in den Hintergrund treten und der chronikalischen Erfassung der Stadt, der Arbeitswelt, der gesellschaftlichen Institutionen und familiären Strukturen, der Beziehung zwischen Antonioni und seinem Sohn Bruno untergeordnet werden. Anstatt also die *story* selbst durch eine Reihe von Ereignissen zu einem komplexen Gefüge auszubauen, bleibt sie lediglich als Anlass des Erzählens und als ein *Anfangs- und Endpunkt* präsent. So entstehen Freiräume für *lange Augenblicke*. Entsprechend sind auch nicht weitere Ereignisse notwendig, um die Handlung voranzutreiben, sondern ist mit der Suche bereits die gesamte Handlung des Films erzählt: „Ich finde, daß das, was es an Erstaunlichem, Außergewöhnlichem, Rührenden in den Menschen gibt, gerade darin liegt, daß die großen Gesten oder die großen Ereignisse auf die gleiche Art geschehen, mit dem gleichen Wiederhall wie die kleineren, normalen Geschehnisse des Lebens.“⁶⁰⁶ Letztere Beschreibungen erhöhen einerseits die Wahrscheinlichkeit des Ereignisses und andererseits dehnen sie das Telos der Handlung, aber auch des Augenblicks selbst: „Schon die Kamera tut ein moralisches Werk der Wiedergutmachung, wenn sie es (ein einzelnes Geschehen in all seinen Bedeutungsinhalten) uns vor Augen führt.“⁶⁰⁷ Und so sind nicht die dramatischen Ereignisse zentral (der Fahrraddiebstahl bei Antonio), sondern die Zwischenräume, in denen die Handlung in der Schwebung bleibt.

In De Sicas *Fahrraddiebe* durchbricht der Zufall die Abfolge der Handlung, dessen Einbruch eine zeitliche Lücke schafft, in der die Zeit zu langen Augenblicken

⁶⁰⁵ In der erzähltheoretischen Forschung hat es verschiedene Modelle und terminologisch unscharfe Bestimmungen des Begriffes „story“ gegeben, der von Edward Morgan Forster in Abgrenzung zum Begriff „plot“ definiert wurde. Während Forster zufolge die *story* die Erzählung von Ereignissen in rein temporaler Abfolge ist, ist demgegenüber der *plot* durch die logisch-kausale Verknüpfung der Ereignisse gekennzeichnet. Der russische Formalismus hat mit dem Begriffspaar „fabula“ und „sjuzet“ ein vergleichbares binäres Definitionsmodell vorgeschlagen, dass später den französischen Strukturalismus zur Unterscheidung von „histoire“ und „discours“ veranlasste. Vgl. Bode (2004): *Der Roman*. S. 82f.; Heinz, Antor: Plot. In: Nünning (2004): *Metzler Lexikon*. S. 529-530.

⁶⁰⁶ Rossellini, Roberto im Gespräch mit Maurice Scherer und Francois Truffaut. In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 47-56. Hier S. 49.

⁶⁰⁷ Zavattini (1964): Einige Gedanken zum Film. S. 18. Die italienischen Neorealisten bereiten damit indirekt den Zerfall der großen Erzählung vor, die durch ihre geschlossene, ereignisreiche Handlung gekennzeichnet ist und der in der Postmoderne diagnostiziert wurde. Die These vom Zerfall der großen Erzählung, die sich in viele kleine Erzählungen zentriert, stammt von Jean-Francois Lyotard: *Das postmoderne Wissen, ein Bericht*, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen-Verlag 1994 [1979]. S. 14.

ausbricht. So ist es der zufällige Regen der Antonio dazu zwingt, sich mit seinem Sohn Bruno unterzustellen, der eine Pause in der Handlung der Suche, einen langen Augenblick, einführt. Der Regen hebt die Zeit der Geschichte entsprechend seiner Dauer auf. Im Bündnis mit der unvorhersehbaren, nicht beherrschbaren und kontingenten Natur wird der Mensch frei. Die Lücke schafft Chancen gegenüber dem Schicksal. So entdeckt Antonio im langen Augenblick des Regens den Dieb seines Fahrrads. Auf der narrativen Ebene der Handlung wirkt die Regenepisode diskontinuierlich, indem sie die Suche nach dem Fahrrad unterbricht, d. h. Handlung zugunsten eines bloßen Zeigens von Wirklichkeit verhindert und dezentralisiert. Zugleich werden Mikrobeobachtungen, wie die der amerikanischen Priester, die sich neben Antonio und Bruno stellen, möglich. Es findet damit eine ethisch-ästhetische Aufwertung der Lücke statt, die besonders in der wissenschaftlichen Rezeption der deutschen Nachkriegsliteratur als „Leerstelle“ (Sebald), als Versäumnis der Vergangenheitsbewältigung abgewertet worden war. Die durch den Zufall zustande kommende Zeitlücke, der Ort der langen Augenblicke, löst sich genauso plötzlich wieder auf, wie er entstanden ist. Der Zufall errichtet folglich keine alternativen statischen Ordnungen, sondern belässt der Zeit ihre Eigendynamik. Dieser Angriff der Chronik auf die *story* fordert den Rezipienten auf, Ereignisse durch seine Verknüpfungsleistung zu gewichten.

Die erzählerische Einheit des Films ist nicht die Episode, das Ereignis, der Theatercoup, der Charakter der Protagonisten, sondern die Aufeinanderfolge der konkreten Augenblicke des Lebens, von denen keiner den Anspruch erheben kann, wichtiger zu sein als andere: Ihre ontologische Gleichwertigkeit löst schon vom Prinzip her jede dramatische Kategorie auf.⁶⁰⁸

Die Schwächung der Ereignisfolge und die Ausdehnung der Erzählung des einen Ereignisses und seiner Folge (die Fahrradsuche) verhindert den Verlust von Unmittelbarkeit und Präsenz, der mit der Nachträglichkeit der Ereigniserzählung verbunden ist.

In Bölls *Und sagte kein einziges Wort* beschreibt Fred Bogner wie sein Alltag von zufälligen und plötzlichen Rhythmen strukturiert wird: „Unsere Rendezvous sind einem Rhythmus unterworfen, den wir noch nicht erschlossen haben. Plötzlichkeit beherrscht das Tempo und es kommt vor, daß ich abends, oft bevor ich irgendwo unterkrieche, unser Haus aufsuche und Käte herunterrufe [...]“ (KA, Bd. 6, S. 391). Durch einen Zufall beobachtet Fred Bogner am Ende des Romans Käte. Es ist nur ein Blick

⁶⁰⁸ Bazin (2004): Ein großes Werk: Umberto D. S. 377.

in eine Schaufensterscheibe, in der sich Käte spiegelt, der in die Erzählung einbricht und zum Ausbruch eines langen Augenblicks führt:

[...] und plötzlich fiel mein Blick in die Passage, die Bonnebergs Schaufenster teilt: Ich sah eine Frau, deren Anblick mein Herz berührte [...]. Die Frau war nicht mehr jung, aber schön, ich sah ihre Beine [...] vor allem aber sah ich ihr sanftes, trauriges Profil, und für einen Augenblick – ich weiß nicht, wie lange es war – setzte mir das Herz aus; ich sah sie durch zwei Glaswände hindurch [...] – ich spürte mein Herz wieder schlagen, sah immer noch das Profil dieser Frau und plötzlich wußte ich, daß es Käte war [...]. (KA, Bd. 6, S. 468)

Die Beschreibung seiner Beobachtung erstreckt sich über mehrere Seiten und dehnt das Erzählen. Das narrative Erscheinen des langen Augenblickes fällt mit seiner inhaltlichen Reflexion zusammen. In den langen Augenblicken gerät das Zeitgefühl aus den Fugen: „[...] ich sah ihre Gestalt, die viele Jahre lang nachts neben mir gelegen hat, die ich vier Stunden vorher noch gesehen und nun nicht erkannt hatte“ (KA, Bd. 6, S. 469). Das schnelle Gehen Kätes steht der Dehnung von Zeit in der Beobachtung Freds gegenüber. Die Zeitdehnung wird als langer Augenblick durch die rhythmische Wiederkehr des immer wieder beobachteten *traurigen Profils* Kätes markiert. Im langen Augenblick erhält Fred die Chance, seine Frau mit neuen Augen zu sehen und durch den Erkenntnisgewinn seine Ehe doch noch zu retten. Durch Zufall und Rhythmus können vertraute Sinn- und Wahrnehmungsperspektiven folglich bestätigt, aber auch enttäuscht und sogar umgekehrt werden.⁶⁰⁹ Die Beschreibung des rhythmischen Prinzips wird selbst zu einem langen Augenblick der Erzählung. Dieses reflexive Moment unterscheidet Böll wiederum von De Sica:

Ich glaube den Rhythmus zu erkennen, wenn die Zahlenskala anfang zu rotieren, spürte Schrecken, wenn das klopfende Stopp früher zu hören war, als mir richtig erschien, und ich hörte den Mann murmeln: ‚Nichts – nichts – zwei – nichts – nichts – nichts.‘ [...] Ich blieb fast eine halbe Stunde noch dort, trank Schnaps und setzte die Kurbel in Bewegung, lauschte dem wilden Schleifen der Scheiben und dem spröden Knacken, und als ich die Kneipe verließ, besaß ich keinen Pfennig [...]. Seitdem geh ich nur noch in Kneipen, wo ein solcher Automat steht, ich lausche dem faszinierenden Rhythmus der Scheiben, warte auf das Knacken und erschrecke jedesmal, wenn die Skala stehenbleibt und nichts herauskommt. (KA, Bd. 6, S. 390)

Am Spielautomaten versucht Fred Bogner den Zufall zu bezwingen, doch das gelingt nicht. Es kommt nichts heraus – kein Geld, d.h. keine Handlung. Heinrich Böll

⁶⁰⁹ Engell, Lorenz: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt am Main: Campus 1992. S. 184.

reflektierte die ethische Bedeutung des Rhythmischen für seine Ästhetik in seinen *Frankfurter Vorlesungen*: „Worte sammeln, Syntax studieren, Rhythmen ergründen – es würde sich herausstellen, welchen Rhythmus, welche Syntax, welchen Wortschatz das Humane und Soziale in unserem Land hat“ (KA, Bd. 14, S. 143). Je statischer der Rhythmus (Automat), desto unmenschlicher die Zeit. Dialoge, Werbeslogans, Spielautomat und der Titel des Romans *Und sagte kein einziges Wort*, der eine Liedzeile ist, werden im Verlauf des Textes in variiertem Maße zitiert und rhythmisieren den Text. In *Wo warst du, Adam* (1951) baute Böll die Technik des episodischen, rhythmisierten Erzählens zu einem „tableauartigen Arrangement“⁶¹⁰ aus. Zwischen den Episoden besteht kein dramaturgischer Zusammenhang.

Genauso unverbunden sind die sechs Episoden in Rossellinis *Paisà*. Die Reihenfolge der Episoden ist nach geografischer Lage von Süden nach Norden organisiert (Sizilien, Neapel, Rom, Florenz, Romagna, Po-Ebene). Die Episoden bleiben lose aneinandergereiht, auch wenn die Wochenschauausschnitte zu Beginn jeder Episode den Verlauf des Krieges in zeitlicher Chronologie nachvollziehen lassen. Insofern sie auf der Zeitachse nicht austauschbar, aber verschiebbar und variabel sind, bewegen sie sich iterativ auf der syntagmatischen und nicht paradigmatischen Ebene des Erzählens.⁶¹¹ Die episodische Erzählweise und damit die zeitliche Mikrostruktur verläuft diskontinuierlich zur zeitlichen Makrostruktur des Krieges, die den Wochenschaubeiträgen zu entnehmen ist. Gegeben ist damit ein Beispiel dafür, wie die Form den Inhalt unterlaufen kann. Da das episodische Erzählen so in der Lage ist den Fokus, die Perspektive auf die Kriegswirklichkeit zu verändern, erhält sie eine ethische Qualität. Auf diese Weise entsteht, was Uta Felten „serielle Narrativik“ nennt: „[...] es gibt keinen Vektor mehr, keine universelle Linie, die die Ereignisse in *Fahrraddiebe* ineinander übergehen läßt und verbindet; zu jeder Zeit kann der Regen das ziellose Suchen oder den Spaziergang des Mannes und des Kindes unterbrechen.“⁶¹² Die Verkettungen der Einstellungen und der Ereignisse sind von „ungezwungener Wahrscheinlichkeit“⁶¹³. Die langen Augenblicke widersprechen folglich nicht jener Serialität von Anfang und

⁶¹⁰ Schubert, Jochen: *Heinrich Böll*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2011. S. 26.

⁶¹¹ Die Iteration bezeichnet Erzählweisen, in denen „eine einzige narrative Aussage mehrere Fälle desselben Ereignisses zusammenfasst“ (Genette, Gérard: *Die Erzählung*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1994. S. 83). Das iterative Erzählen übernimmt dabei die Funktion der Beschreibung. Weitzer, Karin: „Auf der Suche nach dem verlorenen Rad“. Vittorio De Sica *Ladri di biciclette* im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation. In: Febel, Gisela, Natascha Ueckmann (Hg.): *Europäischer Film im Kontext der Romania. Geschichte und Innovation*, Berlin: LIT Verlag 2007. S. 83-103. Hier S. 91.

⁶¹² Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild, Kino I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. S. 284.

⁶¹³ Bazin (2004): *Ladri di biciclette* (Fahrraddiebe). S. 339.

Ende, sondern sind der ästhetische Ursprung der Nomadologie von Zeit schlechthin. Die zeitliche Dauer innerhalb der Episode bzw. die episodischen Passagen kontrastieren mit der Kürze, die die Episode eigentlich kennzeichnet. Das eigentümliche ist, dass die zeitliche Dauer in dieser Formation keine formale Äußerlichkeit ist, sondern Teil des Inneren der Episode wird. Dies wird erzeugt, indem die Montage in die Einstellungen selbst verlegt wird (Plansequenz): „Keinerlei Ellipse wird uns zugestanden, wir sehen den ganzen Vorgang, und dieser wird nicht auf seine dramatische oder symbolische Bedeutung reduziert, wie es die Montage gewöhnlich tut.“⁶¹⁴ Das Episodische öffnet sich so dem Chronikalen. Auf der Suche nach dem gestohlenen Fahrrad gerät der Junge in De Sicas *Fahrraddiebe* fast unter ein Auto, als er dem Vater über die Straße folgt. Der Vater bemerkt es nicht einmal. Diese Episode ist zwar frei erfunden, aber mit der Absicht, einen unbedeutenden alltäglichen Zwischenfall zu konstruieren. Obwohl nicht einmal der Vater Notiz von diesem Vorfall nimmt, wird dieser Nebensache im Film Bedeutsamkeit geschenkt. Die eigentlich dramatische Situation befördert jedoch nicht den dramaturgischen Verlauf, sondern steigert den Realitätseindruck, den Eindruck von Authentizität, weil sie die verlaufende Zeit zeigt. Lange Augenblicke dienen folglich der Lebensbewältigung, der Realitätsveränderung und der Trauererfahrung. Nicht nur Fred Bogner beginnt in jenem langen Augenblick um seine kaputte Ehe zu trauern, auch der Film *Fahrraddiebe* trauert in den langen Augenblicken um die Ohnmacht des Vaters und die Vernachlässigung des Sohnes – nur nicht im Bewusstsein einer Figur. Damit hält der Film eine größere Distanz zum Geschehen als die literarische Erzählung. Die negative Logik der Verdrängung und Orientierungslosigkeit wird jedoch in beiden Fällen in eine positive Ethik der Offenbarung und Trauer umstrukturiert.

In der Interpretation langer Augenblicke als Formen der Trauerarbeit ist die Trauer (noch) keine personelle Frage (wer trauert, trauert wer?), sondern eine rein temporale und spatiale, die den Weg für die erst in den späten 1960er Jahren langsam in Gang gestoßene öffentliche Trauer bahnt, für die paradigmatisch das Werk *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) von Margarete und Alexander Mitscherlich steht. Das Moment der Trauer ist in Bezug auf Zeit und Raum indirekter, weil es nicht durch ein Individuum begründet wird. Es ist zugleich elementarer, insofern Raum und Zeit die Matrix der Wirklichkeitswahrnehmung sind, in der das Individuum wie das Kollektiv leben.

⁶¹⁴ Bazin, André: La terra trema. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 330.

Mitscherlichs hatten die Unfähigkeit zu trauern in Anlehnung an Freud als Prozess der „Derealisation“⁶¹⁵, als die Abschottung von Verlustobjekten beschrieben und auf die gesellschaftliche Ebene übertragen. Die Ästhetik des italienischen Neorealismus findet umgekehrt meines Erachtens ihre Ethik in einem erneuten Prozess der Realisation der Trümmer, des Zeitverlusts (die Kindheit, das Zu-spät), weshalb diese Darstellung sowie die (Wieder-)Einführung langer Augenblicke und der Dauer als subtiler Anfang der Fähigkeit zu trauern bewertet werden kann. Der Trauerprozess, der von der traumatisierten Seele verdrängt bzw. vergessen wird, wird auf Raum und Zeit verschoben. Wenn Trauer wie Aleida Assmann feststellt im Kontext von „Näheverhältnissen“⁶¹⁶ entsteht, geht es hier um eine neue Nähe zu Zeit und Raum. Die Trümmerdarstellungen und die Erinnerungsvorgänge konnten bereits die erneute Annäherung an Raum und Zeit beschreiben. Den langen Augenblicken gelingt es, diese Nähe noch intensiver herzustellen. Es wird so zugleich verhindert, dass das Moment der Trauer zu einer Ästhetisierung oder Frage des Stils wird, sondern eine zwar ästhetische Struktur (Raum-Zeit) beschreibt, die aber genreunabhängig und personenunabhängig funktioniert und Realität überhaupt erst hervorbringt – darin liegt ihre Ethik. Trauer wird gerade nicht zu einer Geste, einer Metapher oder einer intellektuellen Figur gemacht, sie ist nicht der spontane Ausdruck einer Emotion und auch nicht das Reflexionsvermögen einer Figur, sondern eine Form der phänomenalen – akustischen, visuellen, leiblichen – Wirklichkeitserfahrung. Indem die Figuren Raum und Zeit erneut durchschreiten und so die „erlittene Verlusterfahrungen durcharbeiten“⁶¹⁷, trauern sie. Der Zustand der Trauer kann und darf im Rahmen dieser Ästhetik nicht überwunden werden, weil sonst Raum und Zeit erneut verloren gingen. Die Ethik dieses Realismus liegt also nicht darin, Trauer zu erzeugen, Trauer zu verdrängen oder zu bewältigen, sondern ihr buchstäblich räumlich und zeitlich den Weg zu ebnen. In dieser Funktion sind die langen Augenblicke ein subtiles Mittel, um subversiven Widerstand zu leisten, ohne direkt politisch zu werden. Deshalb lassen sich auch Spuren dieser Form der Trauer in der

⁶¹⁵ Mitscherlich (1977): *Die Unfähigkeit zu trauern*. S. 34 und S. 40-43.

⁶¹⁶ Assmann (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit*. S. 109.

⁶¹⁷ Rindisbacher, Hans J.: Trauer, Melancholie und deutsche Nachkriegsbefindlichkeit: Heinrich Bölls „Es wird etwas geschehen“ neu gelesen. In: *German Studies Review* 30 (2007) H.2. S. 349-370. Hier S. 365. Rindisbacher weist auf die Unterscheidung zwischen Trauer und Melancholie hin. Während Melancholie rückwärts orientiert ist, sei Trauer eine „ahistorische Kraft“ (ebd. S. 365). Zu unterscheiden ist die individuelle, von der öffentlichen und historischen Trauer, die Rindisbacher als „ambivalentes Ritual zu ihrer Überwindung“ (ebd. S. 350) eher als eine Form der Melancholie einstuft, die „als Bindeglied zwischen *Geschichte* und *Geschichten* funktioniert“ (ebd. S. 365).

deutschen Nachkriegsliteratur erkennen, die mit einer räumlich und zeitlich unreflektierten, rein politischen Kritik des Wirtschaftswunders nicht weit gekommen wäre.

3.2.2.1. Geschichte als offene Gegenwart: Alltags- und Zeugengeschichte

Die Gegenwart ist ein Produkt der Geschichte, aber ebenso verändert jede Gegenwart die Geschichte. (Hans Erich Nossack)⁶¹⁸

Die Autoren der deutschen Nachkriegsliteratur wurden im Laufe ihrer Rezeption an der ethischen Pflicht zur Vergangenheitsbewältigung ästhetisch gemessen und häufig zu Fall gebracht. Der Vorwurf lautete, die Vergangenheit zu *verdrängen*, statt zu *bewältigen*. Im Unterschied zu Deutschland hatte Italien aufgrund seiner *Resistenza*-Geschichte moralisch stabilere Ausgangspositionen im Umgang mit dem Geschichtsprozess. Italien konnte die *Vergangenheitsbewältigung* durch den Topos der „Nation der *Resistenza*“⁶¹⁹ ersetzen. In Deutschland hatte sich Andersch in seinem autobiografischen Bericht *Der Seesack* explizit gegen das Raushalten aus der Geschichte gewandt: „Solches Denken geht von der Vorstellung aus, Geschichte sei ein Verkehrsunfall, dem man vom Straßenrand zusehen könne“ (GW, Bd. 5, S. 419). Andersch fasste Geschichte folglich nicht als unvorhersehbares Ereignis auf, sondern als einen individuell gestaltbaren Prozess, mit dem man nicht zusammenhangslos konfrontiert werde, sondern den jeder Einzelne mit seiner Biografie verantwortungsbewusst mittrage. Anstelle des passiven Rückblicks und der Reproduktion von Geschichte liegt die Ethik der Vergangenheitsbewältigung dann vielmehr in der Entdeckung der eigenen Geschichtlichkeit schon in der Gegenwart. Geschichte ist dann das, was immer schon da ist, ohne mittels eines Rückblicks sichtbar gemacht werden zu müssen, der einer linearen Zeitlogik folgt. Bereits entlang der Frage nach der Möglichkeit zu erinnern, zeigte sich, dass nur eine radikale Hinwendung zur Gegenwart möglich war, um zwischen den Erinnerungslücken auch das Vergangene in der Gegenwart sichtbar zu machen. So fassten die jungen Autoren den Nationalsozialismus nicht als eine Epoche der abgeschlossenen Vergangenheit auf, sondern grenzten sich zwar über die Nullpunkt-Situation von ihr ethisch ab, verstanden aber die Beschädigungen und Probleme, die äußerlich-materiellen wie auch die innerlich-psychischen Folgen des Krieges als Bestandteile der alltäglichen Gegenwart (wie es die Vater-Sohn-Beziehungen zeigen

⁶¹⁸ DT II, 1.2.1967, S. 846.

⁶¹⁹ Giesen, Bernhard: Das Trauma der „Täternation“. In: Jostkleigrewe, Christina (Hg.): *Geschichtsbilder. Konstruktion – Reflexion – Transformation*, Köln: Böhlau 2005. S. 387-414. Hier S. 404.

konnten) und begründeten das, was Karl Mannheim 1928 mit dem Begriff „Erfahrungsgemeinschaft“⁶²⁰ beschrieben hat. In Pratolinis *Chronik armer Liebesleute* wird sich Gesuina dieser eigenen zeitübergreifenden Erfahrung bewusst: „Lebendig! Und ihre Vergangenheit war tot. [...] Trotzdem rettete sie etwas in ihr neues Leben hinüber: etwas Unsägliches, das sie, um es überhaupt auszudrücken, ‚Lebenserfahrung‘ nannte“ (CL, S. 371f.). Diese Erfahrungsgemeinschaft erlaubte es, „nicht nur über sich und über eine Einzelperson zu sprechen, sondern das Individuelle zum Exemplarischen zu erheben“⁶²¹ und auf das Konzept der Generationengemeinschaft zu erweitern. Entsprechend räumte Hans Erich Nossack mit dem Vorwurf auf, nur derjenige könne erzählen, der das zu erzählende tatsächlich erlebt habe. Doch „es kommt nicht darauf an, ob wir bei einem Ereignis selber dabeigewesen sind [...]. Worauf es allein ankommt, ist unsere Reaktion, d. h.: ob die Nachricht für uns zum Unterhaltungsteil des Rundfunkprogramms gehört oder ob sie uns in unserer Existenz so erschüttert, daß sie uns nicht schlafen läßt. Das Erlebnis ist immer aus erster Hand.“⁶²² Unmittelbare Geschichtserfahrung ist dann nicht an den Zeitpunkt eines Ereignisses, sondern an die Intensität des Erlebens und die Offenheit der Wahrnehmung gebunden, wie es sich bereits in den erläuterten Vorgängen der Erinnerung und der Ästhetik langer Augenblicke zeigte. Im Zentrum der Vergangenheitsbewältigung steht daher weniger das äußere historische Ereignis bzw. Geschehen (politischer Kampf, Schlachten und Luftangriffe), als vielmehr „die Art, wie man durch es hindurchging“⁶²³, denn darin liegt der „gemeinsame Erlebniskern“⁶²⁴ der Autoren, der die Verbindung mit anderen Generationen möglich machen kann. Entsprechend wies Heinrich Böll in seinem Essay *Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit* (1953) darauf hin, dass den Zeitgenossen auch die Dinge angehen, an denen er nicht unmittelbar teil hatte, wie z. B. das Unglück in Hiroshima (KA, Bd. 7, S. 379-383).⁶²⁵ Zeitgenossenschaft und Zeitgeschichte (sowohl in der Erfahrungs- als

⁶²⁰ Den Begriff der Erfahrungsgemeinschaft prägte 1928 Karl Mannheim in seinem Aufsatz „Das Problem der Generation“. Vgl. Magenau, Jörg: Literatur als Selbstverständigungsmedium einer Generation. In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 124 (2001). S. 56-64.

⁶²¹ Hardtwig (2008): Zeitgeschichte in der Literatur 1945-2000. S. 12.

⁶²² Nossack, Hans Erich: Wir Intellektuelle. In: Merkur 10 (1964). S. 657-660. Hier S. 660.

⁶²³ Andersch (2004): Gruppe 47. S. 234.

⁶²⁴ Andersch (2004): Gruppe 47. S. 234.

⁶²⁵ In ähnlicher Weise bezeichnete der schweizerische Literaturwissenschaftler Adolf Muschg Auschwitz als eine „moralische Topographie“ der Zeit, „aus der wir Geschichte machen“, so „daß es nach Auschwitz kein *Danach*“ und bezogen auf den poetischen Raum kein „*Anderswo*“ geben kann. Muschg warf seinen Mitbürgern vor, sich nach dem Krieg der „Teilnahmsferne“ schuldig gemacht zu haben. Vgl. Muschg, Adolf: Die Teilnahms-Ferne. Wenn Auschwitz in der Schweiz liegt – Über die Nichtanerkennung historischer Schuld und den langen Schlaf der Selbstgerechten. In: Die Zeit (7. 2. 1997).

auch Generationengemeinschaft) ist demnach eine geistige Haltung, die trotz veränderter Räume und Zeiten eine ethische Funktion in der Gesellschaft – sowohl der, die als anwesend als auch die, die als abwesend erlebt wird – einnimmt und oppositionell zum politischen Verdrängungsmechanismus steht. Da diese Zeitgeschichte als Geschichte der gegenwärtig Lebenden nach dem Krieg überhaupt erst wieder über eine Alltags- und Zeugengeschichte etabliert werden musste, kann letztere als ein ethisches Projekt gelesen werden.⁶²⁶ In der Entstehung eines Alltagslebens – denn auch dieses musste erst wieder eingeführt werden –, entsteht auch die Möglichkeit der Erinnerung: „[...] er wußte wohl, was es bedeuten würde, wenn er in die Küche trat: er würde leben müssen: eine unendliche Last von Tagen auf sich nehmen, die nicht mit ein paar Küssen zu bezahlen war; auf die Plattform des Alltags steigen, [...]“ (KA, Bd. 5, S. 115), heißt es in Bölls *Der Engel schwieg*. Entstehen kann so das, was Giorgio Agamben „authentische Geschichte“⁶²⁷ genannt hat und deren Fokus auf alltägliche Prozesse und ihre Wahrnehmung durch den Zeitgenossen als Zeugen gelegt wird,⁶²⁸ der sich in einem historischen Schwebezustand von Vergangenheit und Gegenwart befindet. Wenn Geschichte durch einen bestimmten Zeitbegriff bedingt ist, wie Agamben erinnert, dann ist das der authentischen Geschichte angemessene Zeitkonzept nicht das chronologische der „Pseudogeschichte“, sondern die „kairologische Zeit“⁶²⁹, die die Linearität und Chronologie von Zeit zugunsten individueller und menschlicher Zeiterfahrungen aufbricht. Die Achronologie des neorealistischen Zeitkonzepts steht im Kontext dieser kairologischen Zeit, die Raum für subjektive und objektive reine Zeiterfahrungen lässt. Mit der authentischen Geschichte ist dann ein Perspektivwechsel auf die Handlungsträger von Geschichte verbunden. Heinrich Böll hat in seinen *Frankfurter Vorlesungen* einen damit assoziierbaren Perspektivwechsel beschrieben, nämlich das

⁶²⁶ Hierfür paradigmatisch ist die erste Ausgabe „Zeitgeschichte als Aufgabe“ der erstmals 1953 erscheinenden Zeitschrift *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, herausgegeben von Hans Rothfels.

⁶²⁷ Agamben (2001): *Zeit und Geschichte*. S. 152.

⁶²⁸ In der Geschichtswissenschaft hat die *Ecole de Annales* Geschichte erstmals als Alltags- und Privatgeschichte aufgefasst. Die *Ecole de Annales* geht auf die Gründung der Zeitschrift *Annales. Economies – Sociétés – Civilisations* durch Lucien Febvre und Marc Bloch im Jahre 1929 zurück. Henri Bergson, der ein wichtiger Bezugspunkt für die neorealistische Zeitphilosophie Bazins und Deleuze wurde, war ein wichtiger Impulsgeber auch für diese Form der *Nouvelle histoire*. Vgl. Baberowski, Jörg: *Strukturen und Mentalitäten: Die Schule der Annales*. In: Ders.: *Der Sinn der Geschichte, Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault*, München: Beck 2005. S. 140-159. Die *Ecole der Annales* steht in der Nähe der sogenannten Mentalitätsgeschichte, die sich in den 1950er Jahren um Fernand Braudel entwickelte und sich mit der konkreten Lebens- und Alltagsrealität einer bestimmten Gruppe beschäftigte, um ihre Einstellungen zu z. B. Kindheit, Krankheit, Tod zu erfassen.

⁶²⁹ Agamben (2001): *Zeit und Geschichte*. S. 152.

Konzept von Literatur als „Geschichtsschreibung von unten“⁶³⁰. Die Perspektive auf Geschichte ist dann nicht autoritär, d. h. Geschichte wird der Gesellschaft nicht von oben ideologisch aufoktroiert, sondern die Perspektive von unten versetzt den Menschen erneut in eine aktive und selbstbestimmte Haltung gegenüber der Geschichte. Erst dieser Perspektivwechsel setzt an die Stelle der Heldengeschichte die Alltags- und Zeugengeschichte. Mit der Verschiebung von Geschichte in den Alltag orientiert sich Geschichte dann auch nicht mehr an den Makrostrukturen der Zeit, an den großen Verläufen und Ereignissen (dies deutete sich bereits bei der Untersuchung des Zu-Spät an), sondern ist in den Mikrokosmen der Heimat, der Nachbarschaft, der Familie, dem Wohnen, der Gemeinschaft beim Essen und Trinken, in der Liebe und in der Religion, kurz im alltäglichen Leben enthalten, Aspekte die Böll in seinen *Frankfurter Vorlesungen* aufrief. Die „geschichtlichen Entscheidungen“ werden also nicht dort gefällt, „wo man durch ein Scherenfernrohr die feindlichen Stellungen ausspäht“ (GW, Bd. 5, S. 333), berichtet der Erzähler Anderschs in *Die Kirschen der Freiheit*. In einem Leitartikel für die Zeitschrift *Skorpion* (dem Nachfolgeprojekt der Zeitschrift *Der Ruf*) forderte auch Richter die Hinwendung zur Gegenwart: Weil die Gegenwart „so gründlich mit sich selbst zu tun hat“, muss sie sich „um das Zeitliche kümmern [...], nicht um das Gestrige oder um das von morgen und übermorgen, sondern um das Gegenwärtige.“⁶³¹ Erst in der Dimension von Zeit und nicht ihrer Modalität „ist alles ewig-menschliche und alles allzumenschliche vorhanden, Hunger und Not, Angst und Verzweiflung, Armut und Furcht.“⁶³² Und so zeigen die Autoren und Regisseure Hunger und Angst, emotionale Konflikte und familiäre Probleme, den Verlust geliebter Menschen (z. B. bei Pratolini der Tod Macistes, der von den Faschisten getötet wird oder bei Böll in *Wo warst du, Adam?* der Tod von Ilona), Fluchtversuche und die Organisation des Widerstandes (z. B. in Rossellinis *Rom, offene Stadt*, in Pratolinis *Chronik armer Liebesleute* oder die Fluchtwege der fünf Figuren in Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund*), Kinder, die versuchen Familien zu ernähren, verzweifelt Arbeitssuchende, scheiternde Ehen und Familienkonzepte (z. B. in Bölls *Und sagte kein einziges Wort* oder Antonionis *Der Schrei*). Im Vordergrund stehen nicht die Kriegsschuld, sondern Beziehungstaten und die mit ihnen verbundenen Schulddiskurse. An die Stelle

⁶³⁰ Niemann, Norbert: Bölls Vermächtnis. Warum man den wunderbaren Moralapostel der Nation dringend wieder lesen sollte. In: *Die Zeit* (31.12.2003).

⁶³¹ Richter, Hans Werner: Leitartikel [ohne Überschrift]. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Der Skorpion. Reprint*, Göttingen: Wallstein 1991. S. 7-9.

⁶³² Richter (1991): Leitartikel. S. 8.

juristisch-politischer Schuldfragen treten emotional-psychologische und politisch-gesellschaftliche Auseinandersetzungen, die die Möglichkeiten der Schuldzuweisung und der Wahrheitsproduktion diskutieren (v. a. in De Sicas *Fahrraddiebe* und Nossacks *Unmögliche Beweisaufnahme*, aber auch Bölls *Billard um halbzehn*). Bei Böll stehen sich Heinrich Fähmel, der Erbauer der Abtei, der für die Vergangenheit steht und der Sohn Robert als Repräsentant der Gegenwart sowie sein Enkel Joseph, der die von Robert Fähmel zersprengte Abtei wiederaufbauen könnte, gegenüber. Über die Generationenfolge verstrickt sich die Zeit mit der Schuld Roberts. Die Schuld liegt nicht nur in der Vergangenheit, sondern in der Gegenwart (Robert) sowie die Unschuld in der Zukunft (Joseph) liegen kann. Warum hatte Robert die Abtei gesprengt?

[...] ein Denkmal aus Staub und Trümmern wollte er denen setzen, die keine kulturgeschichtlichen Denkmäler gewesen waren und die man nicht hatte schonen müssen: Edith, von einem Bombensplitter getötet; Ferdi, ein Attentäter, rechtskräftig verurteilt; [...] niemand würde für sie um Rechenschaft gefragt werden, niemand hatte sie etwas Besseres gelehrt; Dynamit, ein paar Formeln, das war seine Möglichkeit, Denkmäler zu setzen; [...]. (KA, Bd. 11, S. 184)

Der Statiker und Sprengmeister Robert Fähmel jagte, um Vergeltung auszuüben, 1944 die Abtei in Verachtung der dortigen Mönche und ihrer nationalsozialistisch gefärbten germanischen Sinnwendfeiern sowie im Gedenken an die Opfer und Hingerichteten an diesem Ort in die Luft. Es ist dasselbe Schuldprinzip wie in *Fahrraddiebe*, in dem Antonio zum Dieb werden muss, weil man ihn bestohlen hat. So wird Robert zum Zerstörer, weil der Krieg die Abtei zerstörte. Der Schulddiskurs liegt folglich in der Gegenwart. Die Trümmer werden zu Denkmälern der Unschuldigen. Sie erhalten einen ethischen Wert, sie dürfen nicht verdrängt werden, damit die Opfer des Krieges nicht verdrängt werden. „Sprengen“, sagte er, „ist nur die Umkehrung der Statik. Sozusagen ihr Reziprok“ (KA, Bd. 11, S. 160). Und so ist auch die Zeit jeweils ihr Reziprok – die Gegenwart die Vergangenheit und umgekehrt. Über diesen Schulddiskurs verhandelt der Roman auch die Beziehung zwischen Vater und Sohn (und nicht nur der Generationen zueinander). Der Vater hat dem Sohn längst verziehen, der sich nicht fürchtet, seine Schuld zu bekennen: „[...] ich wollte keine Rache für ein Bauwerk und ich hatte Angst, sie würden den Schuldigen finden, und er würde sich bei mir entschuldigen; [...]“ (KA, Bd. 11, S. 169).

Dieser Umgang mit Geschichte löste meines Erachtens die von Mitscherlichs beklagte *Unfähigkeit zu trauern* (1967) teilweise ein: „Der kollektiven Verleugnung der Vergangenheit ist es zuzuschreiben, daß wenig Anzeichen von Melancholie oder

auch von Trauer in der großen Masse der Bevölkerung zu bemerken waren.“⁶³³ Die Vergangenheit und die mit ihr verbundene Schuld wurden zurückgewiesen durch eine „auffallende Gefühlsstarre“, einem Rückzug aus allem Beteiligtsein, einen „schlagartig einsetzende[n] Mechanismus der Derealisierung“ und „manische[n] Ungeschehenmachen“.⁶³⁴ Der Weg in eine Solidargemeinschaft baut folglich auf der Wiedererlangung empathischer Fähigkeiten auf, die durch jene Ethik der Ästhetik der Zeit, des Verhältnisses von Vergangenheit und Gegenwart, der nicht vorrangig politischen Kollektivität, sondern alltäglichen Erfahrungsgemeinschaft hergestellt werden und ein individuelles historisches Projekt sind. Böll geht dabei so weit, auch den Abfall zum Ort der geschichtsbewussten Gegenwart zu machen: „Die Literatur kann offenbar nur zum Gegenstand wählen, was von der Gesellschaft zum Abfall, als abfällig erklärt wird“ (KA, Bd. 14, S. 179). Die Zentrierung des Nebensächlichen, Unbedeutenden, Abfälligen, d.h. scheinbar Wertlosen in der deutschen Nachkriegsliteratur ist ein wesentliches Bindeglied zum italienischen Neorealismus und seinen Hinwendungen zum Alltag. Ihnen gemeinsam ist die Auffassung, dass es das „Alltägliche [ist], dass eigentlich das Soziale und Humane ist“ (KA, Bd. 14, S. 144). Insofern also die Lebenswelt als Ort der Ethik erscheint, wird der ethische Standpunkt nicht als Metaphysik von einem Absoluten her oder als eine normative Maxime fundiert, die jenseits der materiellen Realität des Alltags im Bereich des Abstrakten liegt. Alltäglichkeit ist im geschichtswissenschaftlichen Diskurs das Konzept, das gegen die Abstraktionen der traditionellen Historiografie arbeitet.⁶³⁵ Entsprechend entwickelte Böll in seiner Nobelpreisvorlesung *Versuch über die Vernunft der Poesie* im Mai 1973 eine Kritik an der abendländischen Vernunft als einer instrumentellen und abstrakten Vernunft, der er die *Vernunft der Poesie* als eine Form der konkreten Vernunft entgegenstellte, die in die Zwischenräume fertiger Denksysteme eindringe und den „Rest“ (KA, Bd. 18, S. 206ff.) aufspüre, das Unbestimmte und Unbeständige, das Wahre des Alltäglichen. Über die *Vernunft der Poesie* (und nicht der Geschichtswissenschaft) und über das Einzelne als Konstituenten einer authentischen Geschichte lässt sich erneut ein soziales

⁶³³ Mitscherlich (1977): *Die Unfähigkeit zu trauern*. S. 40.

⁶³⁴ Mitscherlich (1977): *Die Unfähigkeit zu trauern*. S. 40.

⁶³⁵ Vgl. Sollte-Gresser, Christiane: *Spielräume des Alltags. Literarische Gestaltung von Alltäglichkeit in deutscher, französischer und italienischer Erzählprosa (1929-1949)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. Darin v. a. zur Theorie und Poetik des Alltäglichen (S. 20-42 und 109-153). Cesare Pavese formulierte das Problem der historiografischen Abstraktion in seinem Tagebuch: „All dies Gerede von Revolutionen, diese Sucht, historische Ereignisse eintreten zu sehen, diese monumentalen Haltungen sind die Folge unserer Sättigung mit Historizismus [...]. Darüber hinaus urteilen wir, wenn wir alles unter historischem Aspekt sehen, nach Ideen, nach Abstraktionen, die triumphieren sollen oder nicht, und wissen gar nicht mehr, was ein Mensch ist.“ (HL, 3. Juli 1940, S. 221).

kollektives Gedächtnis einführen, das der Krieg zerstört hatte (vgl. Erinnerung und Amnesie, 3.2.2.).⁶³⁶ Das Modell einer Alltags- und Zeugengeschichte kann als authentische Geschichte meines Erachtens ein mögliches Dispositiv für die *Bewältigung* des strapazierten Begriffs der „Vergangenheitsbewältigung“ sein, den Theodor W. Adornos Essay *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*⁶³⁷ (1955) als ein Schlagwort zur Beschreibung seines Gegenteils, der Vergangenheitsverdrängung, geprägt hat, insofern auch diese im Sinne jenes alltäglichen Verhältnisses von Erinnerung und Amnesie Teil der geschichtlichen Selbstwahrnehmung ist. Die faschistischen Gesellschaftsstrukturen setzten sich Adorno zufolge nach dem Krieg fort, sodass die These von der Kollektivschuld, die ein deutsch-amerikanischer Versuch der Vergangenheitsbewältigung im Rahmen des *re-education*-Programms war, letztlich dem neuen Staat dazu dienen sollte, das Geschehene zu leugnen oder zu verkleinern. Im Sinne Adornos wandte sich die junge Generation explizit gegen die These von der Kollektivschuld,⁶³⁸ weil sie darin eine Strategie der amerikanischen Besatzungsmacht sahen, die deutsche Demokratie lähmen zu wollen. Der Philosoph Karl Jaspers, dem die junge Generation in Deutschland und Italien zugewandt war,⁶³⁹ unterschied die kriminelle, politische, moralische und metaphysische Schuld und setzte seinen Fokus auf die moralische Schuld, die jeden Einzelnen betreffe und die nur über das individuelle moralische Gewissen ermittelt werden könne. Vergangenheitsbewältigung beschreibt dann Prozesse der Selbstbefragung und nicht staatlich beförderte Prozesse des Vergessens, die eine moralisch reine Identität des deutschen Staates zu installieren versuchten. „Die historische Erkenntnis ist Selbsterkenntnis, sie ist das Wissen um das Gewordensein der

⁶³⁶ „Authentische Identitäten zeichnet die Befähigung aus, einer Einzigartigkeit Ausdruck zu verleihen, die [...] sozial konstituiert wird.“ Ferrara, Alessandro: Ein Gefühl der ‚Beförderung des Lebens‘. Neuer philosophischer Horizont: Reflexive Authentizität als Mittlerin zwischen Universalismus und Pluralismus. In: Frankfurter Rundschau (11. April 2000) H. 86. Zitiert nach Schlich, Jutta: *Literarische Authentizität, Prinzip und Geschichte*, Tübingen: Max Niemeyer 2002. S. 2.

⁶³⁷ Adorno verweist in diesem Zusammenhang auf den Verblendungszusammenhang, den die Menschen nicht überwinden, weil die Kulturindustrie die autonome Subjektivität dekonstruiert. Adorno, Theodor W.: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit? In: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II, Eingriffe, Stichworte, Anhang*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 555-573. Hier S. S. 566f.

⁶³⁸ „Es ist [...] sinnwidrig, ein Volk als Ganzes eines Verbrechens zu beschuldigen. Verbrecher ist immer der einzelne. Es ist auch sinnwidrig, ein Volk als Ganzes moralisch anzuklagen. Es gibt keinen Charakter eines Volkes derart, daß jeder einzelne der Volkszugehörigkeit diesen hätte.“ Und: „Kollektivschuld eines Volkes oder einer Gruppe innerhalb der Völker also kann es – außer der politischen Haftung – nicht geben, weder als verbrecherische noch als moralische noch als metaphysische Schuld. Ein Kollektiv für schuldig zu erklären, das ist ein Irrtum, der der Bequemlichkeit und dem Hochmut durchschnittlichen, unkritischen Denkens nahe liegt.“ Jaspers, Karl: *Die Schuldfrage*, Heidelberg: Schneider 1946. S. 38 und S. 40.

⁶³⁹ In Italien setzten sich Cesare Pavese und sein Kollege Noberto Bobbio 1946 für eine Übersetzung von Karl Jaspers *Die Schuldfrage* bei Einaudi Verlag ein. Albath (2010): *Der Geist von Turin*. S. 108.

eigenen Existenz.“⁶⁴⁰ An diese Individualmoral von Geschichte (und Erinnerung) knüpfen italienische wie deutsche Künstler an, indem sie den Einzelnen und seine (moralische) Lebensbewältigung in gesellschaftlichen Systemen der Gegenwart problematisieren. Die Hinwendung zur Gegenwart ist folglich kein Ausweichen vor der Vergangenheit und der Geschichte. Insofern die Gegenwart einen ethischen Wert für die Geschichte hat, arbeitet das neorealistische Erzählen nicht primär an der Erzählung von Geschichte, sondern der Gegenwart als Geschichte im doppelten Sinne: „Il cinema come fonte della storia, ma anche come agente della storia.“⁶⁴¹ Das Kino ist Quelle und Agens der Geschichte, insofern es eine Zeit beschreibt, die einmal Geschichte sein wird. Insofern der Fluss der Zeit das Leben stets wandelt, ist es immer auch geschichtlich begriffen. Lässt sich also rückwirkend kaum noch das historisch ausgebliebene Verantwortungsbewusstsein kompensieren, um Einfluss auf die Ereignisse der Vergangenheit zu nehmen, lässt sich dieses in der Gegenwart für die Zukunft etablieren.

Das präsentische Geschichtsmodell wurzelt im italienischen Neorealismus in der Geschichtsphilosophie Benedetto Croces, der mit seinem Konzept der *storia contemporanea* die Aufsprenzung der Grenzen traditioneller Geschichtsschreibung propagierte.⁶⁴² Die Arbeit des Historikers, der zunächst alle Tatsachen sammelt, um diese dann in einen vermeintlichen Kausalzusammenhang zu stellen, ist für Croce ein Arbeiten an einer abgerissenen Kette, „da die Methode der Kausalzuweisung zwar zu einem endlosen Regress führe, niemals jedoch zu der Ursache gelange, an der alles aufgehängt werden könne.“⁶⁴³ Croce verabschiedete sich daher von der Idee einer Universalgeschichte und ersetzt sie durch eine Anzahl partikulärer, subjektiver und narrativer Geschichte(n). Nicht nur entsteht Geschichte in der Erzählung von Gegenwart, sondern ist diese Erzählung nicht länger an ein Modell von Geschichte als eine

⁶⁴⁰ Baberowski, Jörg: Leopold von Ranke, Johann Gustav Droysen und der Historismus. In: Ders.: *Der Sinn der Geschichte. Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault*, München: Beck 2005. S. 63-79. Hier S. 72.

⁶⁴¹ Fanara (2000): *Pensare il neorealismo*. S. 56.

⁶⁴² Croces neo-idealistische Geschichtsphilosophie, dessen Grundlage er 1917 mit seinem Werk *Teoria e storia della storiografia* schuf und in *La storia come pensiero e come azione* (1938) weiterentwickelte, stellte eine Reaktion auf den Historismus dar und war ein Beitrag zur Überwindung des Positivismus. Mit seiner These, dass alle Geschichte „zeitgenössische Geschichte“ sei (vgl. Rath, Christine: *Geschichte als Geschichte der Gegenwart? Die Rezeption Croces durch die Nueva Escuela Histórica*. In: Dies.: *Schamhafte Geschichte. Metahistorische Reflexionen im Werk von Jorge Luis Borges*, Bielefeld: transcript 2011. S. 28-33. Hier S. 29), wurde Croce sowohl für den passiven als auch aktiven Widerstand mit seiner Zeitschrift *La Critica* „zum moralischen Gewissen Italiens“ (Albath (2010): *Der Geist von Turin*. S. 35). Croces „aktualistische Geschichtsschreibung“ steht in der Nähe zur Phänomenologie Husserls, für den die absolute Wirklichkeit nur in der Gegenwart gegeben ist. Meder (1993): *Vom Sichtbarmachen der Geschichte*. S. 141.

⁶⁴³ Rath (2011): *Geschichte als Geschichte der Gegenwart?* S. 30; Croce (1930): *Zur Theorie und Geschichte der Historiographie*. S. 53.

Kohärenz und Sinn stiftende Praxis gebunden. Wenngleich Geschichte bzw. Historiografie narrativ sind,⁶⁴⁴ aber nicht kausal, linear und final, eröffnen sich neue Interpretationspielräume, bei denen es nicht primär um das Erklären historischer Ereignisse geht, sondern um eine Hermeneutik des gegenwärtigen Lebens als eines immer schon geschichtsträchtigen.⁶⁴⁵ Über den Konnex von Narrativität und Geschichte wird auch der mit der Moderne in die Krise geratene Roman⁶⁴⁶ aufgearbeitet. Hier liegt die Quelle für seine Neustrukturierung durch die Chronik, die die Story zurücksetzt und Zeit und Raum sowie Alltagsgeschichte beschreibt. Geschichte ist, so Aleida Assmann, kein geschlossenes Gebilde im Sinne einer Meistererzählung, sondern zerfällt in ein „Repertoire anschaulicher Episoden und erinnerungskräftiger Bilder“⁶⁴⁷. Dieses Reservoir ist grundsätzlich offen, allgemein zugänglich und immer wieder neu verhandelbar. Der Sinn innerhalb einer Episode, eines Teils stülpt sich nicht ideologisch

⁶⁴⁴ Haydn White hat diesen Zusammenhang für die Historiografie reflektiert: „Da keine Reihe oder Folge realer Ereignisse von sich aus ‚tragisch‘, ‚komisch‘, ‚farcenhaft‘ etc. ist, sondern erst durch die *Auferlegung* der Struktur eines entsprechenden Geschichten-Typs auf die Ereignisse wird ihnen Sinn verliehen. White, Haydn: *Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, Frankfurt am Main 1990 [1987]. S. 60.

⁶⁴⁵ Den hermeneutischen Ansatz im Umgang mit Geschichte führte Johann Gustav Droysen bereits im 19. Jahrhundert in die moderne Geschichtswissenschaft ein und entwickelte damit den an der Faktensammlung orientierten Historismus über sich hinaus. Droysen fokussierte die Geschichtlichkeit der Gegenwart und leitete aus ihrem quellenkritischen Studium die Auslegung der Vergangenheit ab, statt aus den Fakten der Vergangenheit final eine Gegenwart zu schlussfolgern. „Denn die Lebensäußerungen vergangener Menschen seien von Gefühlen, Empfindungen und Trieben bestimmt, die man nicht in Kausalketten einbinden und erklären könne wie die ‚toten‘ Gegenstände in der Natur. Wer verstehen wolle, müsse sich in den anderen hineinversetzen.“ Baberowski (2005): Leopold von Ranke, Johann Gustav Droysen und der Historismus. S. 75.

⁶⁴⁶ Georg Lukács hatte die Krise des Romans in der Moderne durch den Verlust von Totalität – des Lebens wie des Erzählens – diagnostiziert. Lukács These ist in der Literaturwissenschaft kritisiert worden und mit Günter Grass und Heinrich Böll als überwunden eingestuft worden. Ulf Eisele: *Die Struktur des modernen deutschen Romans*, Tübingen: Max Niemeyer 1984. S. 43f. und S. 55f.; Blamberger (1985): *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman*. S. 142. Die schillernde, nicht unumstrittene Rede von der Krise des Romans wurde durch Otto Flake, Alfred Döblin, Robert Musil, auch Thomas Mann und Walter Benjamin diskutiert, die die Romanform angesichts moderner ästhetischer Verfahren, seiner „Entfabelung“ (Jakob Wassermann) und gesellschaftlicher Verhältnisse einem neuen Legitimationsdruck ausgesetzt sahen. Die Wirklichkeitsnähe der Chronik arbeitet der Isolation und Geschlossenheit des Erzählens im Roman entgegen, die Walter Benjamin als zentrale Gründe für seine Krise bewertet hatte. (Vgl. Benjamin (1977): *Der Erzähler*). In der Chronik lässt sich die Distanz zwischen Erzähler und Leser überwinden. Mit seiner Rezension von 1938 zu Seghers Roman *Die Rettung* entfernt sich Benjamin von seiner zwei Jahre zuvor im *Erzähler*-Essay vertretenen These eines Endes der Gattung Roman. Jetzt vielmehr erkennt er, „daß die Romanform selber im Umbau begriffen ist.“ Mit dem Umbau des Romans verbunden ist außerdem der Wiedergewinn der Rat gebenden Funktion des Erzählers, da er aus der Erfahrung (und nicht der reinen Imagination) erzählt. Vgl. Benjamin, Walter: *Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen*. Zu Anna Seghers Roman „Die Rettung“ [1938]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften III, Kritiken und Rezensionen 1912-1940*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 530-538. Hier S. 537; Ders.: *Erzählung und Heilung* [1932]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften, Denkbilder*, Bd. IV, 1, hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 430f. Zur Romankrise vergleiche Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, München: Beck 2004. S. 315ff.;

⁶⁴⁷ Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München: Beck 2007. S. 30.

auf das Ganze über, sondern kann sich durchaus in seiner Stellung zum Ganzen verändern. Über die kleinen Formen und die Öffnung des Romans zur Chronik wird ein offenes Wechselspiel von Sinnrezeption und Sinnbildung von Geschichte befördert.⁶⁴⁸ Alltagserzählungen und -beschreibungen sind damit nicht auf ihre logische Erschließbarkeit angewiesen und können sich von der historisch gefassten Zeit emanzipieren (z. B. in Form langer Augenblicke), ohne zugleich geschichtsblind zu werden. Mit der Alltagsgeschichte verbunden ist folglich auch die Hoffnung auf den Wiedergewinn von historischer Selbstbestimmung und Handlungsfreiheit.

Das neorealistiche Geschichtsbewusstsein bietet meines Erachtens eine geeignete ethische Konstellation für die Bezugnahme des deutschen literarischen Engagements auf die Ästhetik des italienischen Neorealismus. Gemessen am neorealistischen Konzept einer solchen Gegenwartsgeschichte, kann die der deutschen Literatur vorgeworfene versäumte Vergangenheitsbewältigung in eine produktive und ethische Arbeit an der Gegenwart als einer in alle Richtungen offenen Zeitdimension umstrukturiert werden. Das Alltagsmodell und die Zeugengeschichte, die davon erzählt wie die geschichtsträchtige Gegenwart subjektiv erfahren und erlitten wurde, kann für seine Wahrheit und Wahrscheinlichkeit selbst bürgen und ist so jedem Ideologieverdacht erhaben. Mit diesem Geschichtsbewusstsein werden außerdem Interpretationen von Geschichte als Verfalls- oder Fortschrittsgeschichte überwunden. Das offene und partikuläre Geschichtsmodell in der jungen Generation verabschiedete sich vom bildungsbürgerlichen Traum einer einheitlichen, kohärenten und langen Geschichte und dachte in der Einheit den Bruch mit, denn „ohne bewussten Bruch gibt es keine Wiederanknüpfung“⁶⁴⁹. Entsprechend setzte der Neomarxist Antonio Gramsci, auf den sich die italienischen Neorealisten beriefen, an die Stelle einer Fortschrittsideologie das *Werden*, bei dem es nicht um die Überwindung der Vergangenheit ging, um die Zukunft zu erreichen, sondern um eine „Kontinuität der Wellen und das entwickelte Weiterleben des Gestern im Heute“⁶⁵⁰, das sich ästhetisch in den beschriebenen

⁶⁴⁸ „Auch wenn die Konstitution von Geschichte in ihrem Grundzug darin besteht, Zeit in Sinn zu überführen und Kontingenz in eine sinnhaft aneignbare Geschichte zu transformieren, hat sie sich dagegen zu wehren, das Geschehen mit fiktiven, ideologischen Sinndeutungen zu überhöhen oder gar dem Sinnlosen Sinn zu verleihen.“ Angehrn, Emil: Vom Sinn der Geschichte. In: Depkat, Volker et al. (Hg.): *Wozu Geschichte(n)? Geschichtswissenschaft und Geschichtsphilosophien im Widerstreit*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 2004. S. 15-30. S. 29. Vgl. auch Kosellick, Reinhart: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. In: Müller, Klaus E. und Jörn Rüsen (Hg.): *Historische Sinnbildung, Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategie*, Reinbek: Rowohlt 1997. S. 79-97.

⁶⁴⁹ Assmann (2007): *Geschichte im Gedächtnis*. S. 28.

⁶⁵⁰ Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte, Bd. 6: Philosophie der Praxis*, Berlin: Argument Verlag 1994. S. 1340.

Anfangsmythen, den Erinnerungsprozessen und langen Augenblicken zeigte. Gramsci überwand die Annahme ewiger Geschichtsgesetze, um Möglichkeitsräume für Humanität freizusetzen. Das Werden löst die Finalität des Fortschrittsgedankens zugunsten eines in alle Richtungen offenen Entwicklungsgedankens von Geschichte auf.

3.2.2.2. „Sozialistische Demokratie“: Wege zu einem neuen Humanismus

Die Anknüpfung an Antonio Gramsci im italienischen Neorealismus und an das marxistische Denken der jungen Generation um den *Ruf* in Deutschland führte zu einem in Italien und Deutschland vergleichbaren Programm einer sozialistischen Demokratie. Diese war zugleich die Reaktion auf das Scheitern aller ideologischen Massenbewegungen (Sozialismus, Kommunismus und Faschismus) und der mit dem Zweiten Weltkrieg völlig entstellten Tradition des Humanismus. Über die Auseinandersetzung mit Marxismus bzw. Sozialismus und Kommunismus und über den sich aus Frankreich ausbreitenden Existentialismus arbeiteten Intellektuelle und Künstler in Deutschland und Italien an einer Neuauflage des Humanismusbegriffs. Italienischer Neorealismus wie deutsche Nachkriegsliteratur entwickelten ihre Ästhetik vor dem Hintergrund dieses Konglomerats von Theorien. An oberster Stelle stand die antifaschistische Positionierung. Vittorini hoffte, „daß der Kommunismus die Geschichte an jedem Weiterschreiten auf dem Weg der Schrecken verhindern und eine Garantie gegen die Entwürdigung auch als Mittel, als Waffe und als Philosophie oder Politik des Kampfes sein könnte.“⁶⁵¹ Während etwa Luchino Visconti und Elio Vittorini in den aktiven Widerstand, den Partisanenkampf gegangen waren, blieben Cesare Pavese politische Auseinandersetzungen eher oberflächlich und dienten wie auch sein Eintritt in die Kommunistische Partei (PCI) mehr der Kompensation seiner Passivität im Kampf der *Resistenza*.⁶⁵² So hatte die Hinwendung zum Kommunismus oftmals rein funktionale Bedeutung, nämlich die faschistischen Fehltritte in den Biografien ungeschehen zu machen. Die Utopie einer klassenlosen Gesellschaft versprach nämlich auf Dauer keine Alternative zum Faschismus zu sein. Die problematische Beziehung zum Kommunismus definierte der für viele italienische Neorealisten wegweisende Philosoph Benedetto Croce: „Die Abschaffung des Staates, der Übergang aus dem Reich der

⁶⁵¹ Vittorini, Elio: Ein Kommunismus als Weg [1947]. In: OT, S. 314-315. Hier S. 315.

⁶⁵² „Il Partito Comunista è l'unico partito italiano di massa che non ha esitato o patteggiato mai nella lotta clandestine ventennale, e il primo che nell'autunno del '43 lanciò la parola d'ordine della politica d'unità nazionale contro il fascismo traditore [...]“. Pavese, Cesare: Il comunismo e gli intellettuali (1946, unveröffentlicht). In: Ders.: *Saggi letterari*, Turin: Einaudi 1968. S. 207-216. Hier S. 210.

Notwendigkeit in das Reich der Freiheit, wie es bei Marx theoretisch hieß, ist nicht nur nicht eingetreten, der Kommunismus hat nicht nur nicht den Staat abgeschafft [...], sondern er hat – welche Ironie des Schicksals – den drückendsten aller Staaten herausgebildet, der überhaupt denkbar ist.⁶⁵³ Croce lehnte den Kommunismus folglich als weitere Diktatur ab, die wie der Faschismus („il fascismo come parentesi“⁶⁵⁴) keine kulturellen Entwicklungen hervorgebracht habe. Vielmehr müsse man Croce zufolge an die humanistische Tradition vor dem Faschismus erneut anknüpfen. Die zunehmende Kritik kommunistischer Gesellschaftsutopien und Geschichtsphilosophie spiegelte sich auch in der stark differierenden Rezeption der Werke der italienischen Neorealisten durch die politische Linke wider: Wurde beispielsweise Vittorinis *Dennoch Menschen (Uomini e no)* (1945) von der PCI gefeiert, kritisierte man seine folgenden Werke wie *Im Schatten des Elefanten* als bürgerlich, dekadent und der kommunistischen Ideologie entfremdet.⁶⁵⁵

In Deutschland verband sich zwar mit dem Sozialismus die Ablösung kapitalistischer Systeme, jedoch erstarkte der Kommunismus in der DDR zu einem politischen Machtinstrument der Sowjetunion und entfernte sich von der Idee einer proletarischen Revolution. Entsprechend resümierte Richter, dass es „keine sozialistische Diskussion von Bedeutung, keine Neuauflagen, keine neuen Analysen, keine wirkliche Weiterentwicklung sozialistischer Gedankengänge und Probleme“⁶⁵⁶ in Deutschland gegeben hatte. Die zeitweilige Mitgliedschaft deutscher Autoren in der Kommunistischen Partei erklärten diese wie ihre italienischen Kollegen v. a. als Abgrenzung zum Dritten Reich. Nossack vermerkte in seinem Tagebuch: „Wir waren alles andere als Marxisten. Die primitive Dogmatik verdroß uns. Aber aus taktischen Gründen hielten wir treu zur KPD, um ein Gegengewicht gegen die Nazis zu schaffen. Ich hoffte auf Bürgerkrieg als einzige Rettung“ (DT II, 4. 11. 1976, S. 715). Nossack gehörte der

⁶⁵³ Croce, Benedetto: *Geschichte Europas im neunzehnten Jahrhundert*, 2. Aufl., Zürich: Europa Verlag 1947 [1931]. S. 318. Anfangs hatte Croce den italienischen Widerstand durch seine innere Emigration, seine strikte Trennung von Politik und Kultur und sein Festhalten am Liberalismus, der die Entwicklung des Faschismus begünstigt hatte, behindert. Aufgrund dieser ambivalenten Stellung Croces, wurde er von Vittorini auch kritisiert: „[...] nessuno aveva del resto bisogno di canoni artistici ma di una realtà palpabile, sicura, una terra a cui saldamente attaccarsi. La letteratura che potremmo chiamare crociana si era giocata la posta.“ (OT, Oktober 1929, S. 31f.).

⁶⁵⁴ Mit „fascismo come parentesi“ wertete Croce den Faschismus als ein historisches Intermezzo, um an die dem Faschismus vorausgegangene humanistische Tradition in Italien anknüpfen zu können. Seine These verharmloste damit jedoch die Grauen des Faschismus. Vgl. Croce, Benedetto: *Il fascismo come parentesi*. In: Casucci, Costanzo: *Interpretazioni del fascismo*, Bologna: Il Mulino 1982. S. 347-348.

⁶⁵⁵ Boschetti (2004): *Vom Engagement zum Experimentalismus*. S. 199.

⁶⁵⁶ Richter, Hans Werner: *Erfahrungen mit Utopien, Briefe an einen jungen Sozialisten*, München: dtv 1990. S. 75.

Kommunistischen Partei von 1930 bis 1933 an, unterschied aber später zwischen sich und den schwärmerischen „Salonkommunisten“, deren „Parteidisziplin“ ihn „anekelten“ (DT I, 14.7.1963. S. 623f.). Dass auch die Grundlage des Kommunismus, die marxistische Theorie in Deutschland nicht auf ein breiteres Interesse stieß, lag folglich daran, dass seine Voraussetzungen nach 1945 nicht dieselben waren wie im 19. Jahrhundert. Die bürgerlichen und ländlichen Mittelschichten waren nicht einem Proletariat gewichen, vielmehr gehörten zu diesen inzwischen auch Politiker, Beamte, Professoren, Schriftsteller und Unternehmer, sodass nicht länger jene Besitzverhältnisse herrschten, die eine Umverteilung wie im 19. Jahrhundert notwendig gemacht hätten und die junge Generation war ohnehin völlig besitzlos.⁶⁵⁷ Nossack erschien daher eine Fortsetzung des Marxismus als „reinsten Romantizismus“ (DT I, 10. 06. 1962, S. 540) und zunehmende Abstraktion von den realen Gegebenheiten. Da sich der humanistische Neuanfang über die proletarischen Massen legitimieren musste, lehnte die junge Generation die von der amerikanischen Besatzungsmacht aufgestellte Kollektivschuldthese ab, die nicht nur „die demokratischen deutschen Traditionen [ignorierte], sondern auch den antifaschistischen Widerstand im ‚Dritten Reich‘.“⁶⁵⁸ Die von Hans Werner Richter und Alfred Andersch herausgegebene Zeitschrift *Der Ruf*, die zum „politische[n] Organ demokratischer und sozialistischer Transformation“⁶⁵⁹ in Opposition zu den restaurativen Tendenzen vor und nach 1945 wurde, kann als Äquivalent zu der von Vittorini herausgegebenen Zeitschrift *Il Politecnico* betrachtet werden. In Italien hatte sich Vittorini mit seinem Konzept eines „existentiellen Sozialismus“⁶⁶⁰, der sich einem dogmatischen Marxismus verweigerte, zu einer prägenden Figur entwickelt, auch wenn sich um ihn nicht ein mit der Gruppe 47 vergleichbarer Zirkel gebildet hatte. Die antidogmatische, antitotalitäre und antibürgerliche „dezidiert linke Ethik“⁶⁶¹, die ihren Höhepunkt im Partisanenkampf gefunden hatte, entsprach der Haltung der jungen Generation in Deutschland, gerade weil diese nicht auf eine vergleichbare nationale Tradition zurückblicken konnte und wegen des realen Sozialismus der DDR ohnehin unter Generalverdacht stand, einen Marxismus bzw. Kommunismus

⁶⁵⁷ Ehrmann, Henry: Im Vorraum des Sozialismus [1946]. In: Neunzig, Hans A. (Hg.): *Der Ruf, Unabhängige Blätter für die junge Generation, Eine Auswahl*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1976. S. 80-95. Hier S. 93.

⁶⁵⁸ Mrozek (2007): *Der Ruf als Vorläufer der Gruppe 47*. S. 194.

⁶⁵⁹ Buczek, Robert: Betrachtungen eines Politischen – Zu Hans Werner Richters demokratischen Sozialismus. In: Gansel, Carsten und Werner Nell (Hg.): „*Es sind alles Geschichten aus meinem Leben*“, *Hans Werner Richter als Erzähler und Zeitzeuge, Netzwerker und Autor*. In: Berlin: Erich Schmidt Verlag 2011. S. 187-195. Hier S. 189.

⁶⁶⁰ Meier (1993): *Dichter und doch keine*. S. 115.

⁶⁶¹ Meier (1993): *Dichter und doch keine*. S. 111.

totalitärer sowjetischer Prägung zu vertreten. Die Auseinandersetzung und Formulierung linker Standpunkte war folglich für die junge Generation in Deutschland wesentlich schwieriger als für die italienischen Kollegen. Entsprechend bestimmte Andersch die *sozialistische Situation* als einen andauernden, internationalen Entwicklungsprozess, in dem Deutschland die noch wenigsten Veränderungen verzeichnen könne, während sich die sozialistische Situation in Italien mit der *Resistenza* bereits weiterentwickelt und eine viel breitere Basis gefunden hatte. Während in Deutschland die „sozialistische Epoche“⁶⁶² erst von der jungen Generation angestoßen werden musste, war sie bei den italienischen Neorealisten bereits in Gang, deren „Bücher und [...] Gedanken [...] in dem gegenwärtigen Deutschland noch nicht bekannt“⁶⁶³ seien. Und dass, so Richter weiter, obwohl sie bereits versuchten eine „Brücke zu finden, die von der notwendigen Sozialisierung und Planung in der Wirtschaft zu der Freiheit des Menschen im staatlichen, kulturellen und persönlichen Leben führt.“⁶⁶⁴ Nicht nur der demokratische Sozialismus selbst ist in diesem Bild eine Brücke, sondern auch der italienische Neorealismus übernimmt so eine Brückenfunktion in der Vermittlung einer sozialistischen Demokratie für Deutschland. Mit den Forderungen nach einer „sozialistischen Demokratie“ (Andersch) bzw. eines „demokratischen Sozialismus“ (Richter),⁶⁶⁵ die die internationale Reorganisation des Faschismus verhindern sollte, setzten Andersch und Richter die Weiterentwicklung der sozialistischen Situation in Deutschland in Gang und befreiten das humanistische Denken von seiner ihm vorgeworfenen bürgerlichen Geschichtsblindheit.⁶⁶⁶ Um den Sozialismus auch in Deutschland mehrheitsfähig machen zu können, war also seine Loslösung von einer utopischen Deutung als eines gesellschaftlichen Endzustandes (Kommunismus) sowie die Entfaltung einer

⁶⁶² Richter, Hans Werner: „Wandlungen des Sozialismus – und die junge Generation“ [1946]. In: Neunzig (1976): *Der Ruf*. S. 134-139. S. 136.

⁶⁶³ Richter (1976): *Wandlungen des Sozialismus*. S. 136.

⁶⁶⁴ Richter (1976): *Wandlungen des Sozialismus*. S. 136f.

⁶⁶⁵ Andersch variierte die Begrifflichkeiten und sprach auch von „marxistischem Existentialismus“ und „sozialistischem Humanismus“. Andersch, Alfred: *Die sozialistische Situation* [1947]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Essayistische Schriften 1. S. 81-91. S. 91; Ders. (2004): *Das junge Europa formt sein Gesicht*. S. 18.

⁶⁶⁶ Dem bürgerlichen Humanismus mangelte es an Zeit- und Aktualitätsbezügen, wie es z. B. die Werke der inneren Emigranten Egon Vietta (*Corydon*, 1943) und Gustav René Hocke (*Das verschwundene Gesicht*, 1939) zeigen. Sie hingen einer zeitlos und ideal gedachten Humanität nach, die sich an Antike und mittelmeerischer Kultur orientierte und sich vom Konzept der Zeitgenossenschaft und der Erfahrungsgemeinschaft abwandte. In *Humanisme et terreur* (1947) kritisierte Maurice Merleau-Ponty diese Geschichtsferne der bürgerlichen Existenz. (Merleau-Ponty, Maurice: *Humanismus und Terror*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966/67 [1947]). Der Vorwurf der Geschichtsblindheit traf auch den deutschen Trümmersfilm, der ebenfalls den Humanismusdiskurs geführt und zur „moralischen Wiederaufrüstung“ genutzt hatte. Vgl. Burghardt (1996): *Moralische Wiederaufrüstung im frühen deutschen Nachkriegsfilm*. S. 241-276.

demokratischen und einer „religiösen Situation“⁶⁶⁷ notwendig. Die italienischen Neo-realisten und die deutschen Nachkriegsautoren haben also gemeinsam, dass sie Marxismus und Kommunismus zwar kritisierten, jedoch die Idee des Sozialismus nicht aufgaben. Stattdessen arbeiteten sie an einer Neudefinition des Sozialismus, um die Krise des Humanismus zu bewältigen und an die Stelle utopischer Entwürfe des Marxismus eine kritisch denkende und soziale Gesellschaft zu verwirklichen, die das Kollektiv nicht gegen das Individuum ausspielte und umgekehrt. Wie ihre italienischen Kollegen band sich auch die junge Generation in Deutschland deshalb nicht an eine bestimmte Parteipolitik: Richter betonte die Unabhängigkeit der jungen Generation und ihre Position „zwischen den Stühlen, gegen rechts und links, gegen die Konzeption der Amerikaner wie gegen die Konzeption der Sowjetunion, gegen den Ballast der Vergangenheit und für die junge Generation [...]“⁶⁶⁸ Dieser Appell an die Vielfalt der Bindungsmöglichkeiten war Spielraum und Chance der jungen Generation sowohl in Italien als auch in Deutschland.

Wegweisend für italienische wie deutsche Künstler wurde des Weiteren zur Annäherung an eine sozialistische Demokratie u. a. der amerikanische Philosoph und Pädagoge John Dewey (1859-1952), den Elio Vittorini in einem Brief an den Generalsekretär der Kommunistischen Partei Italiens (PCI) Palmiro Togliatti erwähnte und auf den sich Heinrich Böll in seinen essayistischen Werken und Interviews bezog.⁶⁶⁹ Im Interesse beider stand Deweys Begriff der Demokratie, die er nicht als ein Regierungssystem interpretierte, sondern als einen gesellschaftlichen Lebensstil, der die Demokratisierung sämtlicher Lebensbereiche umfasste. In dem 1916 erschienenen Werk *Demokratie und Erziehung* erläuterte Dewey,⁶⁷⁰ dass Demokratie im alltäglichen und konkreten Zusammenleben verankert und verwirklicht werden sollte und die Selbst- und Mitbestimmung des Individuums im Vordergrund stehe. Zielführend sei dabei die Umwandlung kapitalistischer Strukturen (etwa in der Arbeitswelt) in einen sozialen

⁶⁶⁷ Andersch (2004): Die sozialistische Situation. S. 84 und 88.

⁶⁶⁸ Richter (1979): Wie entstand und was war die Gruppe 47? S. 58.

⁶⁶⁹ Vittorini, Elio: Lettera a Togliatti [1947]. In: Ders.: *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi 1938-1965*, hg. v. Raffaella Rodondi, Turin: Einaudi 2008. S. 394-419. Hier S. 412; Böll und Dewey trafen sich im Umfeld des internationalen Kongress für kulturelle Freiheit, der Anfang der 1950er Jahre als Reaktion auf den Beginn des Korea-Krieges in Berlin gegründet wurde, u. a. von John Dewey, Bertrand Russell, Benedetto Croce, Karl Jaspers und an dem sich Böll wie auch seine Kollege Siegfried Lenz und aus Italien Ignazio Silone aktiv beteiligten bzw. von dieser Kulturorganisation finanziell unterstützt wurden. Vgl. Bender, Christiane: Vom Aufstieg und Fall der Wissenseiten, Deutschlandfunk 24.03.2013.

http://www.deutschlandfunk.de/vom-aufstieg-und-fall-der-wissenseiten.1184.de.html?dram:article_id=241469 [23.05.2016. 17:30 Uhr]

⁶⁷⁰ Dewey, John: *Demokratie und Erziehung. Eine Einleitung in die philosophische Pädagogik*, Weinheim: Beltz 2000. [erstmalig in deutscher Sprache 1930]

Humanismus. Dewey stellte die individuelle Freiheit und Demokratie als eine Form der Alltagskultur ins Zentrum seines Denkens und traf damit nicht nur den Nerv der italienischen Neorealisten, sondern auch der deutschen Nachkriegsautoren. Das marxistische Klassenverständnis, das die Diktatur des Proletariats als autoritäre Macht anstrebte, ließ sich nicht mit dem demokratischen Grundgedanken vereinbaren, nach dem eine Gesellschaft ihre Gesetze im Rahmen der Meinungsfreiheit selbst bestimmt. Zielführend war daher nicht eine „Revolution als Kulmination des Klassenkampfes“⁶⁷¹, sondern das parlamentarische Prinzip, das die Möglichkeit der Koexistenz von Demokratie und Sozialismus sowie Sozialismus und Humanismus, der das souveräne, freie Sein des Individuums gegenüber dem Kollektiv hervorhob, überhaupt erst logisch denkbar machte und die methodische Basis für einen „dritten Weg“⁶⁷² zwischen Sozialdemokratie und Sozialismus sowjetisch-stalinistischer Prägung darstellte. Sowohl die italienischen als auch die deutschen Künstler überschritten damit die Idee kommunistischer Klassenlosigkeit als Endstufe des Sozialismus, die aus der Theorie des Marxismus entstanden war. Andersch nutzte bereits die erste Ausgabe des *Rufs* um die Position der jungen Generation klarzustellen: Die nämlich „wäre bereit, das Lager des Sozialismus zu verlassen, wenn sie darin die Freiheit des Menschen aufgeben sähe zugunsten jenes alten orthodoxen Marxismus, der die Determiniertheit des Menschen von seiner Wirtschaft postuliert und die menschliche Willensfreiheit leugnet.“⁶⁷³ Dem Marxismus wurde also vorgeworfen, den Menschen nicht genügend ins Zentrum zu stellen und ausschließlich in seiner Ohnmacht und Entfremdung gegenüber der Ökonomie zu betrachten. Hans Erich Nossack schloss sich dieser Kritik am marxistischen Menschenbild an, das „den Einzelnen nur noch als sozialen Quotienten“⁶⁷⁴ behandle. Der Marxismus baute also zunächst einen Anti-Humanismus auf, indem er die Produktionsverhältnisse zu Subjekten machte, denen der Mensch nur noch wie ein Objekt funktional zugeteilt wurde. Der Marxismus hatte „den Menschen mit dem Menschen allein“⁶⁷⁵ gelassen. Um sich aus dieser ethischen Schieflage zu retten, wurde die existentialistische Umdeutung des im marxistischen Kollektiv zu abstrakt gefassten

⁶⁷¹ Mrozek (2007): *Der Ruf als Vorläufer der Gruppe 47*. S. 198f.

⁶⁷² Richter (1990): *Von Erfahrungen und Utopien*. S. 83-84.

⁶⁷³ Andersch (2004): *Das junge Europa formt sein Gesicht*. S. 18f.

⁶⁷⁴ Nossack, Hans Erich: *Prologio*. Ein Traktat über die Zukunft des Menschen. In: Ders.: *Die schwache Position der Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 165-175. Hier S. 165. Die marxistische Literatur verrate den Menschen, „indem sie [ihn] zu einem brauchbaren Werkzeug für den Tagesbedarf degradiert, da ihr ein System oder ein Dogma wichtiger ist als der Mensch.“ Nossack, Hans Erich: *Der Mensch in der heutigen Literatur*. In: Ders. (1967): *Die schwache Position der Literatur*. S. 62-81. Hier S. 67.

⁶⁷⁵ Richter (1976): *Warum schweigt die junge Generation?* S. 64.

Menschen zurück zum Individuum notwendig.⁶⁷⁶ Der Marxismus blieb aber unverzichtbar, da sich über seine Hinwendung zu den konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen, der Metaphysikvorwurf bzw. der Vorwurf der Geschichtsblindheit umgehen ließ, den existentialistische und auch religiöse Positionierung provozierten. Für den italienischen Neorealismus wie auch die deutsche Nachkriegsliteratur diente der Marxismus folglich mehr als Methode zur Erfassung inhumaner Zustände und der Herausbildung eines gesellschaftskritischen Problembewusstseins. Entsprechend hatte Gramsci die „Fähigkeit zur Selbstkritik [gefordert], zur kritischen Analyse der eigenen historischen Situation nicht als individuelle Tugend, sondern als einer kollektiven Geisteshaltung [...]“⁶⁷⁷ Nur über das kritische Denken könne eine höhere Kulturstufe, eine „neue Kultur“⁶⁷⁸ erreicht und die kulturelle Hegemonie des Staates, d. h. die Macht des Bürgertums über das Proletariat, überwunden werden, die zugleich die Unterdrückung der Massen und die Monopolwirtschaft verursacht hatte. Elio Vittorini diskutierte in diesem Sinne mit Palmiro Togliatti über das Verhältnis von Politik und Kultur und sprach sich für eine neue Kultur der Veränderung und des Widerstandes aus, die nicht den Automatismen der politischen Macht unterliegt.⁶⁷⁹ Hatte der Faschismus entsprechend die gesamten zivilgesellschaftlichen Kräfte für sich instrumentalisiert, strebte Gramsci den umgekehrten Weg an, die Auflösung des Staates in einer sozialistisch-demokratischen Zivilgesellschaft.⁶⁸⁰ Das kritische Denken sollte Gramsci zufolge über Literatur und Ästhetik gebildet werden. Die vom Bürgertum postulierte Einheitssprache (stellvertretend hierfür steht Alessandro Manzoni, der das Toskanische zur Einheitssprache erheben wollte) musste überwunden und durch die Alltagssprache und die Fokussierung nationaler und regionaler Kontexte vervielfältigt

⁶⁷⁶ In diesem Sinne hatte bereits der neomarxistische Philosoph und Begründer der kommunistischen Partei Italiens Antonio Gramsci die Verbindung kollektiver und individueller Kräfte als das Maximum der Produktionsleistung erachtet. Zum Verhältnis von Individualismus und Kollektivismus vergleiche Antonio Gramsci: „Individualismus und Kollektivismus“ [1918] sowie „Der Mensch als Individuum und der Massenmensch“ [1930-1932]. Beide in: Ders. und Guido Zamis (Hg.): *Gedanken zur Kultur*, Köln: Röderberg 1987. S. 18-22 und S. 37-39.

⁶⁷⁷ Wagner, Birgit: Die Methode ist ein Politikum. In: Borek, Johanna et al. (Hg.): *Kulturen des Widerstands. Texte zu Antonio Gramsci*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1993. S. 173-181. Hier S. 175.

⁶⁷⁸ Gramsci, Antonio: Vergangenheit und Gegenwart („Welle des Materialismus“ und „Autoritätskrise“). In: Ders. et al. (1987): *Gedanken zur Kultur*. S. 24-25. Hier S. 25. „Man muß vom Kampf um eine neue Kultur sprechen, d.h. für ein neues moralisches Leben, das eng an eine neue Auffassung vom Leben gebunden sein muß, bis es eine neue Art und Weise wird, die Realität zu fühlen und zu sehen [...]“ Gramsci, Antonio: Kunst und Kultur. In: Kebir, Sabine (Hg.): *Antonio Gramsci. Marxismus und Literatur*, Hamburg: VSA Verlag 1983. S. 108-109.

⁶⁷⁹ Vittorini, Elio: Una nuova cultura. In: Rodondi (2008): Elio Vittorini. S. 234-237. Hier S. 235f.

⁶⁸⁰ Vgl. auch Verena Krieger: Gramscis „Zivilgesellschaft“ – ein affirmativer oder ein kritischer Begriff? In: Borek, Johanna et al. (Hg.): *Kulturen des Widerstands: Texte zu Antonio Gramsci*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1993. S. 63-72. Hier S. 66f.

werden.⁶⁸¹ Hier liegen die Ursprünge für die Hinwendung und Aufwertung der mündlichen Tradition und des Alltäglichen, der Ethik des Alltags im italienischen Neorealismus. Mit seinem Denken grenzte sich Gramsci von der idealistischen Ästhetik Benedetto Croce ab und knüpfte stattdessen am historischen Materialismus Francesco De Sanctis an.⁶⁸² Anstelle einer zunehmenden Abstraktion und Theoretisierung der Lebenswelt, plädierte Gramsci für ein am Alltag orientiertes Verstehen, „mit dem man dazu kommt, den eigenen historischen Wert zu verstehen, die eigene Funktion im Leben, die eigenen Rechte und Pflichten“⁶⁸³. Die Kunst solle dem Menschen also ein theoretisches Bewusstsein des eigenen Funktionierens vermitteln. Der lokal verankerte Alltagsbezug in Thema und Sprache der Literatur führte Gramsci zum Begriff der „Zivilgesellschaft“, den er aus der Praxis der revolutionären Bewegung seit 1917 ableitete. Mit dem Begriff enthüllte Gramsci, dass die bürgerliche Gesellschaft nicht selbstverständlich demokratisch sei, sondern auch eine Form der Klassengesellschaft darstelle, die sich über alltägliche Praktiken und im „Nahbereich von Interaktionen, alltäglichen Gewohnheiten, Erfahrungen und Überzeugungen“⁶⁸⁴ zeige und die an der Ausbildung eines politisch vorgegebenen Konsenses mitwirkten. Zivilgesellschaften sind für Gramsci also keine Gegenutopien zur bestehenden Gesellschaft, sondern Teil hegemonialer Machtsysteme, die jedoch das Potential haben, diese Machtsysteme von innen heraus zu revolutionieren.⁶⁸⁵ Zivilgesellschaft bezeichne „den gesamten ‚lebensweltlichen‘ Bereich von Alltag und Kultur, unter Einschluß des Ästhetischen, der Künste und der Literatur (heute: der Medien), der Wissenschaft und Philosophie, wie auch die institutionellen Formen ihrer Produktion und Vermittlung.“⁶⁸⁶ Wesentliches Merkmal der Zivilgesellschaft sei ihre dezentralisierte und pluralistische Struktur. So kann das Konzept einer „sozialistischen Demokratie“ in der Nähe von Gramscis

⁶⁸¹ „Ein Werk kann, je mehr es lokal verankert ist, umso weniger provinziell sein, weil es ein authentisches Panorama (der Weltliteratur) liefert, in dem es das Recht der Zugehörigkeit allein aufgrund dieser Authentizität genießt.“ Manacorda, Giuliano: Nachwort. In: Kebir (1983): *Antonio Gramsci*. S. 307-346. Hier S. 324.

⁶⁸² Gramsci, Antonio: „Rückkehr zu De Sanctis“ und „Die Kunst und der Kampf um eine neue Gesellschaft“. In: Kebir (1983): *Antonio Gramsci*. S. 104-105 und 105-108.

⁶⁸³ Gramsci, Antonio: Sozialismus und Kultur [1916]. In: Kebir (1983): *Antonio Gramsci*. S. 24-27. Hier S. 26.

⁶⁸⁴ Arenhövel, Mark: Zivilgesellschaft Bürgergesellschaft. In: Wochenschau II (2000). S. 55-64. Hier S. 63.

⁶⁸⁵ „Einerseits dienen diese der Herrschaftssicherung ‚von oben her‘ (ideologische Funktion der Zivilgesellschaft), andererseits sind sie der Ort, an dem sich individuelle und sozial Subjektfähigkeit konstituiert (in einer gegenläufigen Bewegung, gewissermaßen ‚von unten her‘), der Ort also von kultureller Bildung – Selbstverwirklichung, Emanzipation und Befreiung.“ Metscher, Thomas: Zivilgesellschaft und Kultur. In: Borek (1993): *Kulturen des Widerstands*. S. 39-63. Hier S. 40.

⁶⁸⁶ Metscher (1993): Zivilgesellschaft und Kultur. S. 39.

Konzept der *Zivilgesellschaft* gelesen und mit John Deweys Demokratieverständnis verbunden werden.

Visconti gab an, dass er durch Gramsci überhaupt erst „in den Besitz einer Wahrheit [gelangt sei], die immer noch darauf wartet, daß man sich ihr stelle und sie erkenne.“⁶⁸⁷ Eine solche Wahrheit suchte Visconti mit seinem Film *Die Erde bebt* (1948), der in den Vordergrund des Dramas die verarmenden Fischer in Aci Trezza stellte, die sich den Industriellen ohnmächtig ausgeliefert sahen: „Der Schlüssel zum Verständnis von Geisteshaltungen, von Seelenzuständen und Konflikten ist für mich also vorwiegend gesellschaftlicher Natur, auch wenn die Schlüsse, zu denen ich komme, nur rein menschliche sind und konkret einzelne Individuen betreffen.“⁶⁸⁸ Visconti deutete damit seine existentialistische Wende an. Insbesondere der frühe, noch stärker programmatische Neorealismus, der durch einen nationalen Charakter gekennzeichnet war, verpflichtete sich der Theorie Gramscis, während die Künstler des späteren Neorealismus wie z. B. Michelangelo Antonioni sich dem national ausgerichteten Engagement der Anfangsjahre nicht mehr anschlossen.

3.2.2.2.1. Humanismus und Existentialismus: Heidegger und Jean-Paul Sartre

Gegenüber dem Marxismus erschien der Existentialismus ein systemfreies Denken des Seins möglich zu machen, das den Menschen wieder stärker als Subjekt ins Zentrum stellte. Eine wichtige Bezugsfigur für die Konfigurierung eines neuen Humanismus war daher Martin Heidegger, der sich mit der Frage nach der Vereinbarkeit von Existentialismus und Humanismus auseinandersetzte. In seinem Brief *Über den Humanismus* (1946) verwarf er diesen jedoch als eine weitere Metaphysik, da er gerade nicht vom Menschen, sondern von einer *Idee* über den Menschen ausginge und damit nicht *anfänglich* genug denke.⁶⁸⁹ Für Heidegger hatte der Humanismus innerhalb des Existentialismus daher keinen Platz. Seit der Entstehung der Metaphysik herrsche vielmehr eine grundsätzliche Seinsvergessenheit und existenzielle Heimatlosigkeit des Menschen, die den Weg zu einer Ontologie der Wirklichkeit, einer vormetaphysischen

⁶⁸⁷ Visconti, Luchino: Von Verga zu Gramsci. In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 68-72. Hier S. 68.

⁶⁸⁸ Visconti (1964): Von Verga zu Gramsci. S. 69.

⁶⁸⁹ Der Brief war eine Antwort auf die Frage „Comment redonner un sens au mot ‚Humanismus‘?“, die ihm Jean Beaufret zuvor in einem Brief gestellt hatte. Vgl. Heidegger, Martin: Brief über den Humanismus [1946]. In: Ders.: *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970, Bd. 9: Wegmarken*, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1976. S. 313-364.

„ursprüngliche[n] Ethik“⁶⁹⁰ verstellt habe. Heidegger ersetzte daher den Subjektbegriff durch *Dasein* und *Denken*, das sich im Sein ereignet.⁶⁹¹ In seinem Humanismus-Brief stellte Heidegger die These auf, dass das Denken selbst handelt, indem es denkt. Damit wurde das Handeln bei Heidegger von seiner technischen Auslegung befreit und als Denken zu einer ontologischen Kategorie des Daseins. Er verwarf später jedoch seine These vom Denken als Handeln, weil sie den Menschen zugunsten des Seins- und Ursprungsdenkens entmenschte. Stattdessen wandte sich Heidegger, nachdem er in *Sein und Zeit* (1927) die Zeitlichkeit als Grunderfahrung des Daseins erläutert hatte, der Sprache als *Haus des Seins* zu, in der der Mensch zu seinem Wesen und seinem Menschsein zurückkehre, woran am deutlichsten Heinrich Böll mit seiner Suche nach einer *bewohnbaren Sprache* anknüpfte.⁶⁹² Heidegger entwickelte dieses Sprachkonzept als die Häuser der Deutschen in Schutt und Asche lagen: „Aber Häuser, Schutt und Asche – das sind doch bloß Seiendes. Was kann das schon dem ‚Deutschen‘ anhaben das seinen Wohnsitz im ‚Haus des Seins‘, des ‚Unzerstörbaren‘ hat? Nichts. Das ist es, was Heidegger (auch) sagen will.“⁶⁹³ Jener *Raumverlust* wurde folglich als *Raumgewinn* umgedeutet, wie sich ästhetisch entlang der Trümmerdarstellungen zeigte.

Heideggers Überlegungen veranlassten Jean-Paul Sartre in *Der Existentialismus ist ein Humanismus* (1946) den Humanismus und seine Vereinbarkeit mit dem Existentialismus über den Begriff einer „synthetischen Anthropologie“⁶⁹⁴ herzustellen. Das im Marxismus entfremdete Subjekt sollte aus seiner Fremdbestimmung und Abstraktion zurück in eine Welt gerettet werden, bei der „die Befreiung und der

⁶⁹⁰ Heidegger wollte die Ethik aus der Tradition philosophischer Schuldisziplinen lösen, um den Zustand des ursprünglichen In-der-Welt-seins zurückzugewinnen. Insofern Ethik die Erfahrung des Seins an sich sei, könne sie nicht gesondert formuliert werden. Heidegger weigerte sich daher zeitlebens eine explizite „Ethik“ zu verfassen. Vgl. Kreiml, Josef: *Zwei Auffassungen des Ethischen bei Heidegger. Ein Vergleich von „Sein und Zeit“ mit dem „Brief über den Humanismus“*, Regensburg: S. Roderer Verlag 1987. V. a. S. 114-143; Zur Humanismuskritik vergleiche Givsan, Hassan: *Heidegger – das Denken der Inhumanität. Eine ontologische Auseinandersetzung mit Heideggers Denken*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998. S. 362.

⁶⁹¹ Die Priorisierung des Denkens im *Humanismusbrief* war eine Reaktion auf den Vorwurf Derridas und anderer Freunde, er habe mit seinem Schweigen über Auschwitz eine „Verwundung des Denkens“ bewirkt. Givsan (1998): *Heidegger – das Denken der Inhumanität*. S. 360.

⁶⁹² Volk (2003): *Der poetologische Diskurs der Gegenwart*. S. 125f.

⁶⁹³ Givsan (1998): *Heidegger – das Denken der Inhumanität*. S. 383.

⁶⁹⁴ Vgl. Knapp, Lothar: Die anthropologie synthétique und der Existentialismus. In: Behrens, Rudolf und Roland Galle (Hg.): *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 227-241; Sartre, Jean-Paul: Der Existentialismus ist ein Humanismus. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 4, Reinbek: Rowohlt 1994. S. 117-155; Zur schwierigen Beziehung zwischen Sartre und Heidegger vergleiche Janicaud, Dominique: Heidegger und Jean-Paul Sartre, Anerkennung und Abweisung. In: Thomä, Dieter (Hg.): *Heidegger-Handbuch*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2003. S. 410-417.

Glücksanspruch des Subjekts das zentrale Telos waren.⁶⁹⁵ Sartres Vermittlungsversuche zwischen Marxismus und Existentialismus mündeten dabei weder in einem deterministischen Objektivismus noch in einem autonomen Subjektivismus. Vielmehr bildete die Subjektivität „nur einen Moment des objektiven Prozesses (der Verinnerlichung der Äußerlichkeit), und zwar ein Moment, das sich unaufhörlich aufhebt, um ebenso unaufhörlich immer wieder ins Spiel zu treten.“⁶⁹⁶ Mit seinem dialektischen Denken des Subjekt-Objekt-Verhältnisses knüpfte Sartre an den deutschen Idealismus Hegels an, den Sartre selbst als im Marxismus aufgehoben beklagte, weshalb dieser schließlich durch den Existentialismus vervollständigt werden musste. Um einen historischen Veränderungsprozess einzuleiten, bedurfte es neben der Neuordnung von Subjekt und Objekt ebenso eine Dialektik der Zeit, die das Subjekt als Entwurf denken ließ. „Was ich für mich bin, entscheide ich allein, und damit bin ich immer schon ‚Transzendenz‘, Entwurf meiner selbst im Hinausgehen über das Gegebene, zu dem ich mich so oder so verhalten kann.“⁶⁹⁷ Das Subjekt verfügt damit über die Möglichkeit, sich ständig neu zu entwerfen und damit in der Objektwelt eigenverantwortlich zu positionieren. Auf der Ebene der Zeit bedeutet dies, dass sich die Zukunft (Transzendenz) zur Gegenwart (dem Gegebenen) zurückwendet. Das utopische Moment bei Sartre bestand darin, Freiheit als Selbstentwurf auf die Zukunft hin nicht länger als eine Eigenschaft oder ein Vermögen, sondern als „ontologische Verfassung“⁶⁹⁸ des Seins des Menschen zu betrachten. „Die Zukunft entscheidet, ob die Vergangenheit lebendig oder tot ist.“⁶⁹⁹ Jede Zeitdimension ragt folglich in eine andere hinein, womit Sartre den Kern neorealistischer Zeitphilosophie vorgedacht hatte. Für die Schriftsteller in Italien und Deutschland wurde Sartre mit seiner Freiheitstheorie zum Vorreiter einer engagierten Literatur als eines Appells an die Freiheit und die Rückkehr zum Menschen. Mit dem Existentialismus verband sich folglich die Hoffnung, tatsächlich

⁶⁹⁵ Cavalcanti, Sven Oliveira: Das Subjekt im Marxismus – Berührungen zwischen kritischer Theorie und Sartres Existentialismus. In: trend, Onlinezeitung 08 (2005). S. 6. <http://www.trend.infopartisan.net/trd0805/t040805.html> [23.05.2016, 17:42 Uhr]

⁶⁹⁶ Sartre, Jean-Paul: *Marxismus und Existentialismus. Versuch einer Methodik*, Reinbek: Rowohlt 1964. S. 31. Das Subjekt ist zugleich die „konstante Nichtung dessen, was es ist, im Namen dessen, was es nicht ist, aber doch plant zu sein.“ Indem sich das Subjekt vom Objekt losreißt, nimmt es die Differenz zwischen Subjekt („Für-sich“) und Objekt („An-sich“), Transzendenz und Immanenz in sich auf und ist seiner eigenen Unfertigkeit und Unvollständigkeit ausgeliefert, kann aber auch über die Reflexion der eigenen Subjektivität mittels des Bewusstseins (moralische) Werte enthüllen. Renaut, Alain: „Von der Subjektivität ausgehen“, Bemerkungen zur Transformation des Subjekts bei Jean-Paul Sartre. In: Schumacher (2003): *Jean-Paul Sartre*. S. 85-99. S. 87ff.

⁶⁹⁷ Pieper, Annemarie: Freiheit als Selbstinitiation. In: Schumacher (2003): *Jean-Paul Sartre*. S. 195-209. Hier S. 202 und 203.

⁶⁹⁸ Kampits, Peter: Grundlose Freiheit. In: Schumacher (2003): *Sartre*. S. 211-225. Hier S. 211.

⁶⁹⁹ Sartre zitiert nach Kampits (2003): Grundlose Freiheit. S. 213.

Realität verändern zu können, während sich die marxistische Utopie immer wieder mit ihrer eigenen Ohnmacht konfrontiert sah.

Der „existentielle Humanismus“⁷⁰⁰ Sartres ergänzte also den für das Humanismusstreben der jungen Generation problematischen Marxismus. Die Freiheit und Rechte des Menschen sollten in der kommenden sozialistischen Ordnung als einer „elastischen Ordnung“⁷⁰¹ bewahrt und aus der marxistischen Klemme gerettet werden. Die ethischen Unbestimmtheitsstellen und Lücken hinsichtlich des Denkens und Fühlens des Subjekts außerhalb seines gesellschaftlichen Geltungsbereichs, die der Marxismus hinterließ, konnten über den Existentialismus folglich ausgeglichen werden. Gerade diese Bewegung vom Kollektiv zurück zum Individuum war für die deutschen Intellektuellen, die mit größerer Skepsis als ihre italienischen Kollegen dem Marxismus gegenüberstanden, meines Erachtens so wichtig. Bei aller Begeisterung für den französischen Existentialismus nach 1945 in Deutschland wurden auch kritische Stimmen laut, die den Existentialismus als eine „neofaschistische Nachkriegsmode“⁷⁰², als einen Freibrief zum Vergessen oder als einen revolutionären Nihilismus abwerteten. Insbesondere mit seinem Werk *Les Mouches (Die Fliegen)* 1947 provozierte Sartre eine regelrechte Kontroverse in Deutschland. In seinem Vorwort plädierte er für einen „reuelosen Neuanfang“ der Deutschen ohne „Riten der Reue“ oder eine „lähmende Übernahme der Erbschuld“⁷⁰³, weil Reue den Menschen in Unfreiheit halte. Während in der Reue die Gefahr einer neuen Unterdrückungsmacht gesehen wurde, erschien Sartres Plädoyer für die Freiheit zugleich als Chance, dass deutsche Leid zu überwinden, und als moralische Entlastung, die überhaupt erst einen Weg in die Zukunft moralisch möglich machte. Sartre differenzierte seine These später: „Schuld könne nur durch Übernahme der ‚responsabilité‘ in der *Zukunft* und nicht durch ‚Reue‘ über *vergangenes* Tun getilgt werden.“⁷⁰⁴ Das Subjekt konnte sich von seiner Verantwortung für die Gesellschaft nicht freisprechen. Bei aller Kritik blieb Sartre in Deutschland eine wichtige Hilfe zur Neuorientierung, wichtiger noch als für das von der *Resistenza* befreite Italien. Deutlich zurückhaltender als Nossack positionierte sich Heinrich Böll 1948 zum Existentialismus in einem Brief an Axel Kaun: „Ich weiß nicht genau, was

⁷⁰⁰ Sartre (1994): Der Existentialismus ist ein Humanismus. S. 141.

⁷⁰¹ Richter (1976): Wandlungen des Sozialismus [1946]. S. 137.

⁷⁰² Niekisch, Ernst: Der Existentialismus. Eine neofaschistische Nachkriegsmode. In: Tägliche Rundschau (10. Januar 1947) H. 8. S. 3.

⁷⁰³ Rieger, Dietmar: „Pour qui-écrit-on?“ Zur frühen Rezeption von Jean-Paul Sartres *Les Mouches* in Deutschland. In: Butzer/Jacob (2012): *Berührungen*. S. 147-159. Hier S. 152.

⁷⁰⁴ Rieger (2012): „Pour qui-écrit-on?“ S. 158.

die sogenannten Existentialisten [!] wollen, aber ich habe die dunkle Ahnung, daß ich etwas Ähnliches möchte.“⁷⁰⁵ Alfred Andersch hob entsprechend positiv den Veränderungswillen des Existentialismus hervor: „Wahrscheinlich ist der Existentialismus in seiner gegenwärtigen Form nicht mehr als die Vorstufe einer neuen und umfassenden Anthropologie, auf die wir warten. Aber es steht außer Frage, daß das existentielle Denken heute von bewegender Kraft ist.“⁷⁰⁶ Sartres Freiheitstheorie entsprechend bestimmte Andersch den freien Menschen als selbstbestimmt Handelnden. „Auch wenn er duldet. Er hat in jedem Falle gewählt. Unmerklich verwandelt unsere ewige Wahl das Schicksal: wir machen es zu dem unseren.“⁷⁰⁷ Die Verantwortung des Einzelnen lieferte den Menschen nicht seinem Schicksal aus. Ästhetik wäre kein ethischer Standpunkt, so ließe sich mit Sartre sagen, „wenn sie dem Ereignis nicht seine brutale Frische, seine Mehrdeutigkeit, seine Unvorhersehbarkeit, der Zeit ihren Lauf, der Welt ihre bedrohliche und übermächtige Opazität, dem Menschen seine lange Geduld beließe.“⁷⁰⁸ Im Zentrum dieser Ethik stand die Wahrnehmung als Handlung und „wenn für uns die Welt zeigen immer heißt, sie in den Perspektiven einer möglichen Veränderung zu enthüllen, dann müssen wir in dieser Fatalismusepoche dem Leser in jedem konkreten Fall seine Macht, etwas zu tun und etwas aufzuheben, kurz, zu handeln, offenbaren.“⁷⁰⁹ Und deshalb musste Sartre zufolge auch die Literatur eine moralische sein, wenn sie ihre Berechtigung nicht verlieren sollte. Eine moralische Literatur zeige den Menschen „niemals als eine faktische Gegebenheit, sondern als ein Problem“, um „den unendlichen Horizont von Möglichkeiten“⁷¹⁰ offen zu halten, der es erlaube, Realität immer wieder auf eine mögliche Zukunft hin zu überschreiten. Hier trifft sich

⁷⁰⁵ Zitiert nach Schnepf, Beate: Die Aufgabe des Schriftstellers. Bölls künstlerisches Selbstverständnis im Spiegel unbekannter Zeugnisse. In: Bellmann, Werner (Hg.): *Das Werk Heinrich Bölls. Bibliographie mit Studien zum Frühwerk*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995. S. 50.

⁷⁰⁶ Andersch (2004): *Deutsche Literatur in der Entscheidung*. S. 216. Vgl. auch Koberstein, Anja: „*Gott oder das Nichts*“: *Sartre-Rezeption im frühen Nachkriegswerk von Alfred Andersch im Kontext der zeitgenössischen Existentialismus-Diskussion*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1996. S. 157f. In seiner Auslegung des Freiheitsbegriffs als subjektives Erlebnis wich Andersch von Sartre ab, insofern er ihn als totale Freiheit deutete und die intersubjektive Dimension der Verantwortung ausblendete. Die existentialistische Philosophie wurde folglich auch dafür benutzt, um Sein unabhängig von Schuld auszuliegen. Vgl. Hoffmann (2006): *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*. S. 192.

⁷⁰⁷ Andersch, Alfred: *Europäische Avantgarde [1948]*. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Essayistische Schriften 2. S. 259-267. Hier S. 259f. Zur europäischen Avantgarde zählte Andersch die Autoren Arthur Koestler, Denis de Rougemont, Ignazio Silone, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, André Malraux, Erich von Kahlers, Emmanuel Mouniers und Eugen Kogon, die bei aller Verschiedenheit alle die „Mindestformel“ (ebd., S. 266) *Mensch* verwirklichten.

⁷⁰⁸ Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? Oder von der Notwendigkeit des schriftstellerischen Engagements [1947]. In: König, Traugott (Hg.): *Sartre-Lesebuch. Den Menschen erfinden*, Berlin: Rowohlt 1986. S. 79-91. Hier S. 86.

⁷⁰⁹ Sartre (1986): Was ist Literatur. S. 89.

⁷¹⁰ Sartre (1986): Was ist Literatur. S. 89f.

der existentialistische Möglichkeitssinn mit dem Problembewusstsein, das vor allem die italienischen Neorealisten aus dem Marxismus als Methode abgeleitet hatten. Mit Sartre können die Neo-/Realisten begründen, dass eine Ästhetik verstanden als ethischer Standpunkt eine handlungs- und deutungsoffene Wahrnehmungsweise ist, in der Erleben und Erfahrung unmittelbar in Sprache aufgehen.

3.2.3. Hoffnung am Horizont: Perspektivwechsel

Es konnte gezeigt werden, dass im italienischen Neorealismus und in Beispielen der deutschen Nachkriegsliteratur die Dimension der Zeit aus ihrer hierarchischen Strukturierung von Anfang, Mitte und Ende und der Raum aus der Statik von oben und unten gelöst werden. Auf welcher Strukturebene bewegen sich dann Zeit und Raum?

Die Neustrukturierung von Anfang und Ende und die langen Augenblicke lösten die finale Logik von Zeit in der Achronologie und Dauer von Zeit auf. Im italienischen Neorealismus wandelt sich die finale Sukzession von *Zeitpunkten* in ein Nebeneinander von *Zeitlagen*, die nicht modal zwischen vergangen, gegenwärtig und zukünftig unterscheiden, sondern zwischen früher und später in ein und demselben Zeitfluss. Die zeitlich und räumlich nicht länger zielgerichtete Linie korrespondiert mit einem ethischen Perspektivwechsel, der sich zuerst im Modus des nomadischen Gehens durch Zeit und Raum zeigte, dann in der teilweise panoramatischen Wahrnehmung der Trümmer, bei denen der Beobachter Edmund Teil des entgrenzten Bildraums (Cache) wird, in den Anordnungen langer Augenblicke und schließlich im Rahmen der Alltags- und Zeugengeschichte als eine Perspektive von unten. Beschrieben ist damit ein Perspektivwechsel, der die für die ästhetische Moderne signifikante vertikale Struktur der Zeit- und Raumwahrnehmung von oben meines Erachtens in eine horizontale Struktur mit der Blickrichtung von unten transformiert, da die moderne Ästhetik der Vertikalen nach dem Zweiten Weltkrieg ethisch nicht mehr hinlänglich war. Christoph Asendorf hat die Entwicklung des Raumbegriffs in der Moderne entlang der Bewegung des Fliegens als neuen Modus der Bewegung untersucht und dabei die Wechselwirkungen zwischen dem System Luftfahrt und ästhetischen Konzepten v. a. in der Malerei, Architektur und Fotografie nachgewiesen. Entlang des Flugzeugs bzw. Fliegens als Leitbild der 1920er Jahre ermittelt Asendorf die Ästhetik einer „planetarischen Perspektive“⁷¹¹ auf die Realität. Die Perspektive aus dem Flugzeug, von oben

⁷¹¹ Asendorf, Christoph: *super constellation. Flugzeug und Raumrevolution: die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*, Wien, New York: Springer 1997. S. V.



Abb. 58: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*



Abb. 59: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*

auf die Erde, die die vertikale Blickachse in der Luftaufklärung des Ersten Weltkriegs erzeugte, macht auf der Erdoberfläche lineare Strukturen, Flächen und Geometrien, kurz Abstraktionen sichtbar. Walter Benjamin hat für die ästhetischen Entwicklungen in den 1920er Jahren bereits die These aufgestellt, dass mit dem Flugzeug, dem sogenannten „Airplane-Eye“⁷¹², das „Monopol der Vertikalen“⁷¹³ durchbrochen worden ist. Die Fixierung an den Boden „wird mit dem Flugzeug überwunden, das Verschiebungen des Blicks in jeder Raumachse möglich macht.“⁷¹⁴ Die Auflösung der Dominanz der Vertikalen in der Sehperspektive begann folglich bereits in den 1920er Jahren und orientierte sich im Freiflug der Perspektiven zwischen oben und unten, vertikal und horizontal. Im italienischen Neorealismus der 1940er bis 1960er Jahre und seinen Spuren in der deutschen Nachkriegsliteratur wird nun meines Erachtens eine neue Tendenz sichtbar, und zwar die Rehabilitierung der Horizontalen und der Bodenperspektive (Abb. 58 und 59), die über das Gehen als einer nomadischen Suche und mit der Rückgewinnung von Raum und Zeit im Gehen ästhetisch eingeführt wird. In Rossellinis Film *Deutschland im Jahre Null* werden die Trümmer aus der Bodenperspektive (Abb. 58) bzw. erhöhten Bodenperspektive (Abb. 59) gezeigt, ähnlich wie Heinrich Böll in seinem Roman *Billard um halbzehn* das „Profil der Dächerreihen“ (KA, Bd. 11, S. 81) nicht nur einmal, sondern mehrfach erwähnt und so eine syntagmatische Linie nicht nur der Trümmerdarstellungen selbst erkennbar wird, sondern ihre serielle Wiederholung.⁷¹⁵ Dabei markieren die Erhebungen des Trümmergeländes eine Hori-

⁷¹² Asendorf (1997): *super constellation*. S. 34.

⁷¹³ Benjamin, Walter: Rezension: *Encyclopédie Française*, Bd. 16 und 17, 1939. In: Tiedemann-Bartels, Hella (Hg.): *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 583.

⁷¹⁴ Asendorf (1997): *super constellation*. S. 34.

⁷¹⁵ Das Motiv der Dächerreihe taucht immer wieder im Fensterausschnitt des Atelierfensters Robert Fähmels auf: „[...] im Wechselrahmen das Bild unverändert: drüben der Dachgarten des Kilbschen Hauses, leer; [...] das Profil der Dächerlinie, im Hintergrund die Berge unter strahlendem Himmel

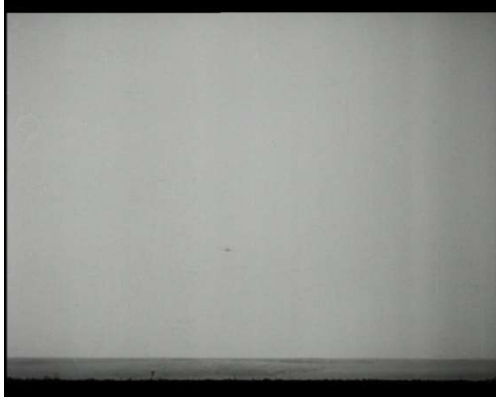


Abb. 60: Rossellini, *Paisà* (Episode 6)



Abb. 61: Rossellini, *Paisà* (Episode 6)



Abb. 62: Rossellini, *Paisà* (Episode 6)



Abb. 63: Rossellini, *Paisà* (Episode 6)

zontlinie. Die horizontale Panoramaperspektive lässt die einzelnen Reste von Häuserwänden, Balken, Gesteinsbrocken erkennen, die strukturlos zueinanderstehen. Sie abstrahiert sie nicht länger aus der Vogelperspektive zu geometrischen Flächenanordnungen, die einer Landkarte ähneln, einem ‚System‘ von Linien und Flächen ohne Dreidimensionalität. Die horizontale Blickachse, die die Bodenperspektive bestimmt, setzt auch die sechste Episode in Roberto Rossellinis Film *Paisà* in Szene. Hier wird zunächst die Linie des Horizonts gezeigt (Abb. 60), dann wird ganz knapp über der Horizontlinie ein Flugzeug im Schrägflug sichtbar (Abb. 61), dabei bleibt der Blick aus dem Flugzeug auf die Welt verborgen. Im Vordergrund steht nicht der Ausblick, wie sich die Welt im Sturzflug zeigt (Abb. 62), sondern der Fall dieses Flugzeugs, seines Sturzflugs und Absturzes. Im übertragenen Sinne ist hier zu beobachten, wie jene Dominanz der vertikalen Flugperspektive abstürzt, und zwar aus der Perspektive von

[...]“ (KA, Bd. 11, S. 110). Zur Rahmenthematik vergleiche Kapitel 3.4.3.1. Christine Mielke weitet die durch Sebald angestoßene Luftkrieg-Debatte auf, um auch Romane wie Bölls *Billard um halbzehn* in die Debatte mit einbeziehen zu können, in dem der Luftkrieg nur randständig und indirekt über die Trümmerdarstellungen thematisiert wird. Mielke, Christine: Schuldiskurs und Städtezerstörung bei Böll, Nossack und Mulisch, Zur Fortsetzung der Debatte um Luftkrieg und Literatur. In: treibhaus, Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 5 (2009). S. 77-103. Hier S. 82.



Abb. 64: Royal Air Force, Britische Luftaufklärung nach dem verheerenden Luftangriff auf Koblenz vom 6.11.1944



Abb. 65: Rossellini, *Stromboli*

unten. Die Reflexion des Perspektivwechsels ist folglich in der neorealistischen Bildsprache mitgedacht. Das Flugzeug geht schließlich vor dem Horizont unter (Abb. 63, S. 252), so wie die Filmbilder in Bölls *Haus ohne Hüter* flach in den Horizont hinein rollen und so wie sich die Episoden langer Augenblicke iterativ auf syntagmatischer Ebene verschieben, aber nicht paradigmatisch austauschen lassen. Dass der Blick zum Horizont dennoch auch als hoffnungsvolle Perspektive zu lesen ist, hat Rossellini am Ende seines Films *Stromboli* inszeniert. Als Karin völlig handlungsunfähig auf der Höhe des ausbrechenden Vulkans zusammenbricht, eröffnet sich ihr der Blick zum Horizont (Abb. 65). Auch hier ist der Betrachterstandpunkt die Bodenperspektive, von unten nach oben wird der Raum vertikal durchschritten, jedoch um den singulären Horizont zu erblicken, der sich in diesem Fall diagonal zur Horizontlinie am Himmel entwirft, an dem die Sterne leuchten und am nächsten Morgen die Vögel kreisen. Aus der Distanz der Abstraktionstendenz der Luftaufnahmen der frühen Moderne (Abb. 64) wird eine Nähe zu den Figurationen des vermeintlich Fernen (Abb. 65). Auf der Ebene der Zeit beschreibt die Horizontale die unendliche Dehnung von Zeit bis hin zur Zeitlosigkeit. Die zeitliche Abfolge lässt sich nicht mehr kausal und dramaturgisch begründen: „Neorealistisches Erzählen ist ein in horizontaler Hinsicht kohärenzgeschwächtes Erzählen. Es reiht aneinander, operiert parataktisch und führt [...] zu bloßen Stories, nicht jedoch zu Plots.“⁷¹⁶ Das horizontale Erzählen bedeutet folglich für die Narration die Wiedereinführung der Beschreibung von Zeit und Raum anstelle des Ereignisses und damit eine Amplifikation des Erzählraumes durch das metonymische Prinzip der Kombination und Verknüpfung von Realitätselementen, dass der russische Formalist Roman Jakobson mit Rückgriff auf den Begründer der modernen

⁷¹⁶ Glasenapp (2013): *Abschied vom Aktionsbild*. S. 17.

Sprachwissenschaft Ferdinand de Saussure als einen für den Realismus spezifischen Charakter der Sprache analysiert hat. In *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen* (1956) beschreibt er das Phänomen der linear syntagmatischen Systemanordnung von Sprache (linear ist nicht temporal, sondern spatial gemeint) als ein „Zusammenwirken und Aneinanderketten“⁷¹⁷, bei dem jedes Zeichen nur mit anderen Zeichen vorkommt und die Zeichen keine metaphorischen, sondern indexikalischen Bedeutungen generieren. Dabei ist nichts austauschbar wie auf der paradigmatischen Ebene der Sprache, in der die Wirklichkeitselemente nicht miteinander auftreten, sondern in einer Konkurrenzbeziehung stehen. Die syntagmatische Ebene, die der Horizontalen entspricht, kann durch paradigmatische Konkurrenzen gestört werden, sodass die Anschlüsse der Verkettungen auf der syntagmatischen Ebene nicht gelingen. Jakobson nennt dies die „Similaritätsstörung“, bei der es zu Ausfällen bei der Wortfindung kommt. In ähnlichem Sinne problematisiert auch Gilles Deleuze das Syntagma in Verbindung mit dem Begriff der Serie, der wie gezeigt werden konnte, immer wieder versucht Ende und Anfang zu verknüpfen, dem es aber nicht gelingt, den Kreis zu schließen (wie im klassischen Kino), sondern immer wieder zum neuen Anfang springt. Auch hier liegen Störungen auf der syntagmatischen Ebene vor. Deleuze steht damit Jakobson viel näher als die Filmphänomenologie von Christian Metz, der in seiner *Semiologie des Films* (1972) den Film in narrative Syntagmen eingeteilt hat (die Einstellung als die kleinste narrative Einheit im Film), die Deleuze in Abgrenzung zu Metz neu denkt und entgrenzt, insofern er sich von dem Prinzip der Sukzession und Kontinuität verabschiedet.⁷¹⁸ Das Gehen, das mehr ein unsystematisches und unablässiges Nomadisieren auf dieser syntagmatischen Ebene der Wirklichkeit ist, ist nicht nur die Sehnsucht, die gesamte Realität in all ihren Teilen (nicht selektiv) zu erfassen, sondern auch der Versuch, den geglückten Anschluss (an Zeit und Raum) zu finden, jene Störungen zu bewältigen, die eine ontologische Realitätsbeziehung gefährden. Mit Heinrich Böll, der in seinen *Frankfurter Poetikvorlesungen* von dem „Wunsch

⁷¹⁷ Jakobson, Roman: *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen* [1956]. In: Ders.: *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, Frankfurt am Main: Ullstein 1979. S. 117-141. Hier S. 121.

⁷¹⁸ „Von daher genügt es, daß das Paradigma in der strukturalen Ordnung wesentlich wird oder daß die Struktur ‚seriell‘ wird, damit die Erzählhandlung ihren akkumulativen, homogenen und identifizierbaren Charakter verliert, die sie dem Primat des Syntagmas schuldete. Die ‚große Syntagmatik‘ ist entgrenzt.“ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 181. Deleuze versucht den Zeichenbegriff wieder zu öffnen, den er bei Metz verengt sah, insofern er als das Problem der Semiologie beschrieb, dass sie die Signifikanten „abschließe“ und die Bilder und Zeichen voneinander abtrenne sowie die Semiotik sich der Bilder bemächtige und aus ihnen Sprache mache, die Bilder folglich zum Verschwinden bringe. Deleuze arbeitet folglich (wie Bazin) an der Ontologie von Sprache und Zeichen bzw. Bild. Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 335f. Vgl. auch Metz, Christian: *Semiologie des Films*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1972.

nach Gebundenheit“ (KA, Bd. 14, S. 142) gesprochen hat, der sich in Sprache – Wortwahl, Syntax – zeige, ließe sich anstelle von Anschlüssen folglich positiv von neuen, parataktischen Bindungen sprechen, für die nichts unwichtig ist und nichts wichtiger als etwas anderes. Volker Wehdeking hat die Parataxe als Ausdruck der „existentielle[n] Vereinzelung“ interpretiert, die bis „in die Mikrostruktur der Sätze“ eindringe: „In stoßenden, sich überlappenden, aus der Assoziation herausgetriebenen kleinen Einheiten bricht Andersch die Syntax noch bei den kompliziertesten Reflexionen in Parataxen auf.“⁷¹⁹ Die Parataxe bewirkt folglich ästhetische Einfachheit und Evidenz des Wirklichen, Aufbruch und Neuverkettung von Welt und Sprache. Teil dieser syntagmatischen Anordnung sind auch die Lücken zwischen den Trümmern und in der Erinnerung (Amnesie), das Schweigen und das Unsagbare. Die Gefahr „der Entwertung und des Scheiterns der Worte“ (DE, S. 604) wird damit abgewendet. In Elio Vittorinis *Die Frauen von Messina* war es der Blick zum Horizont, der für die Einführung des sichtbar-unsichtbaren Dorfes prägend war. Wir erinnern uns noch einmal an Pavesses *Junger Mond*, in dem der Protagonist von dem Weinberg Gaminella blickt und endlich alles wiederzuerkennen beginnt. In Nossacks Erzählung *Der Untergang* ist es der Blick zum Horizont, an dem Hamburg im Feuer versinkt. In Nossacks *Spätestens im November* erleben die Erzählerin Marianne und der Schriftsteller Berthold Möncken den Höhepunkt ihrer romantischen Liebe mit dem *Umblick* auf einen bisher nicht wahrnehmbaren Horizont, an dem endlich alles zu sehen ist:

Ach, und Welch einen Umblick man dort hatte, so weit, so weit. Hinter uns im Osten lag die Ebene, aus der wir kamen, ohne Horizont, nur Dunst. Und im Westen jenseits der Grenze nur Wälder und eine blaue Bergkette hinter der anderen; und dazwischen dunkle Täler mit grünen Flecken, [...]. Und unser Berg war höher als die anderen, wir konnten alles sehen. [...]. (SN, S. 115)

In Heinrich Bölls vierter Episode von *Wo warst du Adam?* (1951) erfährt Oberstleutnant Dr. Greck, in einer Schiffsschaukel auf einem Markt sitzend, an seinem freien Nachmittag einen Perspektivwechsel, der ihm den Horizont erschließt, ihm zeigt,

die Welt war verändert. Einmal bestand sie nur aus ein paar schmutzigen Brettern mit breiten Rillen dazwischen, und beim Rückflug hatte er den ganzen Himmel für sich. [...] Das war das Herrliche: parallel zur Erde zu stehen, wenn die Schaukel hinten ausschwang –, und nachher, vorn ausholend, in den Himmel hineinzutrampeln und ihn über sich zu sehen, als läge er auf einer Wiese,

⁷¹⁹ Wehdeking stellt davon ausgehend Verbindungen zur anglo-amerikanischen Erzähltradition der 1920er und 1930er Jahre her. Wehdeking, Volker: „Alfred Andersch und die amerikanischen Leitbilder Ernest Hemingways *In Our Time* und William Faulknes *As I Lay Dying* im Vergleich mit Alfred Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund*“. In: *Literatur für Leser* 27 (2004) H. 2. S. 72-88. Hier S. 81.

ihm so aber näher zu sein, unendlich viel näher. Was dazwischen lag, war belanglos. (KA, Bd. 5, S. 225f.)

Die neue, dynamische Perspektive wirkt befreiend und versetzt das Subjekt in eine neue Nähe zur Welt. Die Wahrnehmungsperspektive Bölls ähnelt Karins in *Stromboli*. Ist die unmittelbare Nähe für Dr. Greck nur für die Dauer einiger Momente erfahrbar, so beschreibt diese Episode die Ethik dieser Ästhetik der Horizontalen als eine Pause im Weltlauf, die sich auf der Ebene der Textkonstruktion Bölls in der parataktischen Reihung der einzelnen Episoden realisiert, von der nicht auszuschließen ist, dass sich ihre Zusammenstellung ändert. Nicht immer geht es bei den Darstellungen in der syntagmatischen und horizontalen Perspektive um den panoramatischen Blick, bei dem der Beobachter zu einem Teil des entgrenzten Bildraumes wird. In Alfred Anderschs Romans *Sansibar oder der letzte Grund* (1957) handelt es sich um die rein visuelle Besitznahme der Stadt,⁷²⁰ als „ein riesiges Relief“ (GW, Bd. 1, S. 29), eine folglich plastische und nicht rein abstrakte Darstellung, die zu ihrer Wahrnehmung der horizontalen Blickrichtung bedarf (in der Kunstgeschichte ist das Relief ein waagrecht angeordnetes Stilelement).

War die „Amplifikation des Wahrnehmungsraums“⁷²¹ einst nur über die Abstraktion von der horizontalen auf die vertikale Blickachse möglich, wird die horizontale Blickachse erneut aufgewertet und meines Erachtens eine Wende von der Abstraktion zurück zur Figuration eingeleitet. Die Bodenperspektive wird im Gegensatz zum „Sturz der Perspektiven“⁷²² in den 1920er Jahren rehabilitiert, um nach dem Zweiten Weltkrieg die Raumwahrnehmung zu stabilisieren und neue Orientierung im Raum zu gewinnen. Die Ethik des Neorealismus sucht konkrete Ansichten, die das Detail wiedererkennen lassen und einen begreiflichen Erfahrungsraum wiederherstellen. Es geht dabei um Erfahrungswerte, die, um es mit der phänomenologischen Nomenklatura auszudrücken, *leiblich* wahrnehmbar und nachvollziehbar sind. Vom Leib aus strukturieren sich Raum und Zeit nicht nur neu, sondern überhaupt erst wieder. Dazu gehörte auch die Entschleunigung jenes Sturzfluges der ästhetischen Moderne, in der die Abstraktion zu einer „Entqualifizierung“⁷²³ geführt hatte. Die Bodenperspektive

⁷²⁰ Perrone Capano, Lucia: „Die ausstrahlende Kraft des Neorealismus“. In: Öhlschläger, Borsò, Perrone Capano (2012): *Realismus nach den europäischen Avantgarden*. S. 87-107. Hier S. 97.

⁷²¹ Asendorf (1997): *super constellation*. S. 35.

⁷²² Asendorf (1997): *super constellation*. S. 44.

⁷²³ „Der Vorzug der Neutralität plansichtiger, quasi kartographischer Photographien wird durch den Nachteil ihrer Verfremdung neutralisiert: aus der Luft war es nicht immer einfach möglich, einen Baumstumpf von einem Maschinengewehr zu unterscheiden. Diese Art der Erfassung des Raumes schuf ein

ist auch ein ethischer Perspektivwechsel von den Tätern zu den Opfern, den Betroffenen (im Rahmen jener Alltags- und Zeugengeschichte). In den Blick gerät so nicht der allgemeine Weltraum, sondern der spezifische *Lebensraum* des einzelnen Menschen. Die Lebenswelt fungiert, aus phänomenologischer Perspektive, „als Boden“, „von dem all unsere Erfahrungen, Erwartungen und Entwürfe ausgehen, und als Horizont, auf den sie zugehen“⁷²⁴. Es ist der Rückgewinn des unmittelbaren Weltzugangs, der für die italienischen Neorealisten und deutschen Nachkriegskünstler ethisch entscheidend und für ihre ästhetischen Modelle bindend war. Unmittelbarkeit wurde nicht länger durch rasche Schauplatzwechsel und Zeitsprünge wie in der ästhetischen Moderne und ihren literarischen und filmischen Montageverfahren neuartig erzeugt. Im Gegenteil, im Fluss der Zeit und im Durchschreiten des Raumes wurden Zeit und Raum als Dimensionen wahrnehmbar. Augenblick und Dauer, das Kontinuierliche und das Diskontinuierliche, das Nahe und das Ferne, das Fragment und das Ganze sind allein auf der Horizontalen, der syntagmatischen Ebene anschlussfähig. Die folgenden Kapitel möchten die räumlichen und zeitlichen Beschreibungsweisen dieser horizontalen Wahrnehmung weiter ausformulieren.

Interpretationsproblem. Dem ungeübten Auge zeigen die unendlichen Bildserien nur abstrakte Linienmuster.“ Asendorf (1997): *super constellation*. S. 36.

⁷²⁴ Waldenfels, Bernhard: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. S. 27.

3.3. Sehnsuchtsorte und *gebrochene* Utopien: Grenzgänge in Zeit und Raum

3.3.1. Am Horizont des Meeres: Ethik und Ästhetik des Wassers

Die Untersuchung des ästhetischen Perspektivwechsels von der Vertikalen zurück zur Horizontalen hatte bereits das Meer als einen die Horizontlinie gebenden Raum angesprochen. Das Meer spielt eine ästhetisch wichtige Rolle, weil es für die Repräsentation eines ethischen Standpunkts formgebend ist und zugleich eine Schlüsselrolle für das Medialitätsbewusstsein und für transmediale Prozesse im italienischen Neorealismus spielt, deren räumliche und zeitliche Bild- und Erzählstrukturen in der deutschen Nachkriegsliteratur auffindbar sind.

Ich möchte mit einem Beispiel der deutschen Nachkriegsliteratur beginnen, da es wie kein anderes über den Raum des Meeres den Perspektivwechsel zur Horizontalen beschreibt und das Meer im Kontrast zum Luftraum in den Darstellungen seit dem Ersten Weltkrieg für eine neue Ethik des Sehens markiert. In seinem Reisebericht *Hohe Breitengrade* (1969) beginnt Andersch die Darstellung der Reise nach Spitzbergen mit dem Blick aus dem Flugzeug auf „Tausende von Inseln“ (GW, Bd. 9, S. 461).⁷²⁵

Die Inseln bestehen aus einem Kern von Felsen und Grün und aus einem Ring von Stränden und Brandungstreifen. Unter der Wasseroberfläche, die durchsichtig ist, setzen sie weitere Ringe an: zuerst einen hellgrünen, dann einen dunkelblauen, dann einen lehmgelben. Der Ozean, der sie umgibt, ist schimmernd olivgrau. (GW, Bd. 9, S. 461)

Bereits im zweiten Abschnitt des ersten Kapitels (*Der Eissturmvogel*) wechselt der Text seine Perspektive mit der Landung des Flugzeuges von der Vertikalen zur Horizontalen, aus dem „Traum-Flug“ (GW, Bd. 9, S. 462) in die Realität. Dies geschieht beim Überflug des Meeres, das hier als medialer Träger des Perspektivwechsels gedeutet werden kann: „Noch einmal das Meer, die Inseln, der gelbrötliche Lampion am Horizont des maßlosen Raums, die im Süden zurückbleibende Nacht. Jetzt auch ein Mond, beim Rückblick in blau Vergehendes“ (GW, Bd. 9, S. 462). Verbunden mit dem Perspektivwechsel ist zugleich eine für den Reisebericht spezifische Spannung zwischen Erzählen und Beschreiben, insofern neben der Sprache der Beschreibung

⁷²⁵ Andersch verfasste seinen Reisebericht *Hohe Breitengrade* im Anschluss an die Leitung einer Film-Expedition des Deutschen Fernsehens 1965 zur Produktion des Filmes *Haakons Hosentaschen* von Alfred Andersch und Martin Bosboom. Der Reisebericht steht damit in einem transmedialen Kontext, so dass das Wissen seiner Übertragung in das Medium Fernsehen möglicherweise den Produktionsprozess und die Ausformulierung seiner Beschreibungssprache befördert hat.

eine poetische Sprache eingeführt wird, die große Teile des Berichts mitprägt. Die Kippbewegung des Raumes ist zugleich diejenige des Schreibraumes hin zur horizontalen Ebene, denn: „Alles verläuft hier horizontal, flach hingestrichen, die Treibholzstämme, die das Meer hereingespült hat, der Lummenflug, der in einer schwarzen Linie über das Haff aus Kreide streift“ (GW, Bd. 9, S. 503). Nach der Landung sind die Reisenden im Hafen von Tromsö zu Fuß unterwegs. Als sich die Teilnehmer der Expedition mit dem Schiff schließlich der lang erwarteten Packeisgrenze nähern, beschreibt Andersch das glatte Meer:

Das Meer war an der Packeisgrenze so glatt wie ein Binnensee, und die Wände aus grauer steinerner Luft verwandelten sich über ihm zu Wolkendunst, der sich frei bewegte, von keinem Wind mehr getrieben. [...]. In dieser Durchsichtigkeit erkannten wir, daß die Grenze ein wildes Eistrümmerfeld war; [...] eine glatte weiße Wüste. Doch hier eine Küste aus steilen Spitzen, schrägen Tafeln, Kanten, verkrustetem, weißem Schorf über einer blauen Wunde. (GW, Bd. 9, S. 518)

Das Meer ist bei Andersch der Erfahrungsraum der Grenze schlechthin. Die Ästhetik des Meeres, dessen Wellen zwischen Erzählen und Beschreiben, zwischen glatter Oberfläche und kantigen Trümmern rauschen und eine Wunde umspülen, repräsentiert mit der Sichtbarkeit der Wunde auf der Oberfläche des Meeres einen ethischen Standpunkt, der die „Grenze des Menschlichen“⁷²⁶ ästhetisch erkundet. Signifikant ist zunächst dieser Kontrast zwischen Glätte des Meeres (keine Struktur) und Formgebungen der Küste (Struktur), die auch die Ästhetik des Meeres im italienischen Neorealismus kennzeichnet.

In Luchino Viscontis Film *Die Erde bebte* blickt der junge Fischer Ntoni zum Horizont des Meeres, das sich im Off befindet. Während sein Bruder Cola Valastro von fremden Ländern träumt, um einen Ausweg für die ausgebeutete Fischerfamilie zu finden, weiß Ntoni von seinen Reisen nach Baria und La Spezia, dass das Wasser überall salzig ist. Das Meer in Viscontis *Die Erde bebte* ist folglich einerseits eine Projektionsfläche für Bilder und Träume, ein geistiger Raum der Figuren⁷²⁷ und andererseits der physisch-geografische ebenso wie der soziale und kulturelle Handlungsraum des Films. Die Träume von einem besseren Leben in einem anderen Land bleiben

⁷²⁶ Die Packeisgrenze, deren Beschreibungen soziale Analysen und subjektive Befindlichkeiten vernachlässigt, ist „im anthropologischen Sinn auch die Grenze der menschlichen Welt“. Zimmermann, Christian von: Anmerkungen zu Moderne und Biedermeier auf dem Weg zu Alfred Anderschs „Hohe Breitengrade“ (1969). In: Zeitschrift für Germanistik XXIII (2013) H. 3. S. 558-573. Hier S. 558.

⁷²⁷ „Anzi, potremmo dire che il mare è il fuoricampo toutcourt: il mare è lo schermo dei sogni, è il luogo privilegiato dell'immaginario.“ Vgl. Bernardi, Sandro: La natura come turbamento. In: Bruni, David und Veronica Pravadelli (Hg.): *Studi viscontiani*, Venezia: Marsilio 1997. S. 287-300. Hier S. 289.

schließlich die Realität eines Blickes in die Ferne und einiger weniger Fotos, die sich Cola am Abend anschaut. Diese sich mit Blick auf den Meereshorizont ereignende Diskursivierung des Vorstellbaren und Möglichen bzw. Unmöglichen in der Ferne diskutieren die Werke v. a. entlang von Reisen und ästhetischen Expeditionen, die daher im Anschluss an dieses Kapitel untersucht werden. Für die Ethik der Ästhetik des Meeres entscheidend ist jedoch nicht nur die durch das Meer gezeichnete Horizontlinie als möglicherweise zukunftsweisend, sondern die Inszenierung des Meeres aus der Nahsicht und die durch sie erkennbare Beschaffenheit der Wasseroberfläche, auf die Andersch in seinem Bericht *Hohe Breitengrade* mittels Farb- und Formbeschreibungen eingegangen ist. In *Die Erde bebt* steht das glatte Meer der Träume zunächst in Spannung zum gekerbten Land, das der Titel aufgreift: *Die Erde bebt*, heißt der Film, deren Realität an der Küste Siziliens und im Hafen von Aci Trezza verortet ist. Im Vordergrund steht das Meer als ein phänomenaler Naturraum, mit dem das soziale Leben konfrontiert und dem es ausgeliefert wird, in den sich das soziale und gesellschaftliche Leben einschreibt bzw. *einkerb*t oder der es ausradiert bzw. *glättet*. Die Unterscheidung zwischen dem *glatten* und dem *gekerbten* Raum haben Gilles Deleuze und Felix Guattari in *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie II* (1980) entwickelt, um eine spatiale Dynamik zu beschreiben, bei der die mannigfaltigen, asymmetrischen, wandelbaren Vermischungen glatter, offener und unbegrenzter Räume mit gekerbten, geschlossenen und begrenzten Räumen die Erscheinungsweisen und Möglichkeitsspielräume von Realität sowohl unter ästhetischen als auch ethischen Gesichtspunkten zu reflektieren.⁷²⁸ Dabei streben Deleuze/Guattari die Umkehrung einer durch die kulturgeschichtliche Tradition etablierten Hierarchie an, nach der die sesshafte Lebensform, die sie mit dem gekerbten Raum beschreiben, höher stehe als die nomadische Lebensform, für die sie das Beschreibungsmodell des glatten Raumes entwickeln. Keineswegs lassen Deleuze/Guattari ihr Raummodell in einer schlichten zweiseitigen Ethik münden: „Und ganz bestimmt sind glatte Räume nicht von sich aus befreiend. Aber in ihnen verändert und verschiebt sich der Kampf, und in ihnen macht das Leben erneut seine Einsätze, trifft es auf neue Hindernisse, erfindet es neue Haltungen, verändert es die Widersacher. Man sollte niemals glauben, daß ein glatter Raum genügt, um uns zu retten.“⁷²⁹ Deleuze/Guattari plädierten entsprechend entgegen einer hierarchischen Logik des Raumes für ein gleichwertiges Verständnis des

⁷²⁸ Deleuze, Gilles und Felix Guattari: Das Glatte und das Gekerbte. In: Dies.: *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin: Merve-Verlag 1997 [1980]. S. 658-693.

⁷²⁹ Deleuze/Guattari (1997): Das Glatte und das Gekerbte. S. 693.

gekerbten und glatten Raumes, die immer wieder ineinander über und auseinander hervorgehen und damit in gleicher Weise ursprünglich und für die gegebene Realität ursächlich sind. Sie befreien damit den Raum aus seiner zeitlichen und finalen Entwicklungs- und Optimierungslogik – jener Vision eines besseren Lebens in der Ferne, die u. a. N’toni in *Die Erde bebte* verfolgt – zugunsten eines ergebnisoffenen, a-temporalen Raumes, der sich in unmittelbarer Nähe befindet und der, statt überwunden oder verlassen zu werden, immer wieder im Grenzgang erfahren und verhandelt werden kann. Bei Andersch ist es die Packeisgrenze, an der das glatte Meer und das kantige Eis aufeinanderprallen. Und dabei ist es der Wolkendunst, der sich frei bewegt, und nicht das beschreibende Subjekt, dessen Bewegungen verfolgt werden. Es scheint vielmehr, dass sich im Falle der Beschreibung der Raum auf das Subjekt zubewegt, es vereinnahmt, als dass sich das Subjekt in den Raum hinein bewegt. Der *Nomade* ist dann nicht unbedingt der, der sich durch den Raum und die Zeit fortbewegt, sondern umgekehrt die Bewegung von Raum und Zeit an sich erfährt. Nicht der Mensch codiert den Raum, sondern der Raum den Menschen. Der nicht nur optische, sondern haptische⁷³⁰ glatte Nah-Raum ist weder durch fixe Anhaltspunkte, beständige Richtungen noch eine Zentralperspektive bestimmt wie der gekerbte Raum der Fernsicht in den Filmen Rossellinis oder Viscontis (Abb. 66-73, S. 262). Der glatte und der gekerbte, der nahe und der ferne Raum bewegen sich in einem ständigen Werden auf einen Horizont hin und wieder von ihm weg. Glattes und Gekerbtes werden folglich nicht als dichotomische Polaritäten, sondern als komplexe Übergänge und Übertragungen gedacht, die Deleuze/Guattari an verschiedenen Modellen exemplifizieren, von denen eines das Meer ist, das meines Erachtens zugleich das zentralste Modell für die Konzeption des neuen Raummodells ist: „Denn das Meer ist der glatte Raum par excellence, und dennoch wird es am ehesten mit den Anforderungen einer immer strengeren Einkerbung konfrontiert.“⁷³¹ Da das „Deterritorialisierungsvermögen“ des

⁷³⁰ Deleuze/Guattari verbinden den gekerbten Raum mit dem Optischen und den glatten Raum mit dem Haptischen. Das Haptische meint jedoch nicht den Ausschluss des Optischen, da der haptische Raum „gleichermaßen visuell, auditiv und taktil sein kann“ (S. 682). „Man kann das Haptische also nicht durch den unbeweglichen Hintergrund, die Fläche und den Umriß definieren, denn es ist bereits ein Mischzustand, bei dem das Haptische zum Einkerbten dient und sich seiner glatten Komponenten nur noch bedient, um sie in einen anderen Raum zu übertragen.“ Umgekehrt ist das Optische „auch dazu fähig, Glattes zurückzugeben, indem sie das Licht befreit und die Farbe gestaltet, indem sie eine Art von luftigem haptischem Raum wiedererschafft, der den nicht begrenzten Ort von überlagerten Flächen bildet.“ Deleuze/Guattari (1997): *Das Glatte und das Gekerbte*. S. 687.

⁷³¹ Deleuze/Guattari (1997): *Das Glatte und das Gekerbte*. S. 663-669. Hier S. 664.

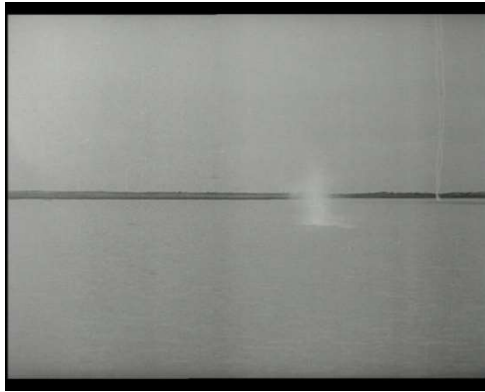


Abb. 66: Rossellini, *Paisà* (Episode 6)



Abb. 67: Rossellini, *Paisà* (Episode 6)



Abb. 68: Rossellini, *Reise in Italien*



Abb. 69: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 70: Rossellini, *Paisà* (Episode 6)



Abb. 71: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 72: Visconti, *Die Erde bebt*



Abb. 73: Visconti, *Die Erde bebt*

Meeres dem Gekerbten überlegen ist, ist das Meer der „Archetypus aller glatten Räume“⁷³² ebenso wie für die Formen von Einkerbungen. Entsprechend inszenieren die Filme, aber auch deutschen und italienischen Texte, das Meer in unterschiedlichen Zuständen, in seiner Variation zwischen ruhiger, unberührter sowie glatter und durchfahrener, aufgewühlter und wild schäumender, kurz gekerbter Wasseroberfläche (Abb. 66-73, S. 262).

In Viscontis *Die Erde bebt* wird über das Meer die Dramaturgie des gesamten Films koordiniert. Zu Beginn des Films liegt das Meer ruhig da und auf ihm die Fischerboote, es gibt kaum Wellengang, weder optisch noch akustisch. Im Laufe des Films, in dem sich die Fischer von der kapitalistischen Ausbeutung durch die Großhändler zu befreien versuchen, gerät das Meer jedoch immer mehr in Bewegung. Die Bewegungen werden einerseits durch gesellschaftliche, wirtschaftliche Arbeitsprozesse (z. B. Fischfang in *Die Erde bebt*), politische Aktionen (z. B. Angriffe in *Paisà*, Abb. 76, S. 265) oder rituelle, kulturelle Praktiken (Zeremonie des Thunfischfangs in *Stromboli*, Abb. 71, S. 262) verursacht und beschreiben dann keine materialen Aspekte des Meeres. Seinen Höhepunkt jedoch erreicht die Darstellung des Meeres in *Die Erde bebt* als die Frauen der Valastros an den Klippen auf das Meer blickend stehen und auf die Rückkehr ihrer Männer warten (Abb. 72-73, S. 262). Diese Szene stellt den dramatischen Höhepunkt des Films dar und ist zugleich die Szene, die in der längsten Plansequenz das vom Sturm aufgewühlte Meer zeigt und der Raum höchste Präsenz erreicht. Insofern darin nicht das Kentern des Schiffes auf hoher See und der Verlust des Fischfangs beschrieben wird – also der Vorgang der Einkerbung des Glatten und der Codierung des Raumes durch den Menschen – übersteigt die Meeresdarstellung eine simple Trennung in glatt und nicht glatt bzw. gekerbt. Die Handlung pausiert in dieser Sequenz, die *story* setzt für die Dauer eines langen Augenblickes aus, statt dramatisiert zu werden. Die wie das Felsgestein an den Klippen wartenden Frauen fungieren nicht als Handelnde, sondern als zunächst Wahrnehmende (Abb. 72, S. 262) und dann Wahrzunehmende im Raum der Natur (Abb. 73, S. 262). Das Verhältnis der Frauen zum Raum wird trotz des optisch aufgewühlten Meeres für die Dauer der Einstellung geglättet, um etwas anderes zur Anschauung zu bringen: Die Kraft des Wassers, seines Rauschens, des Windes, seiner materiellen Intensität.⁷³³ Es

⁷³² Deleuze/Guattari (1997): Das Glatte und das Gekerbte. S. 663-669. Hier S. 664f. und S. 665.

⁷³³ „Während im gekerbten Raum die Formen eine Materie organisieren, verweisen im glatten Raum die Materialien auf Kräfte oder dienen ihnen als Symptome. Es ist eher ein intensiver als ein extensiver

sind dann nicht die Figuren, die über die Erscheinungsweisen des Raumes und der Zeit entscheiden, mit denen sie gleichursprünglich erscheinen, sondern umgekehrt werden der phänomenologisch gegebene Raum und die Zeit durch ihre Erfahrungsintensität in sich und als sie selbst entfaltet und ausgedehnt. Nicht der Wille des Menschen und seine sozial-gesellschaftlichen Praktiken, sondern das Meer entscheidet dann über die Zukunft der Familie, die dem Naturraum auch genealogisch ausgeliefert ist. Bereits der Urgroßvater, der nur über Erzählungen und Familienfotos im Film präsent ist, ist auf dem Meer gestorben, wenngleich die Tradition der Fischerfamilie damit nicht zu Ende gegangen ist. So wie Flut und Ebbe kommen und gehen auch die Familienmitglieder der Valastros, sterben im Meer, das zugleich den Fortbestand der Familie sichert. Die Einkerbungen im glatten Raum und das Glätten des gekerbten Raumes beschreiben die Ambivalenz der Realität: sie ist visionär bis mythisch und zugleich bitter und hart.

Dramaturgische Funktion hat das Meer auch in Rossellinis *Stromboli*, in dem der ritualisierte Thunfischfang (Abb. 71, S. 262) zum Höhepunkt der Entwicklungen auf der Insel wird, auf der es der Protagonistin Karin nicht gelingt, sich in die Lebensgemeinschaft der Einheimischen zu integrieren. Sie wartet während der Zeremonie des Thunfischfangs in einem Beiboot auf ruhiger See und bleibt in der Rolle der Zuschauerin. Als in unmittelbarem Anschluss der Vulkan Stromboli ausbricht, beschließt Karin die Insel über den Vulkan und des auf der anderen Seite befindlichen Hafens zu verlassen. Über das Meer kam Karin mit ihrem Mann Antonio auf die Vulkaninsel, um sich aus der Realität des Flüchtlingslagers zu befreien. Als Befreite wird Stromboli für sie zu einem neuen Gefängnis und nur der Weg als Flüchtige über das Meer kann ihr ihre Freiheit zurückgeben. Sowie sich die Natur des Meeres wie des Vulkans behauptet, emanzipiert sich auch Karin von den patriarchalischen Strukturen der Gesellschaft Strombolis, wenn sie bereit ist, sich als Teil des natürlichen Raumes und die Insel als eine Kerbe auf dem glatten Meer zu begreifen. Dabei ist das Gelingen der Emanzipation stets mit der Möglichkeit ihres Scheiterns verbunden, sowie das Meer zugleich

Raum, ein Raum der Entfernungen und nicht der Maßeinheiten. Intensives *Spatium* anstatt *Extensio*. Deleuze/Guattari (1997): Das Glatte und das Gekerbte. S. 663-669. Hier S. 664.



Abb. 74: Rossellini, *Paisà* (Episode 1)



Abb. 75: Rossellini, *Paisà* (Episode 1)



Abb. 76: Rossellini, *Paisà* (Episode 1)

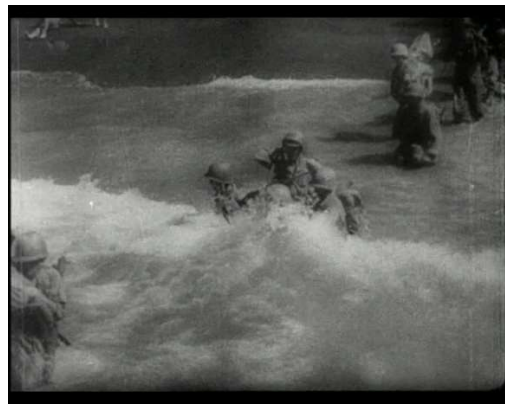


Abb. 77: Rossellini, *Paisà* (Episode 1)

Raum bitterer Erfahrungen und süßer Freiheit ist.⁷³⁴ Das Meer ist folglich ein komplex strukturierter und zugleich flexibler Raum, insofern die sich in ihm bildenden Strukturen in einem andauernden Prozess der Konstruktion und Dekonstruktion, des Aufbaus und der Auflösung sind.

Das Meer ist zunächst frei von staatlicher Raumordnung, von Grenzen und Völkerrecht,⁷³⁵ wie es Roberto Rossellinis Darstellung des Partisanenkriegs in *Paisà* beschreibt (Abb. 76 und 77). Der zunächst als politisch eingekerbte Raum des Meeres, der Träger aktueller Zeitgeschichte ist wie es die einleitenden dokumentarischen Bilder in *Paisà* zeigen, wird durch die Darstellung des Meeres als freier Möglichkeitsraum und Katalysator für Völkerverständigung erweitert. Vor der Kulisse des ruhigen Meeres (Abb. 74-75) entfaltet sich der Dialog zwischen dem amerikanischen Soldaten Joe und der Sizilianerin Carmela. Das Meer ist dabei nicht nur Kulisse, sondern Katalysator bzw. Verhandlungsraum der Kommunikation:

⁷³⁴ In Viscontis *Besessenheit* rät ein Spanier, den der Protagonist Gino zufällig bei einer Zugfahrt kennenlernt und mit dem er einige Zeit in der Hafenstadt Ancona verbringt, auf See zu gehen: „L’aria del mare ti sgombrerà la testa da tutte queste idee. Ti sentirai di nuovo libero“ und Gino fragt noch einmal nach: „Libero?“. Sein neuer Freund bestätigt: „Libero“.

⁷³⁵ Asendorf (1997): super constellation. S. 259.

Joe: „Wie schön das Meer ist.“
 Carmela: „Ah, mare.“
 Joe: „Mare?“
 Carmela: „Ich will im Meer schwimmen, verstehst du?“
 Joe: „Ah, yeah, mare. In Jersey sagt man dazu ‚blue sea‘.“
 Carmela: „Das Meer ist ruhig, vielleicht ist der Krieg bald vorbei.“

Obwohl beide die Sprache des je anderen nicht sprechen und verstehen, lässt es sich über das Meer verständigen. Das Meer wird dabei zum ethischen Indikator, insofern sich an seiner Beschaffenheit die politische Lage ebenso ablesen lässt wie sich neue Beziehungen herstellen und Sprachbarrieren überwinden lassen. Im Kontrast zum durchquerten Meer der dokumentarischen Bilder, ist das ruhig Meer der erste Hinweis auf das Kriegsende und darauf, dass das Meer wieder nur sich selbst gehört, als ein reiner Naturraum, in dem der Mensch (Carmela wünscht sich, im Meer zu schwimmen, um der Konfrontation mit dem Amerikaner zu entkommen) frei von politischen und wirtschaftlichen Ordnungen ein- und aufgehen kann. Das Gespräch überwindet schließlich den politischen Rahmen als Joe von seinem Leben als Milchwagenfahrer in Amerika zu erzählen beginnt, ihr Fotos von seiner Familie zeigt und die Verständigung zwischen den beiden immer besser gelingt. Die Szene endet abrupt, als Joe aus der Ferne von hinten erschossen wird, sich Carmela zunächst versteckt, bevor sie sich am Ufer des laut schäumenden Meeres selbst erschießt, noch bevor die zu ihrer Befreiung gedachten amerikanischen Soldaten sie finden. Die Tragik des Todes spiegelt sich im aufgewühlten, eingekerbten Meer-Raum, in dem für einen Moment die Macht des Landes (Kriegsflotte) über die Freiheit des Meeres (Völkerrechtsverständigung) siegt.

Die Ethik der Ästhetik der Meerdarstellungen zeigt sich folglich sowohl auf inhaltlicher Ebene als auch formaler Ebene, insofern das Meer und seine Oberflächenästhetik die Filmhandlung dramaturgisch (also formal) strukturiert und zum Verhandlungsort von Lebensmodellen und -gemeinschaften wird (inhaltliche Struktur). Sowohl die Darstellungen des Meeres in *Die Erde bebte* als auch in *Paisà* zeigen, dass das Meer ein ethischer Entscheidungsraum über Lebenskonzepte ist – politische, kulturelle ebenso wie familiäre und freundschaftliche. Das Meer ist damit eine „Daseinsmetapher“⁷³⁶ (Hans Blumenberg) für den Menschen. Hans Blumenberg, der das Meer

⁷³⁶ In seinem Essay *Schiffbruch mit Zuschauer, Paradigmen einer Daseinsmetapher* beschreibt Hans Blumenberg den Wandel in der philosophischen Rezeptionsgeschichte des Meeres als Daseinsmetapher vom Ort des Unheimlichen, Ort der Eroberung bis zum Ort des Schiffsbruchs, der von dem auf dem sicheren Land stehenden Betrachter beobachtet wird. Der Schiffbruch bringt die Menschen zum Nachdenken. Zugleich handelt es sich um eine Metapher, die in ihrer Geschichte immer in individuellen oder

analog zum Vulkan denkt, dessen Beben dem Zittern des Schiffes auf dem Meer entspreche, fasst Seefahrt und Vulkanausbruch als Weisen der „Grenzverletzung“⁷³⁷, die die neorealistischen Filme über das Gelingen und Scheitern menschlicher Beziehungen und die Integration des Menschen in Zeit und Raum inszenieren. Das Meer kann mit Blumenberg gesprochen als eine Sinnressource, ein vorbegriffliches, prä-semantisches Feld gelesen werden,⁷³⁸ in dem es noch keine festen Definitionen gibt.

Ähnlich Blumenbergs These vom Schiff als Daseinsmetapher entfaltet auch Elio Vittorini in seinem Reisebericht *Sardinien. Ein Land der Kindheit* (1952) das Meer und das Schiff als eine „wundervolle Daseinsmöglichkeit“ (SLK, S. 12), die in Form und Farbe beschreibbar sind – die Segelschiffe sind „breit, schwer, in verblichener Farbe“ (SLK, S. 12). „Reglose Einsamkeit ist es vielmehr, was mich an dem Segel dort bestürzt; es erinnert an Jahrhunderte ursprünglichen Daseins; es läßt mich zum ersten Mal das Wesen dieses Landes deutlich erahnen“ (SLK, S. 13). Das Schiff dient also als Beschreibungskategorie für ein ganzes Land und seine nicht nur physische, sondern auch mentale Beschaffenheit. Als Wahrnehmungsmedium für das Dasein des Menschen, aber auch eines ganzen Landes treten das Meer und das Schiff auch in Heinrich Bölls *Irishem Tagebuch* (1957) in Erscheinung: Für den Erzähler, der auf dem Dampfer nach Irland fährt, gleicht das Schiff „mehr einem Auswandererschiff als einem Heimkehrerschiff“ (KA, Bd. 10, S. 193). Nach seiner Ankunft taumelt der Erzähler müde auf die Insel, die in „Bläue“ eingehüllt ist und die ihrerseits in „verschiedenen Schichten, verschiedenen Schattierungen“ (KA, Bd. 10, S. 232) über das Meer zieht. Das Meer bemisst auch bei Vittorini den Wahrnehmungsraum: „Und auf der einen wie auf der anderen Seite enden die Straßen im Wasser, an das die letzten Häuser mit ihren Dächern beinah heranreichen“ (SLK, S. 15). Der gesamte Ort sowie die Insel Sardinien öffnen sich an ihren Rändern, sind ein „offene[s] Land“ (SLK, S. 16). Und es ist der Horizont als Wahrnehmungsgrenze, der den Menschen zurück in den Raum

gesellschaftlichen Umbruchsituationen aufgerufen worden ist, um historische, politische, philosophische bzw. ethische Krisen zu beschreiben und zu bewältigen. In diesem Sinne lässt sich auch das Meer als Ausdrucksort krisenhafter Veränderungen sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene lesen. Der Schiffbruch mit Zuschauer markiert folglich eine genuin kritische Wahrnehmungsperspektive auf Realität. Vgl. Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen eine Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

⁷³⁷ Blumenberg (1979): *Schiffbruch mit Zuschauer*. S. 9.

⁷³⁸ Blumenberg erachtete das metaphorische Denken dem begrifflichen nicht untergeordnet und wertete es als epistemologische Quelle auf. Blumenberg zufolge ist die absolute, vorwissenschaftliche Metapher unverzichtbarer Bestandteil wissenschaftlicher Erkenntnis, insofern sie auch das enthält, was bei einer begrifflichen Definition verlorenght. Blumenberg (1979): *Schiffbruch mit Zuschauer*. S. 79.

schleudert, in dem dieser dann aufgeht bzw. von dem der Mensch regelrecht verschluckt wird:

Gleich draußen vor der Häusergruppe von Terranova verschluckt der vulkanische Saum, der die Bucht umgibt, das Städtchen und einen Kilometer weiter auch den weiten Seespiegel. Gegen den Himmel gehoben bewegen wir uns auf einer konvexen Oberfläche, die sich zu wölben, sich auszudehnen und uns jeden Augenblick in den Raum zu schleudern scheint. (SLK, S. 19)

Das Meer bestimmt nicht nur den räumlichen Horizont, sondern variiert ihn so wie sein Wahrnehmungserlebnis: „Dort, wo die Ebene schroff abfällt, zeigen sich lange, dunkle Landmassen in der Luft schwebend. Dort ist das Meer; die Luft. Unbewohnt wie das Licht des Ersten Tages“ (SLK, S. 37). Wenn wie hier zwischen Meer und Luft, in Anderschs *Die Kirschen der Freiheit* ist es das Zergehen der Wolke im „Äther“ (GW, Bd. 5, S. 363), nicht mehr unterschieden werden kann, verschwimmt der Horizont und macht den Raum zu einer atmosphärischen Erfahrung, die nicht von der Perspektive, sondern der Verdichtung des Raumes abhängt. Es ist das Schaukeln des Schiffes, das schon den Erzähler des *Irishen Tagebuchs* taumeln ließ, das die Distanz zwischen Betrachterstandpunkt und Horizont, die Perspektive verdichtet und *glättet*: „Und während er hinabsinkt, steigt das Meer empor; aufreizend, dieser Wechsel, der uns mal in der Luft hängen und mal in einem Horizontschacht versinken läßt“ (SLK, S. 105). Die Wasserperspektive bringt die Koordinaten des Raumes ins Schwimmen, verschiebt die Geografie: „Wie auf einem Blatt treiben wir ab. Carloforte liegt nicht mehr dort, wo es vorhin lag. Mit seiner Heuschreckenarmee [gemeint sind Fischerboote] vor den Küsten rutscht es nach Süden“ (SLK, S. 96). Wie der gekerbte und geglättete Raum in der Lesart von Deleuze/Guattari bewegt sich der Raum auf einen Horizont zu und wieder von ihm weg. Die Ästhetik des Meeres eröffnet folglich die „Perspektive eines anderen Ortes, der sich den Ordnungen und Erschließungen widersetzt und der zum gesellschaftlichen Raum das Außen bildet [...]“⁷³⁹

Im Sinne jener *Grenzverletzung* gestaltet auch Alfred Andersch in seinem autobiografischen Bericht *Die Kirschen der Freiheit* das Meer. Nachdem Andersch 1933 ein halbes Jahr im Konzentrationslager Dachau inhaftiert gewesen war, arbeitete er als Werbetexter in einer Hamburger Fotopapierfirma und floh in kunsthistorische Studien. 1938 verließ er Hamburg. Dieser Aufbruch, der sowohl ein physischer, biografischer als auch ästhetischer Aufbruch war, gelingt dem Erzähler am Meer:

⁷³⁹ Kinzel, Ulrich: „Das Ende der Reise. Orientierung und Erfahrung in Alfred Anderschs *Hohe Breitengrade*“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 43, 1999. 403-430. Hier S. 405.

Suchte das Meer auf, das ich nun endlich sah, grellblau hinter den roten Riesentürmen von Wismar, opalgrau jenseits der Deiche von Husum. Ich sah zu, wie das Fährboot nach den Halligen aus dem Hafen tuckerte, der nach Holz und Teer roch. Es gab keine Zeit mehr. Für mich nicht. Über der Kimmung, weit im Westen, zerging eine Wolke im Äther. Ich klemmte mein Buch unter den Arm und ging den Deich entlang, immer weiter weg von den letzten Häusern. (GW, Bd. 5, S. 363)

Der Blick des Erzählers ist auf den Horizont gerichtet, der die Himmelsweite (Äther) eröffnet, in der sich die Formen (Wolke) auflösen und das Meer über seine intensiven Farbgebungen als eine glatte Farbfläche hervortritt. Zugleich bewegt er sich von seinem Standpunkt weg und verlässt den gekerbten Raum der Häuser, aus denen er heraustritt. Dass er sich beim Fortgang ein Buch unter den Arm klemmt, erzählt den ästhetischen Aufbruch einmal mehr. Erst in der Auflösung der bestehenden Welt durch den Blick auf das Meer und über das Meer hinweg zum Horizont, das Stillstehen der Zeit im Moment der intensiven Wahrnehmung der Meeresoberfläche kann für den Erzähler eine neue Realität entstehen. Auf diese Textpassage, die am Ende eines Kapitels steht, folgt die Erzählung vom Wehrmachtseinsatz in Italien und der sich anschließenden Fahnenflucht. Dass das Meer dabei die ästhetische Einschreibefläche für ethische Entscheidungen ist, also für jene Lebensmodelle wie in *Die Erde bebt*, zeigt sich in der See vor Dänemark: „Und wenn ich einen Kiesel am Strand von Hobro auffas und in den Mariagerfjord hinausschleuderte, dann piff der Stein für mich die Worte ‚Fahnenflucht‘ und ‚Freiheit‘ über die Wellen, ehe er versank“ (GW, Bd. 5, S. 366). Immer expliziter wird das Meer zum Ort einer Ethik des Sehens, das der Herausbildung einer nicht symbolischen, sondern denotativen Sprache dient (wie es Sebald forderte, vgl. Kapitel 2.3.): „In der Nacht der Arno-Ebene aber brauchte der Gedanke [der Fahnenflucht] nicht einmal mehr zu sprechen. Er schwieg. Er war zu Nacht und zur Brücke und zur Pfeife geworden. Die Dinge sprechen nicht. Die Dinge sind.“ (GW, Bd. 5, S. 366). Im toskanischen Piombino dann ist es das glatte, unberührte Meer, das zur Projektionsfläche der Angst und Einsamkeit wird:

In einem Ausschnitt der Hügel zur Linken war das Meer zu sehen, ein stumpfblaues, einsames Meer, das so aussah, als hätte es noch niemals der Kiel eines Schiffes durchschnitten, ein schieferfarbenes und tückisches Weltende-Meer. Vom Meer her zog ein Geschwader silbern glitzernder Flugzeuge mit dem gesanghaften Dröhnen der Motoren über den Himmel nach Osten [...]. (GW, Bd. 5, S. 378f.)

Die unberührte Meeresoberfläche ist tückisch, insofern sie nicht über das politische Geschehen Auskunft gibt wie dies noch in Rossellinis *Paisà* der Fall war, da sich das

politische Geschehen in den Luftraum verschoben hat. Zentral bleibt das Meer als ethischer Entscheidungsraum für das Individuum, nicht aber für die politische Geschichte. Nachdem der Erzähler desertiert ist, flüchtet er durch die italienische Capanna, nach Vejano und entfaltet das Meer (ebenso den Deich, Hafen und Fluss) als eine Form der Wildnis, in der der Erzähler sich frei fühlt. Wenngleich das Meer in diesem Text nur randständiges Motiv bleibt, beschreibt es Schlüsselmomente in der autobiografischen und ästhetischen Entwicklung des Erzählers, die mit Aufbrüchen und Akten der Befreiung verbunden sind, die sich einerseits über Kerbungen (der über die Wasseroberfläche springende Stein) und Glättungen (Farbgebungen des Meeres) visualisieren.

In Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund* sind der Hafen von Rerik und die Ostsee bis Schweden der zentrale Handlungs- bzw. Fluchtraum der fünf Protagonisten, die aus unterschiedlichen Motiven das nationalsozialistische Deutschland verlassen wollen. Jedes im Hafen von Rerik ankommende Schiff bietet die Chance einer potenziellen *Grenzverletzung* des Landes zugunsten der Flucht über das Meer. Die Flucht gelingt erst bei Nacht mit einem kleinen Boot, das sich vor den Scheinwerfern der Leuchttürme verstecken muss. Das Meer ist gleichzeitig Schutz- und Gefahrenzone, freier Naturraum und kontrollierte Grenzzone der Gesellschaft. Erst dort, von wo nicht mehr das Land zu sehen ist, glättet sich das nicht länger gefährliche, sondern rettende Meer, das der kommunistische Parteifunktionär Gregor zu Beginn des Romans beschreibt:

Erst jenseits des Hoheitsgebietes der Drohung, sieben Meilen von der Küste entfernt, auf einem Schiff nach Schweden – wenn es ein Schiff nach Schweden geben sollte –, würde das Meer, zum Beispiel das Meer, sich wieder mit einem Vogelflügel vergleichen lassen, einer Schwinge aus eisigem Ultramarin, die den Spätherbst Skandinaviens umflog. Bis dahin war das Meer nichts anderes als das Meer, eine bewegte Materiemasse, die man zu prüfen hatte, ob sie geeignet war, eine Flucht zu tragen. Nein, dachte Gregor, nicht vom Meer hängt es ab, ob ich fliehen kann. Das Meer trägt. Es hängt von Matrosen und Kapitänen ab, von schwedischen oder dänischen Seeleuten, von ihrem Mut oder ihrer Geldgier, [...] von den Genossen mit ihren Fischkuttern, es hängt von ihren Blicken und Gedanken ab, davon, daß ihre Blicke ein Abenteuer anvisieren, ihre Gedanken eine leichte, Segel setzende Bewegung ausführen können. Es wäre einfacher, dachte Gregor, vom Meer abhängig zu sein, statt von den Menschen.⁷⁴⁰ (GW, Bd. 1, S. 12f.)

Nicht also der Raum wird gefürchtet, sondern seine Ideologisierung und Instrumentalisierung. Und so bedarf es der geeigneten Einkerbungen in den Meeresraum, nicht

⁷⁴⁰ Andersch, Alfred: *Sansibar oder der letzte Grund* [1957]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 7-183. Im Folgenden mit der Sigle GW, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

aber einer anderen „Materiemasse“. Die produktive Grenzverletzung gelingt am Ende des Romans, wenn das schwedische Ufer erreicht und die expressionistische Klosterfigur ebenso wie die Jüdin Judith gerettet sind. Es ist die Figur des Jungen, der immer wieder von der Freiheit auf dem Meer, auf dem sein Vater gestorben ist, träumt und aus dessen Perspektive der letzte Blick auf das Meer fällt: „Der Steg lag als graues Band über dem schwarzen Meer. Der Junge sah, daß der Kutter noch immer dalag. Etwas weiter weg war das Meer blau, dunkelblau und kalt lag es unter einem grauen, einförmigen Himmel ohne Sterne. Der Kutter bewegte sich kaum, er war schwarz und still und wartete.“ (GW, Bd. 1, 183). Ganz ähnlich den neorealistischen Filmen endet auch hier die Erzählung mit einer ruhigen See und dem bitteren Realismus, der sich nicht nur in der Farbe, sondern auch im Himmel ohne Sterne, im getrübbten Himmel ausdrückt. Für einen *langen Augenblick* aber erreicht der Junge, bevor der Weg zurück nach Rerik führt, das Gefühl der absoluten Freiheit.

In der Erzählung *Das Meer*, die seinem Roman *Die Rote* (1960) entnommen ist und dort die Position eines Schlüsselkapitels einnimmt, wird Antonionis Film *Der Schrei* frei nacherzählt. Irma und Aldo aus Antonionis Film fungieren als Reflexionsfiguren für Franziska und Fabio in Anderschs Roman. Irma, die sich von Aldo trennt, um mit ihrem neuen Geliebten eine Familie zu gründen, ist für Franziska das Modell einer Frau, die sich aus allen Bindungen löst, sich frei macht, um neue Bindungen einzugehen, die den Mut hat, sich mit ihrem Geliebten, von dem sie schwanger ist, ein Leben aufzubauen. Aldo ist ein Mann, dessen Liebe zu Irma so groß ist, dass sie ihn letztlich in den Tod treibt, da die vielen kleinen und oberflächlichen Liebschaften seine Liebe zu Irma nicht kompensieren können. Für Fabio ist Aldo ein Modell, insofern er die Bedeutungslosigkeit der Liebschaften kennt, nicht aber die Erfahrung einer großen Liebe. Beiden gemeinsam ist, dass sie Liebe – in welcher Form auch immer – als eine Form von Abhängigkeit erfahren, mit der man ebenso schlecht leben kann wie ohne sie. Diese Nacherzählung innerhalb des Romans ist zugleich eine Einkerbung in die Erzählung und eine Form des glatten Raums hinsichtlich der Reflexion von Liebe durch die Figuren. Der neorealistische Film bietet Franziska und Fabio die Reflexionsfolie, vor der sie Kerbungen und Grenzverletzungen des eigenen Raums erfahren. Das Meer spielt jedoch nicht nur in dieser indirekten Weise eine entscheidende Rolle im Roman, sondern strukturiert auch die Perspektive des gesamten Textes. Dies zeigt sich bereits zu Beginn des Romans, als Franziska mit dem Zug in Venedig ankommt:

Mag ich Venedig eigentlich? Sie zuckte unwillkürlich mit den Achseln, während sie aus dem Fenster auf die dunkle Fläche starrte, die am Tage die Lagune war. *Nein, eigentlich nicht. Es gibt keine Bäume und kein Gras in Venedig. Nur Häuser, künstlerische Häuser und gewöhnliche Häuser. Die gewöhnlichen sind mir lieber. Und das Wasser hab ich gern, die Kanäle, selbst dort, wo sie voller Unrat sind und stinken. Und das offene Wasser, die Lagune. Dort wo Venedig an die Lagune grenzt, mag ich es sehr gerne.* (GW, Bd. 1, S. 216)

In Venedig, auf der Grenze zwischen Land und Meer, auf der Wassergrenze erfährt Franziska das sie frei und zu handeln fähig ist, was sie zu Beginn ihrer Reise nicht erwartet hatte, denn *„auf der Insel habe ich wahrscheinlich gar keine Möglichkeiten, auf einer Insel komme ich nicht weiter“* (GW, Bd. 1, S. 215). Franziskas Erfahrungen auf dieser Insel sind verbunden mit der Bekanntschaft mit dem Engländer Patrick O'Malley, der einst als Spion der britischen Royal Air Force von der deutschen Gestapo im Zweiten Weltkrieg gefoltert wurde und sich nie aus dieser Gefangenschaft hatte befreien können. Er nutzt Franziska aus, um auf seinem Boot den sich ebenfalls in Venedig aufhaltenden Gestapo-Inspektor Kramer mit Rattengift zu töten. Die Begegnung mit Patrick O'Malley, die ihr zeigt, dass sie sich aus der Enge ihrer Ehe und den Forderungen ihres Geliebten hat befreien können, leitet einen Perspektivwechsel ein, der in der Begegnung mit dem ehemaligen Partisanenführer Fabio Crepez und den Blick auf das Meer endgültig vollzogen wird. Auf dem Markusplatz besteigt Franziska den Campanile, den freistehenden Glockenturm neben dem Markusdom und trifft auf Fabio. Als sie oben ankommt, sucht sie sich eine windstille Nische:

Von dieser Höhe aus war das Meer eine hohe Wand, deren oberer Rand, der Horizont, dunkler war als der Himmel, dunkel und ohne feste Grenze, der Horizont der Adria war an diesem Morgen ein schieferfarbenes, durchleuchtetes Gewölk, aus dem Gewölk entwickelte sich die Fläche des Meeres in eine graue Lasur, unter der Violett lag, [...] das Land war der Lido, wie mit dem Bleistift gezogen, von der sichersten Hand in die Karte eingetragen, eine gezeichnete Linie zwischen dem Schiefer-See, dem Opal-See und der silbern blendenden Lagune. Weil die Lagune sie blendete, wandte Franziska sich um, dorthin, wo der Himmel sich in reinstem Ultramarin wieder zur Erde senkte; wo er sie berührte, lag ein Streifen aus schneeweißen Wolken, aber das sind ja keine Wolken, das sind die Berge, das ist der Schnee der Dolomiten, überrascht nahm sie die Gipfel wahr, die schneeweiß zwischen dem Blau des Himmels und dem Braun der Ebene schwebten; [...]. (GW, Bd. 1, S. 330)

Von der Höhe des Turmes aus eröffnet sich die Sicht auf das Panorama des Meeres und seines Horizontes, der sich durch seine Berührung mit dem Himmel ergibt. Erst als sie den Blick von oben nach unten senkt, erblickt sie die Stadt, während der Blick zum Meereshorizont auf Augenhöhe beschrieben wird. Und obwohl Franziska schon

in Venedig war, ist es das erste Mal, dass sie auf diesen Turm steigt und sich ihr dieses „Januar-Panorama, die Vogelperspektive“ (GW, Bd. 1, S. 330) eröffnet, die, obwohl sie das berühmte „Touristen-Panorama“ ist, ganz „unabgenutzt“ (GW, Bd. 1, S. 330) erscheint. Der Blick in die Ferne wandelt die „Wasserperspektive“ (GW, Bd. 1, S. 349), die ihr das Boot von Patrick O’Malley eröffnete, in die Schneeperspektive der Dolomiten, in der das Wasser gefriert, die Freiheit Venedig sich in ein scheinbares Nichts verwandelt. Diese Perspektive auf das Meer und seinen Horizont fesselt ihren Blick, vielmehr als die von „Wasser durchwirkten Inseln aus Dächern“ (GW, Bd. 1, S. 331) der Stadt. Erst dieser freie Blick auf das Meer steigert die Sehfähigkeit, denn hätte sie mit ihrem Mann Herbert hier gestanden, der die Namen der Gebäude alle gewusst hätte, wäre das Sehen „von Namen verdeckt“ (GW, Bd. 1, S. 331) gewesen. Als sie diese Sehkraft erreicht, begegnet sie auf dem Turm Fabio, dessen Gesicht sie zunächst nicht sehen kann. Franziska ereilen „literarische Assoziationen“ (GW, Bd. 1, S. 332), die die „Wirklichkeit der Literatur nicht widerrufen“ (GW, Bd. 1, S. 332), denn, „wenn die Literatur irgendeinen Sinn hat, dann den, wirklich zu sein“ (GW, Bd. 1, S. 332). Mit dem Blick zum Meereshorizont verschwimmen Realität und Literatur auf der Wasseroberfläche ebenso wie die Vergangenheit mit Herbert auf die Gegenwart mit Fabio stößt. Wie schon bei Visconti diskursiviert das Meer auch hier das Mögliche und das Vorstellbare und das Unmögliche der Realität und der Literatur. Die als glatt beschriebene Wasseroberfläche des Meeres wird zum Ort sowohl der medialen Reflexion von Wirklichkeit und Literatur, in den sich das Land wie mit Bleistift einzeichnet, als auch zum Ort der ethischen Reflexion des eigenen Selbst, denn Franziska empfindet „die Stadt dort unten, die Berge und das Meer als Möglichkeiten, aus denen sie wählen konnte“ (GW, Bd. 1, S. 333). Als sie sich aus der Nische löst, nachdem Fabios Blicke sie irritieren, eröffnet sich der Blick auf „die mächtige Ebene, die sich gegen Westen und Süden erstreckte, das Festland, *auf dem ich hätte bleiben sollen, die Po-Ebene, die viel besser gewesen wäre als diese Insel*, sie sah Mestre liegen, am Ende des Dammes“ (GW, Bd. 1, S. 333). Beim Blick auf das Festland, als sie den Horizont aus den Augen verliert, holen sie Zweifel ein, ob ihre Reise nach Venedig die richtige Entscheidung war. Als die Glocken des Campanile dann zu schlagen anfangen, steht sie plötzlich direkt neben Fabio. Die Perspektive verengt sich vom Meer auf das Gesicht und die Piazza San Marco bis sie vom Turm hinuntersteigen. Im nächsten Kapitel wird dasselbe Geschehen aus der Perspektive von Fabio geschildert, dessen Blick zunächst in Richtung der Fabrikvorstadt Mestre geht, aus der er selbst stammt und die

am Ende des Damms liegt. Als er überrascht auf Franziska stößt, haftet sein Blick auf ihrem Gesicht, ihrer Haut und ihren Haaren. Während Franziska also in der Ferne die Möglichkeiten in der Nähe auslotet, begreift Fabio in nächster Nähe die Möglichkeiten, die ihm fern schienen, die Liebe. Und so wandelt sich das Haar von Franziska, der Roten, in den Augen Fabios zu einem Meer:

[...] und es war die Form dieser Welle, die sich vom Scheitel ihres Kopfes herab ein wenig senkte, um dann wieder nach oben zu streben und in einem Gespinst aus durchstrahltem Rot zu enden wie Schaum, wie der Schaum der Woge eines Meeres aus dunklem Rot, es war die unbezwingliche leise, lakonische und zuletzt fächerartig aufgelöste Bewegung dieser Welle aus dunklem, aber nicht schwarz-dunklem, sondern nur mit Schwarz, mit Johle versetztem pompejanischem Rot, [...] vor einem Hintergrund aus dem reinsten Azur, das der Himmel über Venedig anzubieten vermochte [...]. (GW, Bd. 1, S. 346f.)

Wenngleich das Meer hier nicht als physischer Raum angesprochen wird, reflektiert die Beschreibung Franziskas das Meer als eine Beschreibungssprache und einen Wahrnehmungsmodus, der Fiktion und Realität, die Utopie der Liebe und ihre Vergangenheit erzählt. Diese Erzählsequenz (S. 329-335 und 341-348), in der sich die Beschreibung über die Meeresoberfläche (der physischen wie der mentalen – die Haare Franziskas) in den Erzählraum schiebt und ausweitet, ist meines Erachtens die eigentliche Schlüsselszene dieses Romans, der der Reflexion des italienischen Neorealismus über die eingeschobene Erzählung *Das Meer* überhaupt erst den Weg ebnet, um auf den „Untergang überkommener Denk- und Verhaltensmuster in der Nachkriegszeit“⁷⁴¹ hinzuweisen. Längst bevor sich der Text selbst mit dem italienischen Neorealismus spiegelt, entfaltet er also seine ästhetischen und ethischen Prämissen, die dann mit dem italienischen Neorealismus verglichen werden. Und so wie dieser Roman mit der Perspektive auf das Meer begonnen hatte, endet er schließlich auch zu Wasser und der Perspektive auf das Meer. Franziska, die Zeugin des Mordes an Kramer durch Patrick O'Malley wird, trifft im Anschluss daran in einer Bar erneut auf Fabio. Sie bittet ihn bei ihrer Suche nach einer Arbeitsstelle um Hilfe. Auf ihre Bitte um Hilfe folgt eine Sequenz des „alten Piero“,⁷⁴² die den Text an seinen Rändern

⁷⁴¹ Battafarano, Italo Michele: *Von Linden und roter Sonne, Deutsche Italien-Literatur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt: Peter Lang 2000. S. 152.

⁷⁴² Bisher sind die Monologe des alten Piero lediglich aufgrund „ihrer Problematisierung der Zerstörung einer vorindustriellen Kultur“ mit Luchino Viscontis *Die Erde bebte* assoziiert worden, aber nicht zum Anlass des Vergleichs der Darstellung und ethisch-ästhetischen Funktion des Meeres genommen worden, was die vorliegende Arbeit versucht. Battafarano, Italo Michele: Alfred Anderschs Italien-Roman „Die Rote“: Zwischen Claudio Monteverdi und Michelangelo Antonioni. In: Heidelberger-Leonard, Irene (Hg.): *Alfred Andersch, Perspektiven zu Leben und Werk*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. S. 109-122. Hier S. 118.

hybridisiert, insofern es sich dabei um eine Beschreibung der Wasser- und Schilfreigion Mestres handelt. Die Beschreibung *überschwemmt* Interpunktion und Rechtschreibung des Textes: „[...] ich spähe gefroren, das geld aus den aalen, gefroren und heiß, das gold der paludi, ich spähe so kalt, im vaterunser, durch die messer aus schilf, sie werden mich finden, der du bist im Himmel, mich bringen nach mestre. mich eis im licht“ (GW, Bd. 1, S. 437). Am Horizont des Textes erscheint also das von Wasser umgebene Mestre als Hoffnungsschimmer für die von der Realität erstarrte Protagonistin. Kaum deutlicher als bei Andersch wird das Meer bzw. die Meeresoberfläche folglich auch als mediale Einschreibefläche der Realität und als Ort des Wissens über Medien inszeniert⁷⁴³ wie es Gilles Deleuze und Felix Guattari entlang der Unterscheidung zwischen dem *glatten* und dem *gekerbten* Raum reflektiert haben.⁷⁴⁴ Dabei ist es der glatte Raum, der statt durch Gliederungen und Vermessungen mediale Prozesse des Ausschlusses zu erzeugen, variable und fluide Medienvernetzungen (Film des italienischen Neorealismus und Literatur) als unterschiedliche Intensitäten möglich macht. Das Meer dient folglich nicht nur der Reflexion dessen, was möglich und real ist, sondern auch dessen, was und wie weit ein literarischer Text das Erzählen in der Beschreibung auflösen kann und etwa die filmische Ästhetik der Plansequenz in die literarische Ästhetik einlässt. Den Diskurs des Realismus an der Wasseroberfläche (des Meeres) hat nicht erst der italienische Neorealismus entworfen. Bereits Walter Benjamin hatte mithilfe des Meeres die Krise des Romans beschrieben und dabei zwischen dem unberührten Meer, dem der Epiker nahestehe und dem Meer, das der einsame und stumme Romancier durchfährt, unterschieden.⁷⁴⁵ Insofern die hier behandelten Filme und Texte sowohl das unberührte, glatte als auch das durchfahrene, gekerbte Meer beschreiben, ist das Meer nicht nur ethischer Entscheidungsort des Daseins,

⁷⁴³ Auch die Forschung bedient sich zur Beschreibung des Realismus von Alfred Anderschs der Wassermetaphorik, ohne allerdings entlang des Wassers eine Theorie des Realismus zu entfalten: „Die Hauptgeschichten [die Erzählstränge zu Franziska und Fabio] erscheinen [...] wie zwei ins Wasser geworfene Steine, welche immer weitere, einander schließlich überschneidende Kreise ziehen. Battafarano (2000): *Von Linden und roter Sonne*. S. 142.

⁷⁴⁴ Das Meer und die Wasseroberfläche als mediales Operationsfeld hat neben Deleuze und Guattari 1968 bereits Marshall McLuhan aufgerufen. Bei McLuhan wird der Medientheoretiker zum Surfer auf der Wasseroberfläche und die *Botschaft an den Fisch* ist, dass er sich seines Mediums, das ihn erhält – des Wassers – bewusst wird. Vgl. Marshall McLuhan und Quentin Fiore: „Botschaft an den Fisch“. In: Ders.: *Krieg und Frieden im globalen Dorf*, Düsseldorf, Wien: Econ-Verlag 1971 [1968]. Dass Menschen nicht nur Medien formen, sondern Medien Menschen formen, fasste McLuhan in seiner berühmten Formel „Das Medium ist die Message.“ zusammen. Vgl. McLuhan, Marshall und Quentin Fiore: *Das Medium ist die Massage*, Stuttgart: Klett-Kotta/Tropen 2011 [1967].

⁷⁴⁵ „Das Dasein ist im Sinne der Epik ein Meer. Es gibt nichts Epischeres als das Meer.“ Vgl. Benjamin, Walter: *Krisis des Romans*. Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 230-236. Zur sogenannten Krise des Romans vgl. auch Kapitel 3.2.2.1.

sondern ästhetischer Entscheidungsort über das Erzählen und seines Grenzanges zwischen Beschreiben und Erzählen. Bei der neorealistischen Grenzfahrt geht es nicht primär um die Überwindung der ästhetischen Krise, sondern ihre produktive Kraft, d. h. die Fähigkeit, feste Raum- und Zeitstrukturen ebenso wie Sinnsysteme fluide zu entgrenzen und zu kritisieren⁷⁴⁶, um Raum und Zeit zu gewinnen und zu humanisieren. Als ein gesellschaftspolitisch und kulturell unkontrollierbarer, rechtsfreier, grenzenloser und glatter Raum ist die Ethik des Meeresraumes kein Heils- oder Utopieversprechen, sondern das Gleichheitsgebot der Menschen gegenüber der Natur und seines Daseinsrechts in der Welt sowie dasjenige der Literatur und des Films in der Realität. Dabei sind es konkret die Beschreibungen des Meeres, die das Erzählen retten, indem sie es unterbrechen, aufreißen, verschieben, aufschieben und überschwemmen. Beschreibt das aufgewühlte Meer den Prozess der Annäherung an die Wirklichkeit, ist es v. a. das glatte Meer, das die Realität *erkennen* lässt: „Und wenn ich aus dem Fenster sah, war unten die Brandung, eine Welle nach der anderen, unermüdlich, und man hörte das Rauschen. Dadurch wurde alles noch unwirklicher. Ich wäre gerne alleine gewesen, an der anderen Seite der Insel beim Wattenmeer, wo es ruhiger war“ (SN, S. 189) erzählt Marianne in Nossacks *Spätestens im November* (1955), die kurz davorsteht, ein zweites Mal aus der Ehe mit ihrem Mann Max auszubrechen, in der sie nicht die Realität der Liebe findet, die sie in der Figur des Schriftsteller Berthold Möncken zumindest für die Dauer langer Augenblicke erlebt.

Zwischen der Strukturierung der Handlung durch das Meer und reinen Beschreibungen seiner Beschaffenheit changiert die Ästhetik des Meeres, um die Handlungs- und Entwicklungsspielräume der Figuren sowie der sozialen und ethischen Realitäten auszuloten. In den Reisebeschreibungen verliert die Ästhetik des Meeres zunehmend ihren Handlungskontext und setzt den Fokus auf eine reine Wahrnehmungsschule, in der die Entfaltung und Wahrnehmung von harmonischen bis krisenhaften Zuständen der Realität allein über die Wandlung von Formen und Farben zur Darstellung gebracht werden. Andersch *Hohe Breitengrade* und Vittorinis *Sardinien, Land der Kindheit* sind als solche Texte bereits eine Grenzverletzung der sozialpolitisch kontextualisierten neorealistischen Werke erster Stunde wie dasjenige Viscontis: *Die Erde bebt*. Das Ethische zieht sich in den Reisetexten zunehmend von der Inhaltsebene auf

⁷⁴⁶ Zur Theorie und Geschichte des Fluiden sowie des Diskurskomplexes des Wassers als ein phänomenologisches Strukturprinzip der Wahrnehmung und Basis fluider Bildprinzipien vergleiche Franziska Heller: *Filmästhetik des Fluiden, Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowski, von Huston bis Cameron*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2010. Vgl. S. 55-80.

die Formebene zurück. Die formalen Ähnlichkeiten der unterschiedlichen Meeresdarstellungen rechtfertigen, die Ethik des Sehens zunehmend als eine Form- und immer weniger als eine Inhaltsfrage zu lesen. Haben Nossack und Böll anders als Andersch und die italienischen Neorealisten eine Ethik der Ästhetik des Meeres entworfen, so entwickelten sie doch eine des Wassers und seiner Aggregatzustände, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

3.3.1.1. Primat des Sehens: eine *hydrologische Poetik* des Sichtbaren und Unsichtbaren

*Wer den Blick für das Unsichtbare hatte, konnte sie sehen,
die Flagge der Humanitas* (Heinrich Böll)⁷⁴⁷

In den Werken, aber auch in Tagebüchern, Essays und Interviews konfigurieren die italienischen und deutschen Künstler ihre realistische Ästhetik entlang des Primats des Sehens, bei dem die Wasseroberfläche Ort der transmedialen Verhandlung von Realismus ist, sodass ich von einer „hydrologischen Poetik“⁷⁴⁸ des Realismus sprechen möchte. Das Sehen sei, wie der Regisseur Cesare Zavattini feststellte, Ausdruck eines unbändigen Wunsches (des Films) nach Realität: „È il prepotente desiderio del cinema di vedere, di analizzare, la sua ‚fame di realtà‘, è l’omaggio concreto verso gli altri, verso tutto ciò che esiste.“⁷⁴⁹ Das Sehen verbindet Zavattini mit ethischen Aspekten, insofern über ein expansives Sehen der Hunger nach Realität gestillt und Realität und Leben gehuldigt werden. Das Erzählen basiere auf diesem Wahrnehmungsdrang: „Per raccontare devo vedere: il cinema racconta con le immagini.“⁷⁵⁰ Roberto Rossellini, von dem diese Aussage stammt, sprach dem Kino eine Wahrnehmungsweise bzw. Sehfähigkeit zu, die dem menschlichen Auge sogar noch überlegen sei: „Esso può prenderci per mano e condurci a scoprire cose che l’occhio non potrebbe scorgere (co-

⁷⁴⁷ Böll, Heinrich: Dabei sein und dazwischen sein. Über Peter Bamm, „Die unsichtbare Flagge“. In: Bernáth, Árpád (Hg.): *Heinrich Böll. Werke, Kölner Ausgabe, Bd. 6, 1952-1953*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2007. S. 170-172. Hier S. 170. Peter Bamm (1897-1975) schrieb 1952 in *Die unsichtbare Flagge* seine Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg nieder.

⁷⁴⁸ Feilchenfeldt, Konrad: Brentano, Grillparzer, Stifter und – Fontane: Wasser, Schnee, Eis – Aggregatzustände eines Elements in formaler Variation zwischen Poesie und Prosa. In: Pape, Walter (Hg.): *Romantische Metaphorik des Fließens: Körper, Seele, Poesie*, Tübingen: Max Niemeyer 2007. S. 123-139. Hier S. 132.

⁷⁴⁹ Zavattini, Cesare: Alcune idee sul cinema. In: Fortichiari, Valentina, Mino Argentieri (Hg.): *Cesare Zavattini, Cinema, Diario cinematografico, Neorealismo ecc.*, Mailand: Bompiani 1979. S. 718-736. Hier S. 719.

⁷⁵⁰ Rondolino, Gianni: *Roberto Rossellini*, Torino: UTET 2006. S. 158f.



Abb. 78: Rossellini, *Stromboli*

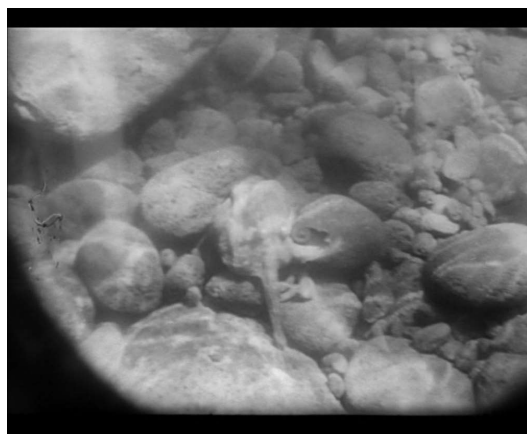


Abb. 79: Rossellini, *Stromboli*

me i primi piani, i particolari, ecc.).⁷⁵¹ Das filmische Auge kann also mehr sehen als das menschliche, weshalb dem Film eine besondere ethische Verantwortung zukomme – nicht nur gegenüber der Realität, sondern auch gegenüber dem Zuschauer. Entsprechend definierte Rossellini Neorealismus als ein „microscopio“⁷⁵², das er in seinem Film *Stromboli* inszenierte (Abb. 78-79). Das hier improvisierte Mikroskop, durch das Karin blickt, vergrößert das Reale, präzisiert und fokussiert den Blick und ist fähig, obwohl das Auge auf der Wasseroberfläche ruht, „verborgene Kräfte oder Zusammenhänge zu erkennen“⁷⁵³, gleichsam an die Wasseroberfläche heraufzuholen, es an der Oberfläche transparent zu machen. In Cesare Paveses kurzer Erzählung *Die Zeit* (1960) heißt es: „Ungesagte Dinge schimmerten in dem Augenblick von unten herauf, wie ein bekannter Gegenstand unten im Wasser eines Beckens heraufschimmert [...]“⁷⁵⁴ Auch in Alfred Andersch Roman *Sansibar oder der letzte Grund* schimmert die Realität an der Wasseroberfläche: „Immer wieder staunte Gregor darüber, wie seicht das Haff war, sie fuhren über eine einzige Untiefe, stießen mit den Rudern häufig auf den Grund, an manchen Stellen konnte das Wasser höchstens einen halben Meter tief sein; wenn Gregor sich über den Rand des Kahns beugte, schien der Sandgrund zu ihm empor zu leuchten“ (GW, Bd. 1, S. 154). Die Wasseroberfläche entspricht damit dem Bazin’schen Cache, der räumliche Hierarchiemuster von vorne und hinten, oben und unten auf einer Ebene zusammenführt und damit die Mannigfaltigkeit des Realen einzufangen fähig ist. Die Kamera, die in *Stromboli* mit der (improvisierten)

⁷⁵¹ Rossellini (1980): *Il mio dopoguerra* [1955]. S. 218.

⁷⁵² Rossellini (1980): *Il mio dopoguerra* [1955]. S. 219.

⁷⁵³ Hermann, Britta: Fernrohr/Mikroskop. In: Butzer, Günter und Joachim Jacob: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2008. S. 100-101. Hier S. 100.

⁷⁵⁴ Pavese, Cesare: *Die Zeit*, Frankfurt am Main: Fischer 1987 [1960]. S. 92-95. Hier S. 93.



Abb. 80: Visconti, *Die Erde bebt*



Abb. 81: Antonioni, *Der Schrei*

mikroskopischen Perspektive verschmilzt (Abb. 79, S. 278), dringt gerade nicht durch die Wasseroberfläche, zerstört nicht ihre Transparenz, wühlt das Wasser nicht auf, da sie sonst im Schaum der Wellen das unter der Wasseroberfläche Liegende dem menschlichen Auge nicht mehr zeigen könnte, ohne dessen Ansicht zu verzerren. Die Ethik dieser Ästhetik besteht genau in dieser Paradoxie, in unmittelbare Nähe der realen Phänomene zu gelangen, sie trotzdem unberührt, damit unverändert und selbständig sein zu lassen und gerade dadurch, dass in der Tiefe Verborgene wahrnehmen zu können, ohne tatsächlich in die Tiefe hinabzusteigen. Die Ethik des Sehens im italienischen Neorealismus vollzieht also nicht den Gang in mystische, surreale oder magische Unterwelten. Es sind daher vor allem die glatten Meeresoberflächen, die die Filme des italienischen Neorealismus kennzeichnen. Das durchwühlte und schäumende Meer erscheint wie gezeigt werden konnte nur punktuell an dramaturgischen Wendepunkten, in ungelösten Konfliktsituationen und Momenten des Übergangs. Bereits das *fließende*, serielle – *wellenartige* – Verhältnis von Anfang und Ende visualisierte sich in Rossellinis *Paisà* entlang des Aufbruchs der Wasseroberfläche an Anfang und Ende. Indem die Figuren in Luchino Viscontis *Die Erde bebt* oder Michelangelo Antonionis *Der Schrei* als auf das Wasser Schauende in die Darstellung miteinbezogen werden (Abb. 80-81), reflektiert der Film den Sehvorgang. In derselben Weise bleibt auch das Mikroskop in Rossellinis *Stromboli* durch seine Markierung am Bildrand sichtbar (Abb. 79, S. 278) und wird das Selektive dieses Moments sowie seine Vergrößerung der Realität nicht ideologisiert, sondern ostentativ zur Schau gestellt. Enthüllt wird nicht nur das zu Sehende, sondern auch der Sehvorgang selbst, der zur Entdeckung der gegebenen Realität hinführt und mit der Illusion bricht, die Realität könnte unabhängig von ihrer Wahrnehmung erfasst werden. Das Mikroskop versteht

sich daher nicht als eine *Metapher* der Enthüllung, sondern als ein ausgewiesenes *Instrument* der Entdeckung und Erforschung des größtmöglichen Grades an Realität. In genau diesem Sinne greift in Heinrich Bölls Roman *Wo warst du, Adam?* (1951) der Soldat Feinhals auf seinem Beobachtungsposten in seinem Heimatdorf Berczaba zum Fernglas, um den Partisanen am Ufer in der Ferne aufzulauern. Beim Blick über den Wald spürt er,

daß er durch das Fernglas die Stille aufnahm, auch die Einsamkeit: die Tiere bewegten sich nur sehr langsam [...]. Mit dem Fernglas konnte er sie so sehen, wie er sie mit bloßen Augen auf drei oder vier Kilometer gesehen hätte, es kam ihm weit vor, unendlich weit, still und einsam, diese Tiere – den Hirten konnte er nicht sehen; er erschrak, als er das Glas absetzte und sie nicht mehr sah, keine Spur von ihnen, obwohl er scharf über die Kirchturmspitze hinweg auf den Berg blickte. (KA, Bd. 5, S. 298)

Immer wieder erschreckt der Soldat, wenn er das Fernglas zur Seite nimmt und das soeben Gesehene nicht mehr erkennen kann. Film und Text werden in diesen Beschreibungsvorgängen zu ebensolchen Instrumenten der Wirklichkeitserfassung wie Mikroskop und Fernglas. Ganz im Sinne des Bazin'schen Cache wird Realität in Rossellinis Szene nicht nur eingefangen, sondern die Ununterscheidbarkeit des Gesehenen von seiner Repräsentation vorgeführt, indem letztere offen zur Schau gestellt wird.

Den größtmöglichen Grad des Realen, den Rossellini über das Mikroskop und Böll über das Fernglas aufsuchte, hat Cesare Pavese mithilfe des Röntgenbildes vermessen, das er als Begriff in seinem Tagebuch *Das Handwerk des Lebens* (22. April 1936) prägte. Das Röntgenbild zeige die „metakörperliche Struktur“⁷⁵⁵ der Wirklichkeit des Skeletts. Es funktioniere dabei in Analogie zum Bild des Mikroskops, insofern es die unter der immanenten Oberfläche befindlichen Strukturen des Seins erleuchte, ohne in die Dinge, die Räume, die Körper selbst einzudringen oder sie zu transzendieren. Während Metastrukturen übergeordnet und abstrakt sind, ist das Skelett genau umgekehrt im Verborgenen verortet, dabei aber ganz konkret. Das Röntgenbild ist wie das Wasser eine immanente und materiale Oberfläche, auf der sich „sichtbar Unsichtbares“⁷⁵⁶ zeigt. Das Unsichtbare wird als ein immanenter Teil der Realität sichtbar und die Regisseure wiederentdecken „significati e funzioni in oggetti insignificanti,

⁷⁵⁵ Pavese formulierte 1936 den Wunsch, diese Strukturen poetisch zu erreichen: „Die Wahrheit ist, daß noch nichts von der Welt meinen Geist durchdrungen und sich als Röntgenbild in seiner die Wirklichkeit darstellenden metakörperlichen Struktur projiziert hat. Ich bin noch nicht zu dem grauen und urewigen Skelett, das darunterliegt, vorgedrungen.“ Pavese, Cesare: *Das Handwerk des Lebens, Tagebuch 1935-1950*, Eintrag vom 22. April 1936, Frankfurt am Main: Fischer 1990. S. 42.

⁷⁵⁶ Düttmann (2007): *Visconti*. S. 64.

nobilitano ogni minimo elemento. Lo sguardo neorealista non è uno sguardo passivamente mimetico, né è uno sguardo neutro: è uno sguardo inclusive e totalizzante che punta ad abbracciare il territorio italiano nella sua massima estensione [...].”⁷⁵⁷ Da es um Spannungs- und Differenzfelder des Realen und seiner Semioseprozesse geht, muss Realität einschließen, was rein mimetisch zunächst unsichtbar ausgeschlossen erscheint. Der italienische Neorealismus steht damit in der Nähe der französischen Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys, die er in *Le visible et l'invisible* (1964) ausformulierte: „Dem Sichtbaren unterlegt sich ein *Unsichtbares*, das nicht bloß faktisch unsichtbar ist als etwas in der Welt oder absolut unsichtbar als etwas jenseits der Welt, das vielmehr als Unsichtbares *dieser* Welt zugehört.“⁷⁵⁸ Beschrieben ist damit das Äquivalent zum Verhältnis des Aktuellen und Virtuellen, das Deleuze im Rahmen des *Zeit-Bildes* für den italienischen Neorealismus beschrieben hatte. Mikroskop, Fernglas und Röntgenbild können folglich nach dem Wesen der Wirklichkeit fragen, ohne den ontologischen Status der Realität zu gefährden und entsprechen damit der ethischen Qualität der transparenten Wasseroberfläche, nämlich Realität in ihrer „absolute[n] Gegebenheit“⁷⁵⁹ sichtbar zu machen, ohne sie zu verändern.⁷⁶⁰ Die Realität wird nicht allein hermeneutisch durchdrungen, sondern auf ihren ontologischen Status hin *befragt*. Und entsprechend reflektiert Andersch auch in seinem Essay *Die Blindheit des Kunstwerks*: „Jedes vollkommene Kunstwerk ist ein gelungener Ausbruch aus der Blindheit der reinen, sich selbst genügenden Form.“⁷⁶¹ Der Schriftsteller sei ein Beobachter und Beschreiber, ein Phänomenologe, der das Schicksal des Menschen und seine Psyche mit einbeziehe. Entsprechend orientierte sich Andersch am italienischen Neorealismus als einer alles erfassenden „*poésie pure* der optischen Härte“⁷⁶².

In Deutschland haben Wolfgang Weyrauch und Heinrich Böll ebenfalls den Begriff des Röntgenbildes zur Entfaltung einer Ethik des Sehens genutzt. In

⁷⁵⁷ Brunetta, Gian Piero: Dal neorealismo al neorealismo? In: Vitti, Antonio (Hg.): *Ripensare il neorealismo: cinema, letteratura, mondo*, Pesaro: Metauro 2008. S. 63-76. Hier S. 72.

⁷⁵⁸ Waldenfels, Bernhard: Maurice Merleau-Ponty. In: Giuliani, Regula (Hg.): *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2000. S. 15-27 Hier S. 26. Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1986 [1964]; Bernet, Rudolf und Antje Kapust (Hg.): *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2009.

⁷⁵⁹ Husserl, Edmund: *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen (Husserliana, Bd. 2)*, hg. v. Walter Biemel, Den Haag: Nijhoff 1950. S. 31.

⁷⁶⁰ „[...] vuol dire restituire allo sguardo e alla sua intelligenza la pienezza dei suoi poteri, fargli riscoprire le possibilità di esplorare il visibile nella sua totalità.“ Brunetta (2008): *Dal neorealismo al neorealismo?* S. 69.

⁷⁶¹ Andersch, Alfred: *Die Blindheit des Kunstwerks* [1956]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Essayistische Schriften 2. S. 224-237. S. 236.

⁷⁶² Andersch [1959]: *Nachricht über Vittorini*. S. 282.

Weyrauchs Nachwort zur Anthologie *Tausend Gramm* (1949) heißt es: Schriftsteller „fixieren die Wirklichkeit. Da sie es wegen der Wahrheit tun, photographieren sie nicht. Sie röntgen. Ihre Genauigkeit ist chirurgisch. Ihre Niederschrift eine Antisepsis.“⁷⁶³ Die Ethik des Röntgenbildes ist keine nur produktionsästhetische, sondern auch eine rezeptions- bzw. wirkungsästhetische, insofern der neue Realismus des Unmittelbaren die Wunden der Realität durch genaues Hinsehen heilen und vor neuen Infektionen schützen kann. In genau dieser Weise hatte Alfred Andersch in seinem Bericht *Hohe Breitengrade* durch exakte Beobachtung und Beschreibung vom Meer als einer *blauen Wunde* (vgl. S. 260) gesprochen. Das Ziel dieses Heilungsprozesses sei, so Weyrauch, unsere „blinden Augen sehend, unsre tauben Ohren hörend und unsre schreienden Mündern artikuliert zu machen.“⁷⁶⁴ Auch Heinrich Böll knüpfte an den Begriff des Röntgenblicks als literarisches Programm an:

Das Röntgenfoto aber zeigt nicht nur die Stelle, wo das Bein gebrochen, wo die Schulter ausgelenkt war, es zeigt immer zugleich die Lichtphase des Todes, es zeigt den fotografierten Menschen in seinem Gebein, großartig und erschreckend. Wo das Röntgenauge eines Dichters durch das Aktuelle dringt, sieht es den ganzen Menschen, großartig und erschreckend [...].⁷⁶⁵

Es geht hier um jene virtuelle Schicht der Zeit im Aktuellen also, die in der Lichtphase sichtbar wird, die Bazin in seinem Fotografie-Aufsatz die „Mumie der Veränderung“⁷⁶⁶ nannte. In Bölls *Bekenntnis zur Trümmerliteratur*⁷⁶⁷ (1952) heißt es: „[...] ein gutes Auge gehört zum Handwerkszeug des Schriftstellers, ein Auge, gut genug, ihn auch Dinge sehen zu lassen, die in seinem optischen Bereich noch nicht aufgetaucht sind“ (KA, Bd. 6, S. 60). Erst wenn der optische Bereich ausgeweitet werde, könnten im Nachhinein Zusammenhänge sichtbar werden, die auf einer begrenzten oder

⁷⁶³ Weyrauch (1989): Nachwort. S. S. 181.

⁷⁶⁴ Weyrauch (1989): Nachwort. S. 178.

⁷⁶⁵ Böll, Heinrich: Nachwort [1955]. In: Borchert, Wolfgang: *Draußen vor der Tür*, Reinbek: Rowohlt 2005. S. 118-121. Hier S. 120.

⁷⁶⁶ Bazin (2004): *Ontologie des photographischen Bildes*. S. 39.

⁷⁶⁷ Bölls *Bekenntnis zur Trümmerliteratur* erschien erstmalig unter dem Titel *Das Auge des Schriftstellers* in der „Deutschen Studentenzeitung“. Die Titelländerung verschob den Fokus vom Primat des Sehens auf die eher historische Reflexion der Literatur als einer der Kriegsheimkehrer und in Trümmern entstandenen. (Vgl. Finlay, Frank: *On the Rationality of Poetry: Heinrich Böll's Aesthetic Thinking*, Amsterdam: Rodopi 1996. V. a. S. 50-60. Hier S. 54; Böll, Heinrich: *Bekenntnis zur Trümmerliteratur* [1952]. In: Ders. (2007): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 6: 1952-1953. S. 58-62). Finlay weist darauf hin, dass das Motiv des Optischen bei Böll einem künstlerischen Konzept entspreche, dass sich nicht allein auf das Sehen von optischen Phänomenen beschränke, aber der Vorstellung des Visuellen verbunden bleibe. Christiane Hummel verankert die Referenz zum Auge des Schriftstellers weniger im Böll'schen Werk als in der Böllschen Rezeption von Autoren wie Balzac, Dickens und Capote. Auf die historischen Verflechtungen der Realismen werde ich daher in Kapitel IV zurückkommen. Hummel (2002): *Intertextualität im Werk Heinrich Bölls*. S. 84.

geschlossenen Oberfläche unsichtbar blieben. Anstelle der Durchdringung der Oberfläche steht auch hier ihre Expansion und Hybridisierung für das, was durch sie hindurch leuchten kann. In Bölls *Bekennnis* heißt es weiter: „Wer Augen hat, zu sehen, für den werden die Dinge durchsichtig – und es müßte ihm möglich werden, sie zu durchschauen, und man kann versuchen, sie mittels der Sprache zu durchschauen, in sie hineinzusehen. Das Auge des Schriftstellers sollte menschlich und unbestechlich sein“ (KA, Bd. 6, S. 58 und 61f.). Das menschliche Auge sehe Böll zufolge nicht nur die prekären Arbeitsbedingungen einer Bäckerin oder eines Fabrikarbeiters, sondern ebenso den Schmerz dieser Menschen, den sie aus durchaus unterschiedlichen Gründen mit sich trügen. Dieser Schmerz würde also auch erst durch die genaue Beobachtung des Sichtbaren erkennbar. Weder beim Mikroskop noch beim Röntgenbild bzw. Röntgenblick geht es um Innerlichkeit, einen Blick nach innen also, der das Außen nicht sieht, so wie ihn die sogenannten „Blindekuh-Schriftsteller“ (KA, Bd. 6, 61) hatten, sondern um ein Sehen des Innen im Außen wie es das Auge vorfindet – darin liegt die Ethik dieser Realisten. In seiner Erzählung *Verlorenes Paradies* (1949) heißt es entsprechend: „In diesem Augenblick war ich nur Auge.“⁷⁶⁸ Das Auge ist das einzige Medium, das sich durch seinen präsentischen Zeigegestus, seine Unmittelbarkeit und Ganzheitlichkeit von jedem Einfluss politischer oder individueller Interessen emanzipieren kann, während das Sprechen die Konnotationen der Sprache nicht überwindet. Dass auch bei Böll das Wasser zum medialen *Quell* seines Realismus wird, zeigt die sich wie ein roter Faden durch sein Werk ziehende Leitmetapher des Wassers,⁷⁶⁹ wie er sie in seiner kurzen Erzählung *Die Dachrinne* (1951) programmatisch entfaltet. Darin sind es das Wasser einer kaputten Dachrinne und die Tränen einer Frau, an denen sich die Zeit in seiner Dauer kristallisiert. Das kaputte Stück Dachrinne hängt, selbst nachdem die gesamte Umgebung in Schutt und Asche liegt, noch immer „eisern“ an seiner Befestigung.⁷⁷⁰ Sind das Mikroskop, das Fernglas und das Röntgenbild nur

⁷⁶⁸ Böll, Heinrich: *Verlorenes Paradies*. [1949] In: Ders. (2002) Bernhard, Joachim (Hg.): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 4:1949-1950, hg. v. Joachim Bernhard. S. 126-151.

⁷⁶⁹ In Heinrich Bölls *Das Brot der frühen Jahre* ist es der Installateur, der Wasserleitungen ab- und aufschraubt, schmutziges Wasser ablässt, damit erneut mit sauberem Wasser gewaschen werden kann (KA, Bd. 9, S. 234). In *Und sagte kein einziges Wort* ist es Käte Bogner, die unaufhörlich im Kampf gegen den Schmutz die beengte Wohnung putzt und damit zwar die Räume säubert, aber das klare Wasser verschmutzt, wenn der Putzlappen eine „milchige Wolke“, die das Wasser „dickflüssig“ macht, hinterlässt. Es ist der Wasserdampf des Teekochers oder der Kaffeemaschine, in dem die Kellnerin der Imbissbude steht, in der Fred Bogner sein Geld ausgibt und die Zeit tots schlägt. (KA, Bd. 6, S. 359 und S. 362f.)

⁷⁷⁰ Dass die Wasseroberfläche in Helmut Käutners Film *Unter den Brücken* (1943) zum ethischen Ort der Ästhetik des Realismus wird, hat Lorenz Engell bereits nachgewiesen. Zeit und Raum des Schiffes sind in dem Film eine andere Zeit und ein anderer Raum als das Land. Beide Ordnungen liegen

Instrumente der Vermittlung, so sind das Wasser, die Tränen und die Wasseroberfläche des Meeres das eigentliche Medium des am Realismus des Unmittelbaren orientierten Primats des Sehens.

Nicht nur der italienische Film und die deutsche Literatur, sondern auch die italienische Literatur knüpft an diese hydrologische Ethik des Sehens an. Dabei geht es auch um das Ausbalancieren von Sehstörungen, wie es Heinrich Böll bereits in seinem *Bekenntnis zur Trümmerliteratur* reflektiert: Nur das feuchte Auge ist fähig, human zu sehen. „Die beiden Pole der Sehstörung liegen entweder im Austrocknen des Auges oder in der Überproduktion von Tränenflüssigkeit – im Weinen gehen dem Menschen ‚die Augen über‘.“⁷⁷¹ Auf der Mittellinie zwischen trocken und naß – also feucht – lässt sich Realität am genauesten erkennen. In Vittorio De Sicas *Frauen von Messina* wird das Dorf in der Ferne für Pfifferling erst wahrnehmbar als er des Wassers, dessen Rauschen er gehört hat, gewahr wird:

„Das ist Wasser, das darunter vorbeifließt. Ich sehe es seit einer halben Stunde.“

„Aber ich sehe nicht die Bohne“, brummte Pfifferling. „Das heißt“, verbesserte er sich [...], „ich sehe ein dünnes Rinnsal, das sich durch eine Art Felsrinne schlängelt.“

„Na also“, sagte die Alte, „dem mußt du nur folgen.“
Pfifferling schaute. „Das verschwindet aber.“

[...]

„Meinst du auf der anderen Seite des Wassers?“

„Ja, auf der anderen Seite des Wassers. Und alles Übrige ist diesseits.“

„Ach, rief Pfifferling da. Endlich und zwar mit einem Schlag, sah er im Dunst so etwas wie Häuser flimmern; [...].“ (FM, S. 13-14)

Sowie das Wasser sowohl als verbindendes als auch trennendes Element zwischen Diesseits und Jenseits wahrgenommen wird, arbeiten zahlreiche Beispiele mit der Brücke als Schwellenort. Im deutschen Film sind es Helmut Käutners *Unter den Brücken* (1943) und Bernhard Wickis *Die Brücke* (1959), in denen die Brücke zum Entscheidungsort von gesellschaftlicher Verantwortung sowie der Sinnlosigkeit des Krieges und des Todes wird. In Italien wird in Vittorio De Sicas *Fahrraddiebe* die Brücke zu dem Ort, an dem die im Streit auseinander Getriebenen, Vater und Sohn, wieder zueinander finden und den gemeinsamen Weg durch die Stadt wieder aufnehmen.

nebeneinander in ein- und derselben Realität. In dieser Lesart ließe sich mit Kätner ebenfalls an Gilles Deleuze Theorie des glatten und gekerbten Raumes anschließen. Vgl. Engell, Lorenz: Stehende Gewässer: Nullzeit und Normalzeit in Helmut Käutners Film „Unter den Brücken“. In: Koch (2010): *Krisenkino*. S. 71-91. Hier S. 85.

⁷⁷¹ Keller, Jost: Bölls Säftelehre – oder_ Humor und Wirklichkeit. In: Schubert/Jung (2008): »Ich sammle Augenblicke«. S. 123-152. Hier S. 136.

Bestehende, aber auch zerstörte und aufgebaute, räumliche und mentale Brücken werden inszeniert, ebenso wie optische Brücken wie in Elio Vittorinis *Die Frauen von Messina*: Pfifferling und Dörner betrachten eine „kleine unversehrte Brücke“ (FM, S. 30) nahe des Dorfes aus der Ferne, auf der Carlo später Menschen „wie schwarze Punkte“ (FM, S. 95) beobachtet – Carlo fungiert als Brücke zwischen der Handlung um Agrippa und dem Geschehen im Dorf, als Agrippa mit dem Zug über kleine Brücken am Meer entlangfährt und immer mehr Bewohner ihre eigenen „Brücken“ zum Dorf abbrechen. Die Brücke verbindet optisch nah und fern, vermittelt zwischen der abstrakten Landschaftsrealität und der konkreten Realität des Dorfes. Sie ist folglich sowohl auf zwischenmenschlicher Ebene als auch auf der Ebene des Sehens ein weiteres ethisches Instrument der Wirklichkeitserfassung, entlang dessen auch die Medialität der Realitätswahrnehmung reflektiert wird, bei Vittorini, aber auch in Hans Erich Nossacks Erzählung *Am Ufer* (1951),⁷⁷² in der es um eine Brückenruine geht, wegen der der Erzähler heimlich schwimmen lernt, um das vom Vater als gefährlich betrachtete andere Ufer doch noch zu erreichen. Als gefährlich aber erweist sich nur, nicht hinüberschwimmen zu wollen, denn das hieße das andere Ufer zu vergessen. Durch das Vergessen erhalte das Vergessene jedoch Macht über das Bestehende. Die Brücke, auf der Diesseits und Jenseits, Heute und Gestern erfahrbar werden, ist geeigneter Ort der Vergangenheitsbewältigung. In Heinrich Bölls Kurzgeschichte *Am Ufer* (1948)⁷⁷³ möchte ein amerikanischer Soldat sich wegen seiner unglücklichen Liebe das Leben nehmen und rettet am Ende das Leben eines Jungen, der wegen seiner verlorenen Lebensmittelkarten ins Wasser springen will. Die kaputte Brücke über den Rhein, auf der sich dieses Geschehen ereignet, hat das Leid beider verbunden und den Todeswunsch zum Leben hin überbrückt: „[...] wir sind doch Menschen, wir müssen uns doch verstehen“ (KA, Bd. 3, S. 355), sagt der Amerikaner zu dem Jungen, dem er am Ende zwei Schachteln Zigaretten schenkt. Während die Zigarette den Verlust der Lebensmittelkarten überbrückt, ist es das Lächeln des Jungen, das das Gefühl emotionaler Kälte und Einsamkeit des Amerikaners überbrückt.

Die Wassergrenze, ob eines Flusses, des Meeres, einer Brücke oder eines Schiffes, beschreibt immer wieder einen dynamischen Raum der Möglichkeiten, das Leben und die Wirklichkeit zu erkennen und neu zu verhandeln, scheinbar unvereinbare Gegensätze zu verbinden. Das gelingt, solange man sich auf dieser Wasserlinie

⁷⁷² Nossack, Hans Erich: *Am Ufer*. In: Schmid (1970) *Über Hans Erich Nossack*. S. 508ff.

⁷⁷³ Böll, Heinrich: *Am Ufer*. In: Ders. (2003): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 3, 1947-1948, hg. v. Finlay, Frank und Jochen Schubert. S. 345-357.

selbst bewegt, wie es Hans Erich Nossack in seiner Parabel *Beim Friseur* (1948) beschreibt, in der die Wasserlinie eigentlich eine Spiegeloberfläche ist: „Genau auf dieser Linie zu gehen, ist gar nicht so leicht. Man kann schwindelig dabei werden. Meistens befindet man sich wohl auch auf der einen oder der anderen Seite und empfindet es kaum, wenn man hinüberwechselt; denn es ist eine Wasserlinie.“⁷⁷⁴ Nossack imaginiert, dass der Spiegel durch einen hindurchgehe, so daß man auf der einen Hälfte das wäre, was man zu sein glaubt, während man auf der anderen Hälfte bereits Bild wäre. Wegen der Schärfe des Spiegelglases würde dies wahrscheinlich weh tun. Der Erzähler, der sich von den Fragen seines Friseurs bedrängt fühlt, tauscht mit seinem Spiegelbild und kann mit Freude auf die Situation blicken, die der vor dem Spiegel sitzende Teil seines Selbst erleidet. Im Abstand zur Situation ist der Friseurkunde fähig, den Friseur und seine aktuelle Realität auszuhalten. Wie schon bei Rossellinis Mikroskop geht es auch hier um die Paradoxie von Nähe und Ferne. Paul Ricoeur hat die These von der Notwendigkeit einer „Abstandserfahrung“⁷⁷⁵ aufgestellt, damit Vergangenheit überhaupt einen „Vergangenheitscharakter“ erhält. Übertragen auf den hier beschriebenen ethischen Realismus bedeutet dies, dass ein gewisser Abstand notwendig ist, um die Realität überhaupt als Wirklichkeit erkennen und ertragen zu können. Andererseits darf der Abstand nicht zu groß sein, sonst bedarf es jener Instrumente der Wahrnehmung (Mikroskop, Fernglas, Röntgenbild oder Spiegel). Auf der Grenze des Spiegels wird die Ambivalenz der Wirklichkeit erfahren: „Ich bemühte mich jedoch, auf der Linie zu bleiben, weil ich unsicher war, auf welche Seite ich hinübertreten sollte.“⁷⁷⁶ So ist auch das Schauen, das Nossack emphatischer als seine Kollegen Andersch und Böll reflektiert, „ein Erleiden“ (DT I, 25. 09. 1943. S. 8): „Ich erhalte das, was ich schaue, ich nehme ihm seine Zerstörbarkeit, indem ich sie auf mich nehme und erleide“ (DT I, 20. 08. 1944, S. 21). Das Schauen ist für Nossack dem Sehen überlegen: „Ich möchte auch sagen: ein Sehen der Schönheit gibt es nicht. Erst indem wir sie schauen und im biblischen Sinne ‚erkennen‘, schaffen wir sie. Oder auch so: Die Schönheit entsteht erst dann, wenn wir sie in uns spiegeln lassen, und um Spiegel zu sein, bedarf es des Offenseins und der Hingabe“ (DT I, 11. 07. 1945, S. 54f.). Und weiter: „Der Genuß des Schauenden, und das [...] ist das Staunen. Wenn ich mir eine

⁷⁷⁴ Nossack, Hans Erich: *Beim Friseur*. In: Ders.: *Um es kurz zu machen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 107-108. Hier S. 107.

⁷⁷⁵ Ricoeur, Paul: *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern, Vergessen, Verzeihen*, Göttingen: Wallstein 2004. S. 21.

⁷⁷⁶ Nossack (1997): *Beim Friseur*. S. 107.

ewige Seligkeit vorstellen sollte, so möchte (ich) sie am besten mit ewigem Staunen schildern“ (DT I, 11. 07. 1945. S. 55). Nossack transzendiert das Primat des Sehens entlang des Begriffes des Staunens, das für ihn der ethische Modus des Sehens ist. Für Nossack ist das Staunen noch ursprünglicher als das Sehen, da es ein mythischer Zustand sei, der vor jeder ideologischen oder theologischen Ausrichtung des Denkens, Fühlens und Sehens liege. In einer seiner Glosse *Ich kam zu spät zu Tisch* (1948) beschreibt Nossack das Staunen bei Betrachtung einer Pflanze:

Wir sehen nur das, was über der Erde ist, den Stamm, die Zweige, die Blätter und die Blüte. Aber unter der Erde sind auch Zweige, und wie zart sie sind. Und es entsteht nicht nur aus der Blüte eine Frucht und Samen, um sich fortzupflanzen, nein, auch im Verborgenden gibt es Zwiebeln und Knollen, die die Art zu erhalten wissen.⁷⁷⁷

Das Schauen und Staunen unterscheidet sich vom Sehen darin, dass sie sich zwar das Unsichtbare als Teil der immanenten Wirklichkeit vorstellen, es aber nicht sehen können. Während im italienischen Neorealismus also das Unsichtbare sichtbar wird wie das Virtuelle im Aktuellen, belässt das Schauen bzw. Staunen das Unsichtbare im Unsichtbaren. Es entspricht nicht dem forschenden Blick des Beobachters, sondern dem erleidenden Betrachter. Damit entfernt sich Nossack von der Programmatik des italienischen Neorealismus.

Das Verhältnis des Sichtbaren und Unsichtbaren kann auf das Verhältnis von Sagbarkeit und Unsagbarkeit übertragen werden. Das Unsagbare ist dann analog zum Unsichtbaren ein Bestandteil der Erfahrungswelt, solange sich das Unsichtbare oder Unsagbare als es selbst zeigen kann – also als sichtbar Unsichtbares oder sagbar Unsagbares. Aus diesem Grunde werden auch die Probleme der Kommunikation der Figuren in den hier behandelten Werken dargestellt, wie dies etwa entlang der Vaterruinen sichtbar wurde und wie es sich entlang des Phänomens der Landschaft und Leere noch zeigen wird.

⁷⁷⁷ Nossack, Hans Erich: *Ich kam zu spät zu Tisch*. In: Ders.: *Um es kurz zu machen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 109.

3.3.2. Reisen und *ästhetische Expeditionen*

Die fremden Wirklichkeiten sind nur scheinbar fremd, und die fernen sind nur scheinbar fern. (Heinrich Böll)⁷⁷⁸

Man kann die Ferne in der nächsten Nähe aufsuchen. (Alfred Andersch)⁷⁷⁹

Die Reise ist, wie sich entlang der Anfang- und Endstrukturen der Werke, dem nomadischen Gehen und der Ethik des Meeres zeigte, ein viel gewähltes Sujet im italienischen Neorealismus, das auch in der deutschen Nachkriegsliteratur auffindbar ist. Die Literaturgeschichte hat die unterschiedlichen Erscheinungsweisen der Reise umfangreich erforscht: als Bildungsreise oder Massentourismus, als Ausbruch und Befreiung aus persönlichen und/oder gesellschaftlichen Zwängen, als eine Form der Kritik.⁷⁸⁰ Signifikant für die Reiseliteratur sind verschiedene Wahrnehmungs- und Beschreibungsweisen sowohl der Selbst- als auch der Fremderfahrung in Verbindung mit gesellschaftlichen und kulturellen Modernisierungsprozessen, die ethisch unterschiedlich motiviert sein können. Im Folgenden stellt sich daher die Frage, ob es eine Parallele zwischen den Wahrnehmungs- und Darstellungskonfigurationen des Reisens und seiner Funktionen in Italien und Deutschland der 1940er bis 1960er Jahre gibt und inwiefern diese Reisekonzepte als ästhetische Modernisierungsphänomene gelesen werden können. Zugleich hat sich das Reisemotiv mit unterschiedlichen ästhetischen

⁷⁷⁸ Böll (2006): *Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit*. S. 379.

⁷⁷⁹ Andersch, Alfred: *Notizen über Atmosphäre* [1962]. In: Ders.: *Norden Süden rechts und links*, Zürich: Diogenes 1972. S. 154-160. Hier S. 154.

⁷⁸⁰ Auf die Relevanz der Reise für das jeweilige Werk der Autoren Andersch, Nossack, Böll wurde bereits im Forschungsstand hingewiesen. Die Reisedarstellungen nach 1945 kehrten zu einer privaten und individuellen Perspektive zurück und unterschieden sich darin wesentlich von der Reiseliteratur der 1930er Jahre, die geprägt war vom Durchbruch des Massentourismus und der damit verbundenen Notwendigkeit Orientierungshilfen für das richtige Reisen bereitzustellen. Diese Reiseliteratur wollte „Vorbild und Erziehung zum Reisen“ (Graf, Johannes: *Die notwendige Reise. Reisen und Reiseliteratur junger Autoren während des Nationalsozialismus*, Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995. S. 11f., S. 13) sein, um die gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse für die politische Machtsicherung zu nutzen. In Abgrenzung dazu entwickelte Hans Magnus Enzensberger in seiner *Theorie des Tourismus* (1958) das Reisen als den Versuch einer Rückkehr in unberührte Natur- und Zeitzusammenhänge, ausgelöst durch das subjektive Unbehagen an der neuzeitlichen Rationalität der modernen Gesellschaft. Vgl. Enzensberger, Hans Magnus: *Theorie des Tourismus*. In: Ders.: *Einzelheiten I: Bewußtseins-Industrie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 [1958]. S. 179-205. In den 1970er Jahren begann sich die Reiseliteratur selbst vermehrt infrage zu stellen. Es entwickelte sich der Topos vom Ende des Reisens, da das Reisen und die Reiseliteratur vor dem Hintergrund von Massentourismus und globaler Medienlandschaft immer obsoletter schienen. Die Reiseliteratur entwickelte sich hin zu intertextuellen Diskursen, die den Zerfall der klassischen Bildungsreise reflektieren wie z. B. Rolf Dieter Brinkmann in *Rom. Blicke* (1979). Einen Überblick über die Geschichte des Reiseberichts gibt Brenner, Peter J.: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstufe zu einer Gattungsgeschichte*, Tübingen: Max Niemeyer 1990; Bargelli (2008): *Die deutsche Nachkriegsliteratur und der italienische Neorealismus*. S. 153.

Formen und Gattungen verbunden auf dessen Reflexion die folgenden Erläuterungen hinauslaufen.

Die Reise ist zunächst mit einer mit Hoffnung aufgeladenen Prognose verbunden wie etwa in Luchino Viscontis *Die Erde bebt*, in dem der Protagonist Ntoni von einem besseren Leben in der Fremde träumt, sich aber letztlich für die Familientradition und gegen die Reise entscheidet. Es wird lediglich in Erwägung gezogen, die Heimat zu verlassen, um in der Fremde sein Glück zu finden. Diese Fremde, bei der es sich entweder um Amerika, die Südsee oder Afrika handelt, erhält keine Konturen, sondern wird als Klischee entlarvt, das keine Relevanz für den Alltag der Figuren erhält, wenngleich dieses Klischee als Bestandteil des Weltwissens bzw. der Imaginationen von Welt aufgerufen wird. Für den ziellos herumreisenden, von seiner Liebe verlassenen Aldo in Antonionis *Der Schrei* besteht z. B. das Glücksversprechen Venezuelas darin, dass es dort das Gefühl des Heimwehs nicht gibt. Die Hoffnung seiner Einsamkeit und seinem Heimweh zu entkommen, zerschlägt sich jedoch als er wieder mit sich allein ist. Das Motiv der Reise wendet sich entweder gesellschaftlichen Hierarchien (Kleinbauern und Arbeitsproletariat versuchen gesellschaftlich aufzusteigen und die ihnen auferlegten Produktionszwänge und Lebensnöte zu überwinden wie z. B. in Viscontis *Die Erde bebt*) oder privaten Krisen und Katastrophen wie die einer gescheiterten Liebe oder Ehe, eine unerfüllte Sehnsucht oder Verlusterfahrungen (wie z. B. in Viscontis *Besessenheit*, den Filmen Antonionis, Vittorinis *Gespräch in Sizilien* oder Alfred Anderschs *Die Rote*) zu. Die im italienischen Neorealismus unternommenen Reisen sind dabei signifikanterweise keine Aufbrüche in die Ferne, sondern meist eine Rückkehr in die Heimat. Ferne und Nähe, Fremde und Heimat strukturieren ihr Verhältnis neu und brechen mit dem klassischen Motiv der Reise als Aufbruch aus der nahen Heimat in die ferne Fremde. Die Motivation zur Reise verbindet sich mit der Reise als utopische Sehnsucht, bestehenden Verhältnissen zu entfliehen. Das Motiv der Reise wird folglich als ästhetisches Instrument der Kritik verwendet. Hans Erich Nossack hat den zeitkritischen Aspekt des utopischen Denkens als Aufgabe des Schriftstellers definiert: „Er [der Schriftsteller] darf utopische Gesellschaftsordnungen erfinden, aber das sind keine Prophezeiungen, sondern ist Kritik an der Gegenwart.“⁷⁸¹ Während die Utopie an der Sprengung bestehender Ordnungen hin zu einer neuen,

⁷⁸¹ Nossack. Hans Erich: Prologio. Ein Traktat über die Zukunft des Menschen. In: Ders. (1967): *Die schwache Position der Literatur*. S. 165-175. Hier S. 168.

besseren Wirklichkeit arbeitet, beschäftigt sich die Ideologie mit der Zähmung der Wirklichkeit durch Schaffung einer klar umgrenzten Ordnung. Dass gerade die deutschen Nachkriegsautoren im Unterschied zu den italienischen Neorealisten ihre „ästhetischen Expeditione[n]“ (GW, Bd. 9, S. 559), wie Alfred Andersch seine Reise nach Spitzbergen in *Hohe Breitengrade* (1969) nannte, anders als die italienischen Neorealisten in die Ferne und auf die offenen Weltmeere als Möglichkeitsraum im Sinne des glatten Raums von Deleuze/Guattari führen, ist den Zähmungen durch die nationalsozialistische Ideologie geschuldet. Ob in die Ferne oder die Nähe, das Reisen findet seinen ethischen Wert darin, die Wahrnehmung für die Verhältnisse der gegebenen Realität zu schärfen. Es fungiert wie das Fernglas oder das Mikroskop als ein Instrument für die Amplifikation der Wahrnehmung der Wirklichkeit sowie der Wirklichkeit der Wahrnehmung.

Antonios Freunde in Rossellinis *Stromboli* erzählen von ihrer Arbeit in Amerika, wo sie zwar gut verdient hätten, aber von wo sie zurückgekommen sind, weil Amerika nur etwas für junge Leute sei. Ebenso als Stereotype entlarven Vittorini und Pavese die Utopie vom *American Dream* bzw. von Amerika und arbeiten sich weniger am Fernweh als am Heimweh ab. In Elio Vittorinis *Gespräch in Sizilien* (1941) kehrt der Ich-Erzähler nach 15 Jahren in seine Heimat nach Sizilien zurück. Auf der Reise kommt er mit Mitreisenden ins Gespräch und gibt sich als Amerikaner aus, obwohl er nie in Amerika war, sondern die gesamten Jahre als Schriftsetzer in norditalienischen Städten gearbeitet hat. Der Reisende baut so eine Fremdheit zwischen sich und seinen ihm eigentlich Nächsten in der Heimat auf, die nicht mit seiner Herkunft und Abstammung begründet wird, sondern mit seinen Erfahrungen in der industrialisierten und modernen Welt Norditaliens und den damit verbundenen Träumen von Freiheit und Wohlstand. Mit seinem für die einheimischen Sizilianer untypischen Verhalten (Silvestro beginnt schon am frühen Morgen im Zug zu essen), hält der Erzähler die Illusionen seiner Reisebekanntschaft bewusst aufrecht, obwohl es „überall in der Welt das gleiche wäre [...], doch ich durfte ihm über ein Amerika, wo ich nie gewesen war, nichts Schlechtes sagen, und es ging ja letzten Endes gar nicht um Amerika, um nichts Wirkliches, Tatsächliches, sondern um seine Idee vom Himmelreich auf Erden“ (GS, S. 23). Der *American Dream* wird als ein kulturelles Muster entlarvt, das er nicht anstrebt zu zerstören, wohl aber kritisch zu hinterfragen. Dem Erzähler ist das einst Vertraute fremd geworden ist. Das vergangene Leben erscheint als individuelle Utopie, das

persönliche *Himmelreich auf Erden*, das für Silvestro gerade nicht Amerika, sondern die Heimat ist. Die Heimat ist „kein Ort, nirgends“⁷⁸² in der gegenwärtigen Lebenswelt des Erzählers, der die Mutter besucht, um nicht nur seiner Heimat neu, sondern auch der Imagination seines Vaters und seinem toten Bruder im Traum zu begegnen. Die Utopie ist keine der Heimat ferne und fremde Welt, wie es die Reisenden im Zug noch annehmen, sondern die eigentlich einmal vertraute Heimat. Der Nahbereich wird zum fernen, utopischen Ort. Die Außengrenze des Lebensraums, wo die Ferne und Fremde anfängt, wird in Art und Weise einer Inversion zu einer Innengrenze des Lebensraums. Auch in Cesare Paveses *Junger Mond* (1950) kehrt der Protagonist als ehemaliger Auswanderer aus Amerika in die Heimat zurück. Die Erde ist überall gleich, aber die Landschaft der Kindheit in Gestalt des Weinbergs Gaminella, des Hofes Mora, die Ebene des Flusses Belbo sind einzigartig. Jenen Topos des *American Dream* entlarvt der Erzähler als einen sozialen Missstand, der Teil des eigenen Landes ist: „Amerika ist schon hier. Millionäre und daneben solche, die Hungers sterben, das gibt es hier auch“ (JM, S. 55). Die Utopien der Ferne entlarven sich als Täuschungen: „Wenn du weggehst, scheint es leichter. Man hört soviel reden. Ein junger Kerl meint, ein Platz wie dieser sei die Welt. Und so glaubt er, die Welt draußen sei genau wie diese hier...“ (JM, S. 25). Am Ende der Welt aber fand er nichts als den Traum von der Heimat: „Ich war bis ans Ende der Welt gekommen, bis ans letzte Ufer, und hatte genug davon. Damals begann ich darüber nachzudenken, wann ich endlich wieder über meine Berge würde gehen können“ (JM, S. 24). Dass Anguilla erst in die Welt ziehen musste, um den Wert seiner Heimat zu erkennen, begründet sich auch darin, dass er ein Findelkind ist, das seinen Geburtsort nicht kennt, der Begriff der Heimat für ihn folglich von Anfang an problematisch und nicht lokalisierbar ist.

In Vittorinis *Im Schatten des Elefanten* (1947) wird Afrika über die Charakterisierung des Großvaters als Elefant in die Erzählung eingeflochten. Menschen, die elefantengleich sind, seien „frei und niemandes Eigen, nicht hinter Gittern; selbst auf die Gefahr hin, schwerfällig zu sein, wie die Elefanten es sind; [...] nicht zierliche Tänzer mehr oder Gaukler, wie wir es sind“ (SE, S. 14). Mit Afrika werden die Verwurzelung und *alle Ankunft* verbunden. Zwar ist das Elefantensein in der Verknüpfung mit Afrika Sinnbild für die Utopie von absoluter Freiheit, jedoch bleibt Afrika als ein

⁷⁸² Die wörtliche Bedeutung des Wortes „Utopia“, die sich vom Griechischen „ou“ für „nicht“ und „topos“ für „Ort“ ableitet, ist *kein Ort* oder „Nirgendland“. Heubrock, Dietmar: Utopie, Lexikonartikel in: Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Bd. 4, R-Z, Hamburg: Felix Meiner Verlag 1990. S. 678-685. Hier S. 678 und 679.

geografischer und kultureller Ort unreflektiert: „Aber ich denke auch, daß es gerade hier so wundervoll wäre und nicht anderswo, nicht in Afrika, nicht in Urwäldern, – weil ja hier Stadt ist“ (SE, S. 14). Trotz der Ferne zwischen der Familie und dem Großvater, der jungen und der älteren Generation, wird Afrika nicht in der Ferne, sondern inmitten der Stadt aufgesucht und aufgerufen. Die Freiheitsutopie, die über den Großvater entfaltet wird, bleibt bei Vittorini in einer auffälligen Spannung: Der Großvater ist für die Familie eine Last, da er mit seiner Gier, seinem Hunger, den Lebensunterhalt der Familie buchstäblich auffrisst, die so keine Chance auf bessere Lebensumstände für sich gewinnen kann. Am Ende des Romans überwindet der Großvater seine eigene Schwerfälligkeit und überschreitet mit der Küchenschwelle seine eigenen physischen und mentalen Grenzen. Diese Grenzüberschreitung ist zugleich eine Überwindung der zivilisatorischen und kulturellen Begrenzung des eigentlich Naturhaften, Kreatürlichen und Geschichtslosen sowie Geheimnisvollen, das mit Afrika assoziierbar ist.⁷⁸³ Wie ein Unbewusstes wirkt der Großvater auf die Familie, die erst nachdem er die Grenze der Küchenschwelle übertreten hat, begreift, wie wichtig er ihnen ist und wie ähnlich sie einander sind, wie sehr sie einander als Familie und Generationengemeinschaft brauchen. Das Beispiel Vittorini zeigt, dass es beim Reisen nicht um das Erreichen einer Ferne geht, sondern um ein Reisen an Ort und Stelle, das sich nicht durch quantitative Entfernungen, sondern qualitative Intensitäten kennzeichnet. So können auch diejenigen Nomaden sein, die sich physisch gar nicht fortbewegen,

weil sie einen glatten Raum halten, den sie nicht verlassen wollen und den sie nur verlassen, um zu erobern und zu sterben. Eine Reise an Ort und Stelle, das ist der Name aller Intensitäten, selbst wenn sie sich auch in Extensionen entwickeln. [...] Kurz gesagt, Reisen unterscheiden sich weder durch die objektive Qualität von Orten noch durch die meßbare Quantität der Bewegung, noch durch irgend etwas, das nur im Geiste stattfindet, sondern durch die Art der Verräumlichung, durch die Art im Raum zu sein, oder wie der Raum zu sein.⁷⁸⁴

Bei der Verräumlichung einer Grenze bleibt ihre Überschreitung Teil desselben Raums. In Alfred Anderschs Roman *Sansibar oder der letzte Grund* imaginiert der Junge in seiner Gedankenwelt den utopischen Raum von Sansibar als Freiheitsutopie und bewegen sich alle Figuren des Romans auf der Grenze von Land und Meer, dem Hafen Rerik und dem Meer nach Schweden. Sansibar, eigentlich Zanzibar, ist eine Insel Ostafrikas, die zum Staat Tansania (Afrika) gehört, der wie bei Vittorini in seiner

⁷⁸³ Hamann, Christof: Afrika. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 9-11.

⁷⁸⁴ Deleuze/Guattari (1997): *Das Glatte und das Gekerbte*. S. 668.

spezifischen Charakteristik unreflektiert bleibt.⁷⁸⁵ Sansibar ist für den Jungen in *Sansibar oder der letzte Grund* eine mentale Utopie, über die seine Sehnsucht nach Freiheit und Ankunft nicht nur mit seiner Heimat, sondern auch mit seiner Familie und v. a. seinem Vater, der auf hoher See starb, verbindet. So geht es auch hier eher um eine *Reise an Ort und Stelle*, denn um die tatsächliche Ortsveränderung. In Seinem Bericht *Hohe Breitengrade* deutet Andersch das Fernweh ebenfalls als ein Heimweh:

Grenzen sind dazu da, überschritten zu werden: diese gilt als Lehrsatz und als Schicksal, am unerbittlichsten bei denen, die von Freiheit sprechen; den fruchtbarsten Widerspruch zu ihr, der in einem Zwang zum Überschreiten steckt, bemerken sie nicht. Freiheit wäre da, wo wir an einer Grenze sagten: es ist genug. Es reicht uns. Dies ist meine Utopie, und sie ist so gut wie jede andere. (GW, Bd. 9, S. 485f.)

Freiheit entfaltet sich da, wo Grenzen nicht mehr überschritten werden müssen, wenn die Heimat nicht mehr verlassen werden muss, weil sie bewohnbar wird. Zum ethischen Ideal werden dann nicht die Utopie der Fremde und das Fernweh, sondern die Humanisierung der Heimat und das Heimweh. Und nachdem der Junge in *Sansibar oder der letzte Grund* der Jüdin Judith, dem Kommunisten Gregor und der Skulptur „lesender Klosterschüler“ im nationalsozialistischen Deutschland zur Flucht nach Schweden verholphen hat und an der Küste Schwedens einen Augenblick von Freiheit spürt, zieht es ihn von der Grenze wie selbstverständlich wieder zurück in die Heimat: „Er schlenderte auf das Boot zu, als sei nichts geschehen“ (GW, Bd. 1, S. 183), das ist der letzte Satz des Romans. Und so hatte sich auch Ntoni in Viscontis *Die Erde bebte* nicht für die Reise über das Meer entschieden, weil die Familie, sein eigentliches Paradies, mit seinem Weggang zerbrochen wäre. Er hätte sie in der Ferne nicht finden oder ersetzen können, sowie auch der Junge bei Andersch weiß, dass er seinen toten Vater nie wieder für sich gewinnen kann. Beschrieben werden mit diesen Reisen folglich heimatliche Ursprungsutopien, in denen Freiheit gesucht wird.

Von der Rehabilitation verlorener Paradiese im Alltag erzählen Vasco Pratolini in *Chronik armer Liebesleute* mit der Beschreibung des gemeinschaftlichen Lebens in einem florentiner Viertel und Heinrich Böll in *Und sagte kein einziges Wort* mit den Erfahrungen von Menschlichkeit und Wärme, die Käthe Bogner in einer Imbissbude macht. Die Imbissbude wird für die Mutter Käthe Bogner zur Offenbarung von Menschlichkeit und der Erfahrung von „schmerzliche[r] Zärtlichkeit“ (KA, Bd. 6, S.

⁷⁸⁵ In Helmut Käutners Film *Unter den Brücken* wird ebenfalls Sansibar in den Liedern, die der Schiffer Hendrik am Abend auf dem Schiff Anna vorsingt, als Sehnsuchtsort idealisiert.

401) im Anblick eines geistig unterbemittelten Kindes beim Essen von Pfannekuchen in der Obhut einer jungen Frau: „[...] und während ich wirklich nur sie sah – sah ich, wie aus weiter Entfernung, auch mich, sah uns beide dort stehen, einander zulächelnd wie Schwestern und ich senkte den Blick, als mir einfiel, daß ich kein Geld hatte, um einen ihrer Kuchen zu kaufen [...]“ (KA, Bd. 6, S. 401). In Bölls *Haus ohne Hüter* ist es das idyllische Dorf Bietenhahn, in dem man das Brot noch selber backt, es keine sozialen Unterschiede gibt und in das Albert Muchow, der Hüter, den Jungen Martin Bach am Ende des Romans hinbringt. Doch Bietenhahn bleibt eine Utopie und ist keine wirkliche Alternative, wie es die irritierende Farblosigkeit dieses Ortes anzeigt.⁷⁸⁶ Die Brechung der utopischen Perspektive der Ferne in der Nähe dient dem ethischen Anliegen, jenes von Böll in seinen *Frankfurter Vorlesungen* beklagten verlorenen Geländes zu rehabilitieren, das dem Zeitgenossen durch den Zweiten Weltkrieg abhanden gekommen war: „Der Zeitgenosse ist einem Reisenden vergleichbar [...]“⁷⁸⁷, schreibt Böll in seinem Essay *Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit*. Ist es dabei seltener als in den italienischen Werken tatsächlich die Reise aus der Ferne in die Heimat, so geht es in den Beispielen der deutschen Nachkriegsliteratur aber um dasselbe Prinzip, nämlich das Ferne in die Nähe zu rücken, um die Fremdheit des Vertrauten und die „territoriale[n] Verluste“⁷⁸⁸ nach dem Krieg zu bewältigen und die „Grenzregion[en] als Ort ‚wiederzufinden‘“⁷⁸⁹ – etwas, das sowohl auf der Ebene der Wahrnehmungsreflexion (Primat des Sehens) als auch der damit verknüpften Raum- und Zeitstrukturen geschieht.

Neben Sehnsuchtsorten der Fremde und gebrochenen Utopien (*American Dream*) spielt der Raum der Insel eine spezifische Rolle. In Rossellinis *Stromboli* erweist sich die Hoffnung auf ein freies Leben auf der Vulkaninsel Stromboli als eine Utopie, die nach dem Ausbruch des Vulkans endgültig zerbrochen ist. Zugleich aber ist die Vulkaninsel der Rahmen, in dem sich die Protagonistin Karin ihrer eigenen Identität erneut bewusst wird. Als sie auf der Höhe des brodelnden Vulkans in der größten Verzweiflung kraftlos zusammenbricht, macht sie eine Gotteserfahrung, die ihr neue Hoffnung schenkt. Dies ähnelt stark jener Szene in der Imbissbude, in der Käthe Bogner den christlichen Wert der Nächstenliebe erfährt, nachdem in der Szene

⁷⁸⁶ Balzer (1997): *Das literarische Werk Heinrich Bölls*. S. 159.

⁷⁸⁷ Böll (2006): *Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit*. S. 383.

⁷⁸⁸ Lamping, Dieter: Die Wiederentdeckung der Grenze in der Nachkriegsliteratur. Horst Bienek und Alfred Andersch. In: Ders.: *Über Grenzen – Eine literarische Topographie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. S. 102-120. Hier S. 102.

⁷⁸⁹ Lamping (2001): *Die Wiederentdeckung der Grenze*. S. 103.

zuvor der Priester sich nicht dazu durchringen konnte, der jungen Mutter in der Beichte ihre Sünden zu vergeben. Und so ist bei Böll die Imbissbude eine Art Insel mitten in der Gesellschaft. Die Wahl der Insel als Raum für die Darstellung des Lebensabschnitts der jungen Schwedin Karin oder als gesellschaftliche Utopie bzw. Idylle bei Böll⁷⁹⁰ ist eine ethische Wahl. Die Insel ist zwar ein abgeschlossener Raum, abgeschieden vom Festland und inmitten des Meeres, an dem die gesellschaftliche wie religiöse Identität erprobt werden kann. Diese Inseln und Idyllen leisten als exemplarische Handlungsorte Gesellschaftskritik, die sichtbar macht, was der zeitgenössischen realen Gesellschaft fehlt. Dies gilt auch für die Lagunenstadt Venedig in Anderschs *Die Rote*, an deren Inselcharakter der Roman mehrfach erinnert und die für Franziska zunächst ein Schutzraum gegenüber ihrem bisherigen Leben darstellt und zugleich die Chance auf ein neues, unbekanntes Leben.⁷⁹¹ In Rossellinis *Reise in Italien* (1954) ist es die Insel Capri, auf die Katherine von der neapolitanischen Villa aus schaut, während sich ihr Ehemann dort mit einer jungen Italienerin trifft. Wird sie für Alex zum Ort, um ein neues Leben zu erproben, markiert sie für Katherine, die nur vom Festland auf sie blickt, das Ende ihrer Ehe und ihrer Hoffnung auf Versöhnung, wird zum Sinnbild einer gebrochenen Utopie.

Dass der Inselraum nicht nur inhaltlich der Entwicklung der Ethik, sondern auch formal der Erprobung ästhetischer Beschreibungsweisen dient, zeigen in exponierter Weise die italiensichen und deutschen Reiseberichte. Vittorinis Erzähler erblickt bei der Ankunft die Insel Tavolara, von der „es heißt, sie sei eine verlassene Wildnis“ (SLK, S. 10). Er beschreibt sie als ein

[...] riesigen Kalksteinblock, der in diesem violetten Schwefelschimmer so aussieht, als stürze er in sich zusammen und müsse innerlich verbrannt in den Wassern untergehen. Daß es eine Insel ist, sieht man gar nicht. Düstere Massen hinter ihr setzen sie fort. Zwischen all den kleinen weißlichen Blöcken, die sich um uns herdreihen, hat man bei der Bewegung des Dampfes fast das Empfinden, in ein Meer von Hochebenen eingedrungen zu sein und eine Steigung hinaufzusegeln: zum äußersten Dach des Universums. (SLK, S. 10)

Die Beschreibungen der Landschaft überschreiten ihre denotative Funktion und werden poetisch, wenn in Terranova „langgezogene Seufzer die kalte Luft [zerreißen], so als wenn die Luft geradezu splitterte“ (SLK, S. 11). Ganz ähnlich hat auch die

⁷⁹⁰ Delabar, Walter: Konstruktive Idylle: Thesen zu Heinrich Bölls Gesellschaftskonzept in den frühen Erzählungen und Romanen. In: Schubert/Jung (2008): »*Ich sammle Augenblicke*«. S. 93-100. Hier S. 98.

⁷⁹¹ Battafarano (2000): *Von Linden und roter Sonne*. S. 157.

Beschreibungssprache Anderschs in seinem Reisebericht *Hohe Breitengrade* poetische Züge, wenn das Meer zu einer *blauen Wunde* wird und das Packeis zu „goldenem Zeug“ (GW, Bd. 9, S. 520): „Doch hier eine Küste aus steilen Spitzen, schrägen Tafeln, Kanten, verkrustetem, weißem Schorf über einer blauen Wunde.“ (GW, Bd. 9, S. 518). Andersch nutzt die Reise zur Formulierung seiner *Poetik der Beschreibung*⁷⁹² und als Ersatz für eine noch fehlende „ästhetische Theorie der Natur“ (GW, Bd. 9, S. 559f.) (und nicht der Kunst), weil alle natürlichen Erscheinungen ebenso Ergebnisse von „Form-Prozessen“ (GW, Bd. 9, S. 560) seien wie die Formen der Architektur oder Malerei. Eine *Theorie der Natur* sei notwendig, weil die kunstgeschichtlichen Begrifflichkeiten und Stil Kategorien an ihre Grenzen gerieten und für die natürlichen „Formeindrücke“ – ihre „Erinnerung in Erzählung“ (GW, Bd. 9, S. 561) – eine eigene Beschreibungssprache formuliert werden müsse. Vorteil einer „jeden künftigen Ästhetik der Natur“ (GW, Bd. 9, S. 562) sei, dass sie sowohl als Wissenschaft als auch als Kunst auftreten könne. Die künftige „in Morphologie verwandelte Ästhetik“ (GW, Bd. 9, S. 562) wird der Naturwissenschaft den „Nachweis der Existenz von Geist in der Materie“ (GW, Bd. 9, S. 562) und die Aufhebung der hegelschen Trennung des „Naturschönen“ vom „Kunstschönen“ erbringen. Das Geschehen bleibt bei sich selbst und arbeitet so sinnstiftenden Repräsentationen und Prozessen der Verdrängung entgegen. Zugunsten der Beschreibung wird das Erzählen vermieden, um dem Geschehen keinen symbolischen Sinn einzuprägen.⁷⁹³ Veränderungsprozesse sollen nicht erzählerisch an die Welt herangetragen werden, sondern beschreibend aus ihr selbst hervorgehen. Die damit verbundene Passivität des Erzählers und seine ausschließliche Aktivität als Beobachter installiert das Neutrale als ethische Haltung des Erzählens. Sich den Weg durch und über das Meer bahnend, entfaltet Andersch entlang der Inselgruppe Spitzbergens seine Poetik der Beschreibung, auf der Meeresoberfläche. Die Schlüsselposition nimmt dabei jene horizontale Perspektive ein, die es ästhetisch ermöglicht, die Ebene der historischen Erzählung zu verlassen und zugleich eine detaillierte Beschreibung von Raum und Zeit zu liefern. Die Entfernung von den individuellen Fixpunkten in der Geschichte ermöglicht eine humane Sprache der Beschreibung, die ihre Ethik aus ihrem ontologischen Status bezieht. Ebenso wenig wie es in diesem Beispiel um

⁷⁹² „Die Aufgabe des Schriftstellers ist die Deskription“. (GW, Bd. 5, S. 385).

⁷⁹³ Scherpe (1996): Von Bildnissen zu Erlebnissen: Wandlungen der Kultur „nach Auschwitz“. S. 262. Améry besteht auf die unvermittelte Verschriftlichung der erlittenen Vergangenheit, um Authentizität zu garantieren und gewährleisten. Aus der Unmöglichkeit der unvermittelten Vermittlung entwickelt Améry die Schreibweise der Tautologie (ebd. S. 263).

die Reiseerlebnisse eines Abenteurers geht, sind es auch in Vittorinis *Sardinien. Ein Land der Kindheit* nicht die Abenteuer eines Reisenden, die geschildert werden, sondern die Beschaffenheit des Landes, auch der dortigen Einheimischen, die aus nächster Nähe auf ihr eigenes Land blicken, sei es auch „wie bei einem Robinson“ (SLK, S. 74). Für den in die Heimat reisenden Erzähler Vittorinis ist Sardinien „ein neues Land“ (SLK, S. 8), „Terranova“ (SLK, S. 11), das auf ihn einstürmt wie „eine Kostbarkeit des Daseins“ (SLK, S. 7). Doch auch für ihn als Rückkehrer gilt: Nicht die Inseln sind Utopien, sondern die Utopien sind brüchige Inseln in Raum und Zeit der Realität. Da es nicht um das Reisen als Fortbewegung geht, wird auch nicht das Leben der Reisenden beschrieben, sondern einzig die Gestalt der Natur und das Leben der Einheimischen. Hier unterscheiden sich Böll, aber auch Andersch etwas von den neorealistischen Reisenden, insofern die deutschen Reisenden tatsächlich Fremde und nicht nur Entfremdete in der Heimat sind, insofern ihnen jeglicher vertraute Boden durch die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs genommen wurde.

In Anderschs *Die Rote* ist das von Mythen besetzte Venedig für die Protagonistin Franziska kein lang ersehntes Reiseziel und erweist sich auch nicht als Befreiungsschlag der verzweifelten jungen Frau, die zu entscheiden hat, ob sie zu ihrem Mann zurückkehrt, ob sie das Kind von ihrem Geliebten bekommen wird und wie sie fortan Leben möchte. Alles andere als eine paradiesische Utopie ist das winterliche Venedig, das in den Januartagen völlig im Nebel zu versinken droht.⁷⁹⁴ Sowie also eine Neustrukturierung von Ferne und Nähe stattfindet, wird Zukunft auch nicht länger in der Gegenwart, sondern in der Vergangenheit der verlorenen Kindheit gesucht. In Anderschs Reisebericht *Aus einem römischen Winter* erzählt der Berichtende seine Flucht aus dem Rom der Moderne, der „Beton-Woge der zukünftigen Slums“⁷⁹⁵ zu den „Personen und Plätzen, wo ich noch fand, was ich suchte“ (GW, Bd. 4, S. 361). Die Reste der in der Erinnerung liegenden Utopie sollen in diesen Beispielen durch das Verfahren der Beschreibung in die Gegenwart hinübergerettet und für die Zukunft inventarisiert werden. Der Erzähler in Heinrich Bölls *Irischem Tagebuch* (1957) berichtet von Irland als einer Insel in der „Unendlichkeit der Bläue, in der die Inseln

⁷⁹⁴ Damit unterscheidet sich Andersch Venedig-Darstellung von modernen Konzepten, die das traditionelle und von Mythen besetzte Venedig als eine Bedrohung für die Moderne bzw. den Prozess der Modernisierung ansah. Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Paradoxie der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder 1797-1984*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 1993. S. 417f.

⁷⁹⁵ Andersch, Alfred: *Aus einem römischen Winter* [1966]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Erzählungen I*, hg. v. Dieter Lamping. S. 361-390. Hier S. 361. Im Folgenden mit der Sigle GW, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

draußen schwimmen, als seien sie erlogen, Inseln, ständig vom zornigen Weiß der See umgeben; Inseln, die nicht wahr sein können: grün, schwarz: eine Fata Morgana, die so weh tut, weil sie keine ist, weil sie Täuschung ausschließt [...].“ (KA, Bd. 10, S. 243f.). Der Erzähler beschreibt dies mit Blick von Irland auf die umgebenden Inseln, wengleich seine eigene *inselhafte Stellung* selbstreflexiv damit beschrieben ist. Deutlich direkter als seine Kollegen entlarvt und zerbricht er den Topos vom Insel-Paradies als Fata Morgana. Und in diesem Sinne beschreibt Heinrich Böll Irland in seinem Fernsehdrehbuch *Irland und seine Kinder* (1961) letztlich als „Land des Abschieds“⁷⁹⁶, einem Land, in dem mit den Utopien auch die Kinder ausgezogen sind, die durch das Warten ersetzt werden, das „Warten auf ein Wunder, das aus der ruhig dahinfließenden Zeit auftaucht.“⁷⁹⁷. Dass, was für den Reisenden als Wunder in Irland erfahrbar bleibt, ist dieser fremd erscheinende Umgang mit Zeit: „Nicht nur die Menschen warten, auch die Zeit wartet, sie scheint ihre Stunden vergebens anzubieten, vergebens ihre Zeiger zu bewegen, vergebens pünktlich zu sein.“⁷⁹⁸ Menschen warten, die Zeit wartet, auch Häuser und Häfen warten mit einer „unendliche[n] Geduld“⁷⁹⁹.

An die Stelle teleologisch gedachter Utopien der Geschichte tritt die Simultaneität der Beschreibung, die die Sozial-Utopien nicht in der Fremde, sondern im Alltag sucht. Die Ethik der Beschreibung besteht dann auch darin, in einem Text fruchtbar machen zu können, was eigentlich außerhalb seiner erzählerischen Grenzen liegt. Erst die Loslösung eines teleologischen oder finalen Heilsversprechens lässt die utopischen Entwürfe auch in der Vergangenheit ansiedeln. Sowie die Utopie keine räumliche Entfernung mehr voraussetzt, erlischt auch ihre Bindung an die Zukunft als einer zeitlichen Distanzierung von der Gegenwart. Utopien im Rahmen neo-/realistischer Ästhetik sind folglich keine Wunschfantasien, die im Widerspruch zur Realität stehen, sondern in ihr gesucht werden, um neue Verknüpfungen mit der eigenen Realität herstellen zu können. So lässt sich mit der Rückkehr von der Insel auf das Festland oder der Rückkehr aus der kindlichen Heimat in die Welt der Erwachsenen durchaus von einem „produktives Scheitern der Utopie“⁸⁰⁰ sprechen, insofern zwar nicht die besseren gesellschaftlichen und individuellen Zustände, die für eine begrenzte Zeit oder auch nur

⁷⁹⁶ Böll, Heinrich: *Irland und seine Kinder*. In: Ders.: *Rom auf den ersten Blick*, Bornheim-Merten: Lamuv 1987. S. 144-161. Hier S. 145.

⁷⁹⁷ Böll (1987): *Irland und seine Kinder*. S. 146.

⁷⁹⁸ Böll (1987): *Irland und seine Kinder*. S. 146.

⁷⁹⁹ Böll (1987): *Irland und seine Kinder*. S. 148.

⁸⁰⁰ Hyatt, Millay: *Von der Insel aufs Festland. Über das produktive Scheitern von Utopien*, 22.04.2011, Deutschlandfunk. http://www.deutschlandfunk.de/von-der-insel-aufs-festland.1184.de.html?dram:article_id=185439 [24.01.2016, 14:32 Uhr]

einen Augenblick erfahren werden, bestehen bleiben, aber doch die Erfahrung (und nicht nur die Idee) der Möglichkeit einer besseren Welt existiert und über seine Beschreibung in den Bestand der Realität eingeht. Das ästhetische Kennzeichen der Utopie, das Millay Hyatt in ihrem Essay *Von der Insel aufs Festland* zunächst als Mangel an Dramaturgie und Narration beschreibt, ist gerade aus dieser Perspektive der Motor für den Gewinn des ästhetisch Neuen, der *Poetik der Beschreibung*. Die Poetik der Beschreibung ist eine Ethik, weil sie zu sehen lehrt, was die Erzählung in der Sukzession der Handlung *übersieht*. Die utopischen Hoffnungen haben folglich eine sowohl ästhetische als auch ethische Erkenntnisfunktion. Der italienische Neorealismus und die Beispiele der deutschen Nachkriegsliteratur sind, um es mit Hyatt zu sagen, als Inselutopisten ans Festland zurückgekehrt, wenngleich ihre Reise zu den Inseln immer eine Spur hinterlässt, die auch aus umgekehrter Richtung, nämlich vom Festland aus beobachtet werden kann. „Der utopische Kern dieser Versuche besteht aus dem Ergreifen des Augenblicks, um im Hier und Jetzt einen Spalt Freiheit und Solidarität zu öffnen, ungeachtet der vermeintlichen Geschlossenheit und Allgegenwärtigkeit eines Systems der Ausbeutung und Entsolidarisierung.“⁸⁰¹ Utopien befinden sich nicht länger isoliert und geschützt von der Außenwelt entfernt, sondern sind in der unmittelbaren Konfrontation mit der Realität als ein schmerzlicher Mangel erfahren worden. Die Utopie ist kein radikales Gegenmodell mehr, sondern Grenzerfahrung von Realität. Es ist nicht die Flucht aus der Welt, sondern in sie hinein, in ihre phänomenologisch fassbaren Erscheinungsweisen. Andersch entwickelte seine Poetik der Beschreibung auf einer Expedition zu den im Nordatlantik befindlichen Osterinseln und gerade nicht entlang einer Insel mit Südsee-Topografie.⁸⁰² Andersch belässt entsprechend Sansibar in Sansibar als eine mentale Utopie, als ein Klischee, das nicht überprüfbar ist. Nicht die Verzauberung durch die Zivilisationsferne exotischer Südseeinseln, sondern die Beschreibungen der Orte und Zeiträume, in denen jene exotischen Imaginationen mit den Utopien eines sozialen und menschlichen Miteinanders im Hier und Jetzt konfrontiert werden, konfigurieren diese Ethik der Insel. In diesem Sinne wird auch zwischen Karin und den Einheimischen Strombolis immer wieder die Diskrepanz zwischen Heimat und Fremde thematisiert und das Blickregimes Karins mit dem Blickregime der

⁸⁰¹ Hyatt (2011): *Von der Insel aufs Festland*.

⁸⁰² Pethes, Nicolas: Süden. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 375-377. Hier S. 376.

Inselbewohner parallelisiert.⁸⁰³ Gegeben ist damit nicht nur die Perspektive Karins auf die Fremde, sondern auch auf Karin als eine Fremde.

3.3.2.1. Tagebuch und Reisebericht: freie Variation oder das Wellenschlagen der Gattungen

Die Ethik einer Ästhetik bedeutet nicht, dass der ästhetische Entwicklungsprozess in der Werkgenese eines Künstlers stagnieren oder innerhalb eines Werks auf eine in sich geschlossene Form begrenzt sein muss. Im Gegenteil, ein Kennzeichen der Ethik der Ästhetik ist gerade auch die Erkenntnis, dass wenn das ethische Anliegen aufrechterhalten werden will, die Ästhetik entsprechend der zeitgenössischen Entwicklungen wandelbar und fluide bleiben muss. Entsprechend unbestimmt und fluide sind im italienischen Neorealismus und bei seinen Spuren in der deutschen Nachkriegsliteratur der Einsatz unterschiedlicher Gattungen und Genres, die im Sinne jener *Fortschreibungen* (vgl. 3.1.4.) diskontinuierlich das einzelne Werk sowie die Werkgenese der Autoren charakterisieren. Sie stehen in keinem hierarchischen Verhältnis zueinander und können häufig schwer voneinander unterschieden werden. Besonders Tagebuch und Reisebericht bieten den Rahmen für eine freie Variation unterschiedlicher Gattungen und die Verbindung vielfältiger Textsorten,⁸⁰⁴ deren *Wellenschlagen* auf syntagmatischer Ebene der Gattungen Parallelen zwischen dem italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur, also auch auf diachroner Ebene, erkennen lassen. Eingang in diesen Prozess finden neben Reisebericht und Tagebuch auch Chronik, Reportage, Kurzgeschichte, Episode, Lyrik, Interview, Essay und Notiz.⁸⁰⁵ Die Grenzen der Reiseliteratur zu wissenschaftlichen Entdeckungs- und Forschungsberichten, dem fiktiven Reiseroman sowie die Grenzen des Tagebuchs zur Autobiografie, zum Notizbuch und zum Reisebericht sind fließend: „Auf die Gefahr hin, den Leser (und

⁸⁰³ „Der Film inszeniert das kontinuierliche Scheitern einer Symmetrie der beiden Blickanordnungen und wirft dem Zuschauer einen Köder entgegen, ein Leseangebot, den Film dichotomisch zu decodieren und auf die binären Gegensätze zwischen archaischer und zivilisatorischer Ordnung zu reduzieren. Der Zuschauer hat die Möglichkeit von einem Blickdispositiv zum anderen zu *switchen*, er kann beide Blickanordnungen annehmen, die Sicht Karins und der Inselbewohner.“ Vgl. Felten, Uta: *Träumer und Nomaden, Eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien*, Tübingen: Stauffenberg 2011. S. 19.

⁸⁰⁴ Fuchs, Anne: Reiseliteratur. In: Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch literarischer Gattungen*, Stuttgart: Alfred Kröner 2009. S. 593-600. Hier S. 593.

⁸⁰⁵ Als eine synthetische Form und gattungstypologisch fluide Form steht das Tagebuch in der Tradition der *Journal des Goncourts* der Brüder E. und J. de Goncourt aus den Jahren 1851 und 1896, die ihre Tagebücher als Chronik, Klatschregister, knappe Reflexion, Bulletin monatlicher Zusammenkünfte betrachteten – als „Dokument kultureller Zeitgeschichtsschreibung“ und „Zeitmitschrift“ im Sinne eines authentischen Romans. Görner, Rüdiger: Tagebuch. In: Lamping (2009): *Handbuch literarischer Gattungen*. S. 703-710. Hier S. 703.

mich selber) gänzlich zu verwirren, entschieße ich mich, in diese Aufzeichnungen die vorläufig noch unentschlossen zwischen Erinnerungen, Memoiren und Autobiographie pendeln, auch noch Zettel aus einem Tagebuch (das ich aber gar nicht führe) einzufügen, Notizen über Beschäftigungen, die ich betreibe, während ich an meinem Bericht arbeite, Lektüre zum Beispiel“ (GW, Bd. 5, S. 437), schreibt Alfred Andersch in seinen autobiografischen Bericht *Der Seesack* (1977). Dieser hybriden Gattungstypologie entsprechend fielen die Meinungen der Literaturkritiker über Heinrich Bölls *Irishes Tagebuch* (1957) verschiedenartig aus: einige reagierten sehr positiv, weil sie darin den „Dichter“ Böll zu entdecken vermeinten, da gerade dieser Text einen „poetischen Zugewinn an Ausdrucksqualitäten“⁸⁰⁶ beweise. Dieser Umstand ist aus zweierlei Aspekten problematisch: zum Einen läuft es dem mit der Gattung Tagebuch verbundenen Anspruch auf unmittelbare Dokumentation von Erfahrungen (und nicht der Erzählung von Erfundenem) entgegen, in diesem Werk den absoluten Dichter erkennen zu wollen, und zum anderen erweckt es den Eindruck, als sei das Tagebuch ein poetisches „Resultat reiner Lust und Liebe“⁸⁰⁷, das die zeitgenössischen Verhältnisse idealisiere und verkläre, womit das Tagebuch gegen das engagierte Werk des Autors ausgespielt wird. Der durch die Unbestimmtheit der Kritik evozierte Konflikt zwischen Dichtung und Tagebuch, führte zu entsprechend negativen Schlussfolgerungen: Das Buch verzichtet auf die Darstellung der „harte[n] Problematik der Zeit“, hat sich „von den Dünsten des schlechten Tabaks und der Waschküchen befreit“ und sei „weit genug vom Elendsmilieu einer zerbombten deutschen Großstadt“ entfernt. Doch als hätte Böll seinen Kritikern den Wind aus den Segeln nehmen wollen, stellte er seinem Tagebuch bereits folgende Aussage voran: „Es gibt dieses Irland: wer aber hinfährt und es nicht findet, hat keine Ersatzansprüche“ (KA, Bd. 10, S. 191). Böll richtete damit gleich zu Beginn den Fokus auf die Wahrnehmungsweise, die entscheidend sei, dieses Irland, von dem er berichten werde, sehen zu können. Jenes gute Auge, das Böll zunächst für den Schriftsteller eingefordert hatte, forderte er auch von seinen Lesern, die für die Wirklichkeit, die sie in einem Text erkennen, verantwortlich sind. Die uneinige Kritik basierte auf der für das Publikum offenbar überraschenden Form dieses Textes. Als „empirisch ausgerichtete[n] Gattungen, die sich nur schwer rein formal

⁸⁰⁶ Schubert (2011): *Heinrich Böll*. S. 36; zur Rezeption vergleiche auch Bernd Balzer: *Irishes Tagebuch*. In: Balzer (1997): *Das literarische Werk Heinrich Bölls*. S. 209-222. Hier S. 212-215.

⁸⁰⁷ Rezensionen zitiert nach Balzer (1997): *Das literarische Werk Heinrich Bölls*. S. 212-215: *Hochland* (1957) H.6; *Die Begegnung* (15. 4. 1957); *Merkur* (1957); *Die Zeit* (22.8. 1957).

mit den konventionellen Verfahren einer typologischen Poetik bestimmen lassen“⁸⁰⁸ werden Reiseberichte bzw. -tagebücher als Vorstufe verworfen oder abgewertet. Nicht immer aber sind sie in den Früh- oder Spätphasen der Werkbiografien geschaffen worden und sind daher keineswegs *nur* „Vorstufe[n] zur literarischen Verarbeitung der gesellschaftlichen Realität“⁸⁰⁹. Vittorinis Reisebericht *Sardinien, Land der Kindheit* erschien erstmals bereits 1936, in der *fortgeschriebenen* Buchfassung aber erst 1954. Elio Vittorini und Heinrich Böll werten folglich die Gattung des Reiseberichts und des Tagebuchs über ihre epische Hybridisierung auf. Bölls *Irishes Tagebuch*, das 1957 nach zahlreichen Kurzgeschichten und Romanen, denen viele weitere folgten, entstanden war, zeigt, wie vielfältig, subtil und fließend die Variationen der Gattung Tagebuch einerseits sein können und wie schwierig andererseits damit seine Bestimmung als Gattung und ihres Verhältnisses zum epischen Werk wird. Der *Wuppertaler-Generel-Anzeiger* bezeichnete den Text als „Roman“, während der Germanist und Böll-Forscher Werner Bellmann den Text bzw. die Texte des *Irishes Tagebuchs* als „Reisefeuilletons“⁸¹⁰ definierte, insofern es um Texte gehe, die auf Reisen durch ein anderes Land entstanden sind und die anschließend in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und in Teilen in *Westermanns Monatsheften* (09.09.1956) erschienen. Bernd Balzer stellte infrage, ob der Text aufgrund seiner dichterischen Komponenten überhaupt in den Bereich der Gattung Tagebuch gehöre: „Das Tagebuch ist eine eigene Textsorte, das *Irishes Tagebuch* dort jedoch nicht so ohne weiteres einzuordnen – ein Unikat jedenfalls im Werk Bölls.“⁸¹¹ Mit der singulären, „inselhaften Stellung“⁸¹² des Tagebuchs im Gesamtwerk des Autors wurde seine Relevanz geschwächt. Indem das Buch *Irishes Tagebuch* nicht, wie für das Tagebuch charakteristisch, nach zeitlichen Aspekten gegliedert ist, sondern eine Folge von kurzen Texten darstellt, die auch unabhängig voneinander präsentiert und rezipiert werden können, arbeitet es den Merkmalen seiner Gattung entgegen. Ebenso entspricht das Tagebuch auch keinem Reisebericht, insofern es die Reise selbst kaum schildert. Einzig die Schiffsbewegung bei der

⁸⁰⁸ Fuchs (2009): Reiseliteratur. S. 593.

⁸⁰⁹ Mrozek (2007): Der Ruf als Vorläufer der Gruppe 47. S. 201; vgl. auch Schwab-Felisch, Hans (Hg.): *Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitsschrift. Mit einem Geleitwort von Hans Werner Richter*, München: dtv 1962. S. 56.

⁸¹⁰ Bellmann, Werner: Vorwort. In: Ders. (2000): *Heinrich Böll*. S.7-14. Hier S. 7.

⁸¹¹ Balzer (1997): *Irishes Tagebuch*. S. 213.

⁸¹² Georg Simmel hat Bildern eine „inselhafte Stellung“ zugeschrieben, wenn sie durch einen Rahmen „wie ein Strom zwischen zwei Ufern“ umrandet werden. Bei Böll bilden den Rahmen die Gattungen Tagebuch und Reisebericht. Simmel, Georg: Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch. In: Rammstedt, Ottheim (Hg.): *Georg Simmel. Gesamtausgabe, Bd. 7*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955. S. 101-108. Hier S. 102.

Überfahrt nach Irland überführt die Wahrnehmung zunächst in einen Grenzbereich, in eine Zone der Transformation. Doch von der Reise selbst, erfährt der Leser kaum etwas, wengleich die ersten vier und das letzte der insgesamt achtzehn Kapitel der Eröffnung und Beendigung der Reise dienen. Und so lässt sich der erste Satz in Bölls *Irischem Tagebuch* durchaus programmatisch lesen: „Als ich an Bord des Dampfers ging, sah ich, hörte und roch ich, daß ich eine Grenze überschritten hatte“ (KA, Bd. 10, S. 191). Mittels der sinnlichen, nicht der rationalen Wahrnehmung wird eine nicht nur geografische, sondern eine phänomenologische Grenze überschritten, die Beschreibungsgegenstand des fiktiven Textes ist. Zu den Grundprinzipien gehören dabei Wiederholung und Variation,⁸¹³ die das Episodische und Feuilletonistische gegenüber der Kohärenz des Erzählens aufwerten. So wie die Kapitel als Variationsreihen strukturiert sind, verhalten sich auch die Gattungen zueinander: einzelne Aspekte einer Gattung werden wiederholt und variiert, abgewandelt und erweitert zu einem neuen einheitlichen Ganzen, bei dem das Spektrum der Gattungen nicht aus dem Blick gerät, sondern zu einer Unbestimmtheit führt, die die Gattung als metatheoretisches Ordnungssystem in den Bereich des Vorläufigen und Fluiden verschiebt. Diese Formanalyse praktizierte Böll auf der Mikroebene des Satzes und der Interpunktion, also der Satzverbindungen: Es gibt kaum Punkte, Kommata und Semikolon werden als lockere und schwache Mittel der Satzverbindung bevorzugt, um die Variationsmöglichkeiten der Satzkonstruktionen und analog die der Gattungskombinationen zu erhalten, ohne gänzlich auseinanderzufallen.⁸¹⁴ Im einem Werkstattgespräch mit Horst Bienek entfaltete Böll darüber ebenso ein spezifisches Zeitverständnis: „Die sogenannten Motive sind im Grunde nichts anderes als Interpunktion. Interpunktionen sind ja Zeitzeichen, rhythmische Zeichen.“⁸¹⁵ Das Tagebuch ist also nicht als eine rein formal hybride Gattung misszuverstehen, die an ihren Rändern zerläuft, sondern als variables, zur Improvisation fähiges Textgerüst, das formal vielfältig anschlussfähig ist und mit der gleichzeitigen Formauflösung ethische Standpunkte – wie z. B. jene von Böll bereits im

⁸¹³ Wolfdietrich Rasch hat bereits 1968 Wiederholung und Variation als grundlegendes Stilprinzip des *Irischen Tagebuchs* erarbeitet. Vgl. Ders.: Zum Stil des Irischen Tagebuchs. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): *In Sachen Böll, Ansichten und Einsichten*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1968. S. 259-268.

⁸¹⁴ „[...] wo der Knopf wie ein Punkt gewirkt hatte, den der Schneider gesetzt hatte, war sie [die Sicherheitsnadel] wie ein Komma eingehängt worden; als Zeichen der Improvisation förderte sie den Faltenwurf, wo der Knopf diesen verhindert hatte. Auch als Aufhänger für Preisschildchen, als Hosenträgerverlängerung, als Manschettenknopf-Ersatz sah ich sie, [...]“ (KA, Bd. 10, S. 191). Vgl. auch Páplow (2008): „*Faltenwürfe*“ in *Heinrich Bölls ‚Irischem Tagebuch‘*.

⁸¹⁵ Böll, Heinrich: Werkstattgespräch mit Horst Bienek [1961]. In: Reid, J.H. und Ralf Schnell: *Heinrich Böll, Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 24: Interviews I, 1953-1975, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009. S. 73-86. Hier S. 78.

ersten Satz des Tagebuchs ausformulierte Grenzüberschreitung – einführt. Rhythmische Textverbindungen dehnen und verdichten Genres und Gattungen und brechen so auch auf der Gattungsebene mit der Kohärenz und Geschlossenheit von Erzählformen.⁸¹⁶ Entsprechend hybride und zwischen Auf- und Abbau von Formen angesiedelt, beschrieb Cesare Zavattini das „cinema autobiografico“⁸¹⁷ als die notwendige Weiterentwicklung des neorealistischen Kinos, um einen „Bruch mit der Narration“⁸¹⁸ zu vollziehen. Das *cinema autobiografico* oder auch *cinema diario*, *cinema d’inchiesta* oder *cinema informazione*, das er seit 1935 ausarbeitete, orientierte sich an der Chronik des Alltags und dem Tagebuch, die die Narration von Handlungsverläufen reduzieren: „Wenn ich vom ‘Tagebuch‘ spreche, wenn ich sage ‚alles wie ein Tagebuch‘, möchte ich dazu einladen, das Leben nicht auf der Ebene der Handlungsintrige abzuschildern, sondern auf der der Existenz.“⁸¹⁹ Die Dezentralisierung von Handlung befördert im Rahmen transgenerischer Relationen die Variabilität der Gattungen und macht die Grenze zu einem transitorischen Ort der Formen.⁸²⁰ Gattungen gehen rhythmische Neuverkettungen und Kombinationen ein statt Substitutionen von neuen und bereits bekannten Einheiten auf jener horizontalen Ebene zu vollziehen, die Roman Jakobson als die syntagmatische Linie im räumlichen (nicht zeitlichen) Sinne gedeutet hatte. Es entstehen freie Variationen,⁸²¹ die einen „Architext“ erkennen lassen, „d. h. die Gesamtheit jener allgemeinen und übergreifenden Kategorien – Diskurstypen, Äußerungsmodi, literarische Gattungen usw. – denen jeder einzelne Text angehört“⁸²² und der bei seiner Wiederholung derart variiert wird, dass die jeweilige Gattung ihre ästhetischen Merkmalsgrenzen überschreitet. In der Logik der freien Variation stehen auch jene Kurzgeschichten, die in Anderschs Roman *Die Rote* Einlass erhalten haben, wie die Erzählung *Grausiges Erlebnis eines venezianischen Ofensetzers* oder *Das Meer*, die Nacherzählung des Films *Der Schrei* von Michelangelo Antonioni. Deleuze

⁸¹⁶ Kohärenz ist auch ein Merkmal des Tagebuchs. Vgl. Görner (2009): *Tagebuch*. S. 703-710.

⁸¹⁷ Zavattini, Cesare: *Del film inchiesta, autobiografico e di altro* [1963]. In: Ders.: *Opere. Cinema*, Milano: Bompiani 2001. S. 907-927.

⁸¹⁸ Ochsner (2012): Cesare Zavattini, „regista mancato“. S. 191.

⁸¹⁹ Zavattini (1964): *Einige Gedanken zum Film*. S. 21.

⁸²⁰ Zum Begriff der Form vergleiche die Ausführungen in Kapitel 2.3.2.

⁸²¹ Das Prinzip der freien Variation ist eine phänomenologische Methode, die die Gegenstände völlig frei umstrukturieren kann. Der ursprüngliche Gegenstand „wird zu einem bloßen ‚Vorbild‘ für die möglichen ‚Nachbilder‘ unserer Phantasie. [...] Ein gemeinsamer Nenner muß das Experiment der Imagination durchziehen“, damit vom ursprünglichen Gegenstand überhaupt noch gesprochen werden kann. Eden, Tania: *Variation*. In: Vetter, Helmuth (Hg.): *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, Hamburg: Meiner 2004. S. 580; Fellmann, Ferdinand: *Phänomenologie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2006. S. 28f. und 68f.

⁸²² Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 [1982]. S. 9.

nennt es „Nachbarschaftlichkeit“⁸²³, bei der verschiedene Gattungen „keinen gemeinsamen Punkt haben, außer einer Nachbarschaft, in der sie vorbeikommen, in der sie eingefangen werden und sich deterritorialisieren. Die Idee der Nachbarschaft ermöglicht es, diese feindlichen Welten in eine variable Topologie zu integrieren.“⁸²⁴ Dies geschieht im Falle des *Irishen Tagebuchs*: Es ist ein Wahrnehmungsangebot und Kommunikationspartner für den fremden, in der Rolle des Beobachters stehenden Erzählers. Der Reisende erkennt in den Wiederholungen der zeitgenössischen Gegenwart Differenzen zur deutschen Realität. So ließe sich umgekehrt auch auf Deutschland anwenden, was Böll für Irland vorgab: „Es gibt dieses Irland [– dieses Deutschland –], wer aber hinfährt und es nicht findet, hat keine Ersatzansprüche.“⁸²⁵ Mit dem *Irishen Tagebuch* wird folglich das Benachbarte für die Reflexion neuer Wertesysteme genutzt: Bei der Ankunft stellt der Erzähler fest: „[...] hier schon nahm Europas soziale Ordnung andere Formen an: Armut war nicht nur ‚keine Schande‘ mehr, sondern weder Ehre noch Schande: sie war – als Moment gesellschaftlichen Selbstbewußtseins – so belanglos wie Reichtum“ (KA, Bd. 10, S. 191). Damit wird gleich zu Beginn auf die zentralen Themen dieses Tagebuchs hingewiesen: es geht um die Wahrnehmung einer anderen gesellschaftlichen Ethik und ihres Umgangs mit Armut in einer nicht von irischer Idylle, sondern sozialen Gegensätzen bestimmten Realität. Bölls Tagebuch ist folglich mehr als ein Erinnerungsbericht oder ein Mittel subjektiver Selbsterkenntnis. Es ist ein zeitkritisches Dokument, das für die Öffentlichkeit geschrieben ist. Mit diesem *Außenbewusstsein* (Differenz in der Wiederholung der Gattung Tagebuch) widerspricht der Text der klassischen Definition eines Tagebuches, dessen Reflexionen von größter Intimität und Subjektivität sind und die sich nicht auf die Umwelt, sondern das schreibende Ich beziehen. Basiert der Authentifizitätseffekt von Tagebuch und Reisebericht auf der unmittelbar dargestellten Erfahrung, kennzeichnet das Tagebuch zusätzlich eine „bekenntnishafte Intention“⁸²⁶. Tagebuch und Reisebericht vermitteln hier folglich zwischen Innen- und Außenperspektive und nehmen als „kulturrelativierende Diskursform“⁸²⁷ einen ethischen Standpunkt gegenüber der Realität ein. Die Ethik der Variation „sorgt dafür, „daß kein Zug des irischen Wesens isoliert

⁸²³ Martin, Jean-Clet: Zur Dramatisierung von Bildern. In: Gente/Weibel (2007): *Deleuze und die Künste*. S. 62.

⁸²⁴ Martin (2007): Zur Dramatisierung von Bildern. S. 62.

⁸²⁵ In einer Rezension heißt es, das *Irische Tagebuch* sei „insgeheim ein Buch über Deutschland“, *Kölnischer Stadtanzeiger*, 15. 07. 1957; zitiert nach Balzer (1997): *Irishes Tagebuch*. S. 216.

⁸²⁶ Görner (2009): *Tagebuch*. S. 703.

⁸²⁷ Fuchs (2009): *Reiseliteratur*. S. 594.

gesehen wird, es sagt mittelbar, daß in solcher Isolierung keine der irischen Eigenschaften verständlich wäre.“⁸²⁸

Die Ethik der Ästhetik der Variation lässt sich als Neustrukturierung der Textgenres auch auf den Reisebericht bzw. das Reisetagebuch *Sardinien, Land der Kindheit* von Elio Vittorini anwenden, dessen Reisebericht aus einer Reihe kleiner Kapitel besteht, die nicht zwingend in der gegebenen Reihenfolge gelesen werden müssen und infolge ihrer Entstehungsgeschichte ihre Gattungszugehörigkeit immer wieder neu diskutiert haben. Das Reisetagebuch entstand zunächst anlässlich eines Literaturwettbewerbs 1932 der Wochenzeitung *Italia letteraria*, die eine Schiffsreise verlor, um im Anschluss das beste Reisetagebuch zu veröffentlichen und ein Preisgeld zu verleihen. Vittorini gewann zusammen mit Virgilio Lilli den Wettbewerb, jedoch überarbeitete und erweiterte Vittorini seinen Text in den folgenden Jahren, der ein weiteres Mal 1936 unter dem Titel *Nei Morlacchi Viaggio in Sardegna* erschien und 1952 in Buchform bei Mondadori. Vittorinis Text ist folglich erst im Laufe von zwanzig Jahren zu einem Reisebericht geworden, der als Reisetagebuch begonnen hatte und dessen fragmentarische Kapitel zwischen den Genres der Reportage, der Chronik, der Beschreibung und des Prosagedichts changieren. Vittorinis *Sardinien. Ein Land der Kindheit* ist damit nicht nur ein weiteres Beispiel für das Wellenschlagen der Gattungen, sondern auch ein Beleg dafür, dass Reisebericht und Tagebuch nicht nur als Vorstufen der Gattung des Romans fungieren (Vittorinis Bericht ebnet den Weg zu seinem Roman *Gespräch in Sizilien*), sondern als autonome Werke zu beurteilen sind, die ihre Ästhetik in der Ethik der Variation finden, die die Texte nicht abgeschlossen, sondern als offene Strukturmuster denkt und den Transfer ethischer Modelle denkbar macht.

In einem ähnlichen Spannungsverhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit konzipierte Elio Vittorini sein *Diario in pubblico/Offenes Tagebuch* (1959).⁸²⁹ Mit seinem Widerstand gegen reine Introspektion steht es in der Nähe des *Irishen Tagebuchs* Bölls. Im Unterschied zu Böll füllte Vittorini das Tagebuch mit seinen publizistischen Schriften der vergangenen Jahre von 1929 bis 1959 und stand damit eher in der Nähe von Alfred Anderschs Ansätzen eines Tagebuchs, der für die deutsche Ausgabe von Vittorinis Tagebuch ein Vorwort schrieb. Alfred Andersch selbst verfasste drei Essays in der Zeitschrift *Neues Europa*, die 1948 als ein *Linkes Tagebuch* in Fortsetzung geplant waren und in dem er sich mit tagespolitischen Ereignissen auseinandersetzte, um

⁸²⁸ Rasch (1968): Zum Stil des „Irishen Tagebuchs“. S. 261.

⁸²⁹ Vittorini, Elio: *Offenes Tagebuch 1929 bis 1959*, mit einem Vorwort von Alfred Andersch, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1959.

eine Orientierungshilfe für seine Leser zu bieten: „Sinn der Führung eines solchen Tagebuchs ist es, sich mit ihm einen Weg durch das Gestrüpp des politischen Daseins zu bahnen. Also Auseinandersetzung mit sich selbst. Bei manchem kann es von Nutzen sein, einer ehrlichen Selbstauseinandersetzung beizuwohnen. Deshalb diese Veröffentlichung.“⁸³⁰ Damit umreißt Andersch die Ethik der Ästhetik öffentlicher Tagebücher, nämlich zur ehrlichen Selbstauseinandersetzung anzuregen. Gerade im Umfeld des gesellschaftlichen wie ästhetischen Wiederaufbaus, der v. a. die Unterhaltungsindustrie in Film und Literatur vorantrieb, wirkten diese selbstreflexiven und bewusstsenskritischen Tagebücher und Reiseberichte wie Sand im Getriebe. Sie zeigen, dass es das Ich nicht ohne den anderen, das Tagebuch nicht ohne den Roman, die Fremde nicht ohne die Heimat, das Kind nicht ohne den Erwachsenen, das Meer nicht ohne das Festland gibt. In diesem Sinne konzipierte auch Cesare Pavese sein Tagebuch *Il mestiere di vivere/Das Handwerk des Lebens* (posthum 1952) als ein Mosaik von Reflexionen des Schreibens, der Autorschaft und der Ichauflösung (es ist das letzte Werk Paveses, der 1950 Selbstmord begeht), das jedes Stilisieren ablehnte.

Die Ethik der Variation, das Wellenschlagen der Gattungen, die Kerbungen der Genres im Meer der Textsorten reflektiert die Zerrissenheit des Individuums, der Gesellschaft und des Autors nach dem Zweiten Weltkrieg. Diese Zerrissenheit hatte schließlich Alfred Andersch an die Grenze von Erzählen und Beschreiben in seinem Reisebericht *Hohe Breitengrade* führt. Wenn auch die Kombination unterschiedlicher Gattungen in der Literaturgeschichte immer wieder vorkommt, so sind die Besonderheiten hier die spezifischen Parallelen, die sich über die Variationen ganz bestimmter Gattungen (Roman, Tagebuch und Reisebericht) zwischen italienischem Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur herstellen lassen. Des Weiteren gestalten diese Variationen nicht allein ästhetische Vielfalt, sondern dienen der ethischen Begründung ihres Realismus, der, entsprechend der neorealistischen Ontologie des Zeichens, die Textgrenzen und die Rollenbilder der Künstler diskutiert, um die größtmögliche Authentizität und Glaubwürdigkeit der Erzähler zu installieren.

3.3.2.2. Exkurs: Wolfgang Koeppens Wege in die Moderne

Wolfgang Koeppen hatte seinem Band *Nach Rußland und anderswohin* (1958) den Untertitel *Empfindsame Reisen* gegeben und sich damit in die Tradition Laurence

⁸³⁰ Dunker, Axel: Kommentar (Linkes Tagebuch). In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Essayistische Schriften 1. S. 490-493. Hier S. 491.

Sterns und seinem Reisebericht *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) gestellt. Doch weder mit dieser Linie noch der des unpersönlichen Reiseberichts können Koeppens Reiseberichte (*Nach Rußland und anderswohin*, 1958; *Amerikafahrt*, 1959; *Reisen nach Frankreich*, 1961) eindeutig beschrieben werden.⁸³¹ Um was für Texte handelt es sich dann? Und als was können sie gelesen werden? Die Literaturkritik und Literaturwissenschaft hat Koeppens Reiseberichte gattungstypologisch nur schwer fassen können und vermutlich deshalb immer wieder gegen seine Romane (ähnlich wie bei Böll) als weniger zeitkritisch und poetisch weniger wertvoll ausgespielt. Koeppen habe sich infolge der schlechten Kritik seiner Romane bewusst zurückgezogen und sei zur Produktion von Reportagen und Reiseberichten übergegangen.⁸³² Der Reisebericht als Produkt des literarischen Scheiterns also? Werden die kleinen Formen wie Skizze, Prosagedicht, Kurzgeschichte oder Feuilleton (als eine nicht-literarische, sondern journalistische Form) in der Literaturwissenschaft oft als die Vorstudien zum literarischen Roman betrachtet, gelten Reportagen und Reiseberichte hier negativ gelesen als Ausweichmanöver oder Abfallprodukte einer nicht glückenden Schriftstellerkarriere.⁸³³ Entgegen diesem lange gültigen Interpretationsschema hat der Literaturwissenschaftler Reinhard Döhl Koeppens Reiseberichte als *notwendige Folge* seiner Romane ausgelegt, mit denen Koeppen an die Grenze des Erzählbaren gestoßen sei,⁸³⁴ wie es ähnlich in Anderschs Bericht *Hohe Breitengrade* zu beobachten ist. Zahlreiche Passagen aus *Der Tod in Rom* (1954) erhielten Einlass in den Rom-Essay *Neuer römischer Cicerone* (aus dem Band *Nach Rußland und anderswohin*), d. h. der Reisebericht der 1950er Jahre ging aus dem Romanwerk sukzessiv hervor, so wie Koeppens ersten beiden Romane *Eine unglückliche Liebe* (1934) und *Die Mauer schwankt* (1935) aus einer Rom- und einer Balkanreise hervorgegangen waren. „Alles andere als journalistische Recherchen gebärden sich diese Texte als dichterische Kondensate. Sie

⁸³¹ Koeppen unternahm zahlreiche Reisen nach Spanien, Holland, in die Sowjetunion, die Vereinigten Staaten, nach London und Rom, Frankreich im Auftrag des Südwestdeutschen Rundfunks. Seine Berichte wurden in Alfred Anderschs *Radio-Essay*-Reihe übertragen. Vgl. Koeppen, Wolfgang: *Nach Rußland und anderswohin; Amerikafahrt; Reisen nach Frankreich*. Alle in: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Bd. 4: *Berichte und Skizzen I*, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

⁸³² Mayer (1988): *Die umerzogene Literatur*. S. 122. Vgl. auch Tokarzewska, Monika: Wolfgang Koeppens Amerikafahrt. In: Erhart, Walter (Hg.): *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne*, München: Iudicium 2005. S. 130-146.

⁸³³ Entsprechend wandte sich die literaturwissenschaftliche Forschung seit den 1970er Jahren von diesen Texten ab und Koeppens Nachkriegstrilogie (*Tauben im Gras*, *Treibhaus*, *Tod in Rom*) zu.

⁸³⁴ Döhl, Reinhard: Wolfgang Koeppen. <http://www.reinhard-doehl.de/koeppen1.htm> [02.05.2016, 14:46 Uhr]

destillieren Literatur aus Literatur.“⁸³⁵ Koeppen hat entsprechend selbst seine Reisebücher als „Wegstrecken“⁸³⁶ und „Umwege zum Roman“⁸³⁷ beschrieben. Die Genres Roman und Reisebericht lösen einander folglich nicht ab, sondern *verfilzen* (Deleuze), schließen aneinander an und gehen auseinander hervor. Entsprechend fransen die Romane und Erzählungen an den Rändern zur reinen topografischen Beschreibung aus und umgekehrt überschreiten die Reiseberichte immer wieder die Grenze zur narrativen Fiktion. Auch bei Koeppen findet sich dieses Wellenschlagen der Gattungen, um das „Design des Konkreten“⁸³⁸ zu gestalten. Seine Beobachtungen sind die eines intimen Augenzeugen, für den die Reiseroute wie in den Beispielen des italienischen Neorealismus nur eine Orientierungshilfe ist, denn das Fremdsein bleibt das ethische Schlüsselmoment des zwischen Dokumentation und Fiktion, zwischen Erzählen und Beschreiben changierenden Textes.

In seiner Rezension zu Cesare Paveses Roman *Junger Mond* setzt sich Koeppen v. a. mit der Situation des Heimkehrers auseinander, der als ein Auswanderer aus Amerika zurückkehrt und weder in der Fremde noch in der Heimat die Wurzeln findet, die er seit seiner Geburt als Findelkind sucht.⁸³⁹ Er ist ein zum Fremdsein verdammt. Die Figur des Fremden, des Außenseiters korrespondiert nicht nur mit Koeppens Selbstbild als Autor (vgl. hierzu Kapitel 3.4.4.1.), sondern auch mit der Perspektive seiner reisenden Berichterstatte. Ihr Gefühl des Fremdseins wird durch das bekannt sein des Unbekannten ständig untergraben und muss daher immer wieder neu hergestellt werden, um zumindest die Möglichkeit des unverstellten Blicks auf Realität zu erhalten. Der Roman Paveses beschreibt folglich die Grundkonstellation von Erzähler und Erfahrung, die Koeppen in seinen Reiseberichten inszeniert und reflektiert. So ruft Koeppens Reiseprosa die belastende Tradition der literarischen Reisebeschreibung

⁸³⁵ Buchholz, Hartmut: Die Kapitalen des Gedankens. Über Wolfgang Koeppens „Empfindsame Reisen“. In: Oehlenschläger (1987): *Wolfgang Koeppen*. S. 141-157. Hier S. 144.

⁸³⁶ Ammermann-Estermann, Monika und Alfred Estermann: Gespräch mit Wolfgang Koeppen, München, 17. September 1982. In: *Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 16. November 1982-15. Januar 1983*. S. 13-19. Zitiert nach Treichel, Hans-Ulrich (Hg.): *Wolfgang Koeppen, „Einer der schreibt“: Gespräche und Interviews*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S. 144-154. S. 150.

⁸³⁷ Koeppen, Wolfgang und Horst Krüger. In: Koch, Werner (Hg.): *Selbstanzeige, Schriftsteller im Gespräch*, Frankfurt am Main: Fischer 1971. S. 65.

⁸³⁸ Heißenbüttel, Helmut: Wolfgang-Koeppen-Kommentar. In: Greiner, Ulrich (Hg.): *Über Wolfgang Koeppen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. S. 157.

⁸³⁹ Koeppen, Wolfgang: „Kein Leben war glücklich.“ Zu Cesare Paveses „Junger Mond“ [1954]. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Bd. 6: Essays und Rezensionen, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 285-297.

immer auf⁸⁴⁰ und zeigt damit auf die Unmöglichkeit der unmittelbaren Wahrnehmung, die einzig im Zustand des Fremdseins noch gerettet werden kann. Verbindet Koeppen und Pavese folglich eine ähnliche Ethik der Fremde und des Vertrauten, und lassen sich die Strukturprinzipien wie die der Mischung von Roman und Reisebericht durchaus mit dem italienischen Neorealismus vergleichen, so bleibt die konkrete Beschreibungssprache verschieden, insofern sich der italienische Neorealismus, wie sich im Anschluss an diesen Exkurs zeigen wird, von der Tradition emanzipiert, um neue ethische Standpunkte ästhetisch formieren zu können. Diese ethische Emanzipation von der ästhetischen Tradition ist in den randvoll montierten, auch beschreibenden Textpassagen Koeppens nicht vergleichbar erkennbar. „Unaufhörlich reihen und verknüpfen sich eine Fülle von Informationen, Eindrücken, Erinnerungen in diesen Berichten, kühn und schnell kombiniert, Episoden, Etappen und Momente; in kurze Abschnitte gegliedert ziehen sie an Hörer und Leser vorüber, alle nur denkbaren Lebensbereiche gleichermaßen berührend.“⁸⁴¹ Damit bleibt der Text im Umfeld moderner Schreibweisen, die der italienische Neorealismus gemäß der Ethik des Meeres buchstäblich über Bord wirft. So sind es bei Koeppen eher die Passagen, die in *Amerikafahrt* (1959) zum Beispiel die Handlung stark reduzieren und damit an den neorealistischen Angriff der Chronik auf die *story* anschließen. Ein Hinweis darauf ist die parataktische Folge kurzer Sätze, Satzfragmente und Abschnitte, die den „Eindruck eines reibungslosen Nebeneinanders“⁸⁴² erzeugen, die auch die Texte Koeppens auf der horizontalen Achse perspektivieren. Hat man Koeppen aufgrund der von ihm in seinen Romanen verwendeten ästhetischen Verfahren wie Schnitt und Montage als den deutschen Nachkriegsautor betrachtet, der an die Vorkriegsavantgarden wiederanschloss, geben meines Erachtens seine Reiseberichte Anlass dazu, Koeppens Anschlussfähigkeit auch an den italienischen Neorealismus zu prüfen, weil sie weniger auf einen „Schockwert“⁸⁴³ setzen, sondern Freiräume für die Darstellung von Raum und Zeit suchen.

Klischees wie der Amerika-Mythos (als Zukunftsversprechen im Bereich Technik, Ökonomie und Kultur) werden nicht (satirisch) verworfen, sondern durch ein spezifisches Raum- und Zeitkonzept ersetzt, das viele kleine Räume und Mikrowelten beschreibt, die zusammengenommen an der Linie ihres Horizonts die Dekonstruktion

⁸⁴⁰ „Die in den Reiseberichten erfahrene Welt wird als ein längst beschriebene entziffert und als eine inflationär abgebildete durchschaut.“ Oehlenschläger (1987): *Wolfgang Koeppen*. S. 148.

⁸⁴¹ Todorow, Almut: Publizistische Reiseprosa als Kunstform: Wolfgang Koeppen. In: Oehlenschläger (1987): *Wolfgang Koeppen*. S. 158-195. Hier S. 168.

⁸⁴² Tokarzewska (2005): *Wolfgang Koeppens Amerikafahrt*. S. 133.

⁸⁴³ Tokarzewska (2005): *Wolfgang Koeppens Amerikafahrt*. S. 133.

jener Amerika-Mythen betreiben,⁸⁴⁴ da sie das Provinzielle gegenüber dem Urbanen, das vermeintlich Rückständige gegenüber dem Fortschrittlichen aufwerten und auch darin dem italienischen Neorealismus nahestehen. Im Rockefeller Center etwa, das als ein riesiges Gebäude mit vielen ineinander übergehenden Räumen beschrieben wird, entfalten sich die Erinnerungen des Berichtenden an seine Heimatstadt. Bleibt der Blick im Rockefeller-Center auf das Naheliegende konzentriert, werden in den Zugfahrten nach Washington die Horizonte der Strände Kaliforniens ansichtig. Insofern der Zug das „Urbild aller Räume“⁸⁴⁵ ist, perspektiviert er die vielen kleinen Mikrokosmen auf ihren Horizont hin. Die aus dem Fenster zu sehende Natur ist ein wildes Land, eine Wüste, die Koeppen als eine unmenschliche, tückische und unheimliche Zone beschreibt. Diese Übergangszonen dienen der Darstellung, „daß sich auch das Beobachtbare, das Beobachtete immer wieder dem Zugriff entzieht, durchsichtig auf Dahinterliegendes und in diesem Durchblick fremd wird.“⁸⁴⁶ Dieser Aspekt, der sich immer wieder entziehenden Beobachtung, dieses Entgleiten des Blickes unterscheidet Koeppen vom italienischen Neorealismus. Zwar ist auch dort das sich entziehende Subjekt nicht länger „Sammelpunkt für die organisierte Mitteilung von Erfahrung“⁸⁴⁷, doch machen die Amplifikationen der Wahrnehmung den Blick auf das Sichtbare unumgänglich.

Koeppen stellte klar: „Ich lebe in einem Roman, und das mindert meinen Willen, ihn zu schreiben, zehrt auch an meiner Kraft.“⁸⁴⁸ Indem Moment also, in dem Koeppen in der Literatur zu leben begann, trat er als Reisender wieder aus ihr heraus und wurde zum Berichterstatter. Die Nähe zwischen Literatur und Leben ist damit nicht nur der fingierte Ausdruck größter Unmittelbarkeit,⁸⁴⁹ sondern perspektiviert den Reisebericht nicht mehr als „Abfall“, sondern ontologische Steigerung des rein literarischen Werks, dessen Realismus immer mehr in die Nähe der Realität getrieben wird. Mit dieser Ethik der Ästhetik steht er dem italienischen Neorealismus wiederum sehr

⁸⁴⁴ In Koeppens Roman *Tauben im Gras* ist plötzlich die Lautsprecheranlage des vortragenden Amerikaners Edwin defekt, der den Deutschen die Reeducation-Politik näherbringen soll.

⁸⁴⁵ Tokarzewska (2005): Wolfgang Koeppens Amerikafahrt. S. 137.

⁸⁴⁶ Döhl, Reinhard: Wolfgang Koeppen.

⁸⁴⁷ Heißenbüttel (1972): Literatur als Aufschub von Literatur? S. 34.

⁸⁴⁸ Linder, Christian: Schreiben als Zustand. Ein Gespräch mit Wolfgang Koeppen. In: Arnold, Heinz-Ludwig: *Wolfgang Koeppen*, München: Text + Kritik 1972. S. 14-32. S. 20.

⁸⁴⁹ „In den Reiseberichten stilisierte Koeppen sich selbst zu so etwas wie Ersatzsubjekt, Spielsubjekt, Erzählsubjekt. Er erzählte zwar, was er erlebt hatte, aber gegenüber der tieferliegenden Problematik der Subjektivität selbst, der Wahrheit über den subjektiven Erfahrungs- und Erlebensraum war das Ich, das erzählte, nur vorgegeben; [...]“ Heißenbüttel, Helmut: Literatur als Aufschub von Literatur? Über den späten Wolfgang Koeppen. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.): *Helmut Käutner, Text und Kritik*, H 34, 1972. S. 33-37. Hier S. 33.

nahe. Koeppen folgt einer pessimistischeren Wahrheit als der italienische Neorealismus: „Im Paradies wohnen keine Menschen.“⁸⁵⁰, heißt es in Koeppens fiktionalem Text *Landung in Eden* (1958), der den Abschluss von *Nach Rußland und anderswohin* (1958) bildet. Während der italienische Neorealismus nach dem Eldorado vor Ort, einem hoffnungsvollen Zusammenhang zwischen der zeitgenössischen Gesellschaft und den Ursprungsvisionen sucht, verlagert Koeppens *Landung in Eden* diese Freiheitsutopie in einen außerhalb der Gesellschaft liegenden Raum. Koeppens Selbstverständnis als Außenseiter, die „Gesellschaftslosigkeit“ des Dichters ist zwar „eine Form der Lebensbewältigung“⁸⁵¹, die dem Subjekt seine Autonomie gegenüber der Gesellschaft zurückgibt, zugleich aber auch zu seiner Isolation führt, die der italienische Neorealismus gerade überwinden möchte. Kommen Utopien bei Koeppen an ihr endgültiges Ende bzw. bleiben ein amerikanisches Klischee, vermessen italienische Neorealisten das Utopische, wie sich zeigte, in der Alltagswirklichkeit und finden Rückstände etwa in der Nachbarschaftlichkeit. Koeppens Beschreibungen verlieren diesen unmittelbaren Realitätsbezug und machen zunehmend „die Beschreibungen des Entzogenen selbst zum Thema.“⁸⁵² Weniger der Rückzug des Erzählers als seine Gefährdung geraten damit in den Blick. Nur noch über den Essay und den Reisebericht kann der Autor das Existenzproblem in ein Formproblem, die Sinnfrage in eine Stilfrage transformieren und weiterschreiben.⁸⁵³ Und so unterscheiden sich die Koeppen'schen Wüsten, die lebensbedrohlich und menschenleer sind, partiell von den Wüsten und Wildnissen, die im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur zum Ausdruck kommen und mit spezifischen Formen der Leere verbunden werden, auf die ich im Folgenden eingehen möchte.

3.3.3. Landschaft und Leere oder Realismus der Aggregatzustände

Insbesondere bei den neorealistischen Landschaftsdarstellungen fällt eine Leere auf, die nicht nur als eine *Stelle* im Sinne einer *Lücke*, sondern als ein erfahrbarer *Raum*

⁸⁵⁰ Koeppen, Wolfgang: *Landung in Eden*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Bd. 6: Essays und Rezensionen, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 274-275. Hier S. 275.

⁸⁵¹ Briel, Dagmar von: Wolfgang Koeppens Essayistik. Gratwanderung zwischen konservativer Erzählhaltung und Unendlichkeit des sich selbst verlierenden Sprechens. In: Oehlenschläger (1987): *Wolfgang Koeppen*. S. 109-121. Beide S. 114.

⁸⁵² Heißenbüttel, Helmut: Wolfgang-Koeppen-Kommentar. In: Greiner (1976): *Über Wolfgang Koeppen*. S. 161.

⁸⁵³ Treichel, Hans Ulrich: *Fragment ohne Ende. Eine Studie über Wolfgang Koeppen*, Heidelberg: Winter 1984. S. 10.



Abb. 82: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*



Abb. 83: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 84: Rossellini, *Paisà* (Episode 6)



Abb. 85: Rossellini, *Paisà* (Episode 6)

inszeniert wird. Diese Leere ist nicht ein *Nichts*,⁸⁵⁴ sondern genau das, was sie ist, ein *Raum*, der leer ist, so wie es Antonioni feststellte: „Es gibt nur einen Durchgang zwischen zwei leerstehenden Gebäuden, die völlig leer sind, bis auf die Leere selbst. Das ist das Seltsame, man hat nicht den Eindruck, daß dort, wie es tatsächlich der Fall ist, der Stadtrand beginnt. Man hat den Eindruck von Leere.“⁸⁵⁵ Die Leere ist, so stellt Antonioni fest, nicht lokalisierbar im Sinne von Zentrum und Peripherie, hier oder dort. Zeigt sich die Leere folglich nicht topografisch, so ist sie in einigen Fällen aber topologisch fassbar.⁸⁵⁶ Zunächst führt die topografische Unbestimmtheit der Leere den

⁸⁵⁴ V. a. Cesare Pavese und Hans Erich Nossack verwenden den Begriff des „Nichts“. Es handelt sich beim „Nichts“ um eine „vom einzelnen Selbst geschaffene Dimension des Lebens“ (Boussart, Monique: Hans Erich Nossack und Albert Camus: Eine Geistesverwandtschaft. In: Hausmann, Frank-Rutger et al. (Hg.): *Literatur in der Gesellschaft, Festschrift für Theo Buck zum 60. Geburtstag*, Tübingen: Gunter Narr 1990. S. 297-302. Hier S. 298.). Das „Nichts“ drückt „metaphorisch die für die Existentialisten konstitutive These aus, daß in der Außenwelt keine Normen, nach denen man sich richten könnte, zu finden sind, und daß der Mensch ein Nichts ist, das nur von ihm selbst gefüllt werden kann.“ Pilipowicz (2004): *Die Selbst- und Welterfahrung. Der Existentialismus im Werk von Hans Erich Nossack*. S. 234f. Das Nichts ist also eigentlich nicht „nichts“, sondern der Raum für den eigenen Selbstentwurf.

⁸⁵⁵ Antonioni, Michelangelo: Report about myself. In: Ders.: *Chronik einer Liebe, die es nie gab*, Erzählungen, Berlin: Klaus Wagenbach 1995. S. 76-80. Hier S. 76.

⁸⁵⁶ Die Topografie meint die „Beschreibung und Darstellung geographischer Örtlichkeiten; Lagebeschreibung“ und die Topologie betrifft „in der Geometrie die Lehre von der Lage und Anordnung

Bildraum an seine Grenzen, entgrenzt ihn, statt ihn zu begrenzen. Der Raum muss nicht länger lokalisierbar sein. Indem die Leere sich wie im Falle des Cache zentrifugal von innen nach außen regelrecht ausbreitet, ist sie kompositorisch bereits über den Bildraum hinausgedacht, und zwar als eine Raumerfahrung, die nicht an einen bestimmten Ort und ein bestimmtes Format gebunden ist. Die Beschreibungsformen dieser Leere sind in den Werken vielfältig. Es sind die leeren Plätze und die Straßenfluchten der Städte in den Filmen Rossellinis und De Sicas (Abb. 82-83, S. 313), die Übergänge von Stadt zu Land bzw. Stadt zu Vorstadt und es sind die Landschaften der weiten, leeren Po-Ebene des Piemont in den Filmen Rossellinis, Viscontis und Antonionis (Abb. 84-85, S. 313), das leere Land Siziliens und Sardiniens in Vittorinis *Gespräch in Sizilien* und *Sardinien. Ein Land der Kindheit* und schließlich die Wüsten entlegener Landschaften und Siedlungen in Rossellinis Film *Stromboli*, Anderschs *Kirschen der Freiheit* und *Hohe Breitengrade*, die sowohl den Naturraum als auch den sozialen Raum als leer erfahren lassen und auf diese Weise von der existenziellen Einsamkeit des Menschen erzählen, deren Ursprung der leere Raum zugleich ist: Die Figuren „leiden weniger unter der Abwesenheit eines anderen als vielmehr unter einem mangelnden Bezug zu sich selbst [...]. Von nun an verweist dieser Raum auf den verlorenen Blick des Menschen, der gegenüber der Welt und sich selbst abwesend ist.“⁸⁵⁷ Einerseits ist die Landschaftsbeschreibung eine „Form der Empirie“⁸⁵⁸ und andererseits Ausdruck für das Innere der Figuren und einer Atmosphäre, die Alfred Andersch als ein „Attribut des Realen“⁸⁵⁹ bestimmte. Das Schicksal etwa Aldos in Antonionis *Der Schrei* „ist so unabänderlich wie die Endlosigkeit der Ebene und die Langsamkeit des Flusses.“⁸⁶⁰ Diese Leere ist nicht nur als existentialistische Metapher der Einsamkeit und der von „Welt-Angst erfaßten“ (GW, Bd. 5, S. 387) entleerten Landschaft zu lesen, sondern eine spezifische Ethik der Neustrukturierung des Raumes.

Mehr als nur die Bewegung durch einen leeren Raum ist es das optische Ereignis des leeren Raums etwa am „Strand als ein unendliches sandartiges Dasein“ (SLK, S. 7), den „unendlichen Serpentina“ der Straßen im „offenen Land“ (SLK, S. 16), dem „Land ohne Einzäunungen“ (SLK, S. 56), in dem „keine Menschenseele [...] zu

geometrischer Gebilde im Raum“. Günther Drosdowski et al. (Hg.) *Duden, Fremdwörterbuch*, 6. überarb. und erw. Aufl., Mannheim et al.: Dudenverlag 1997. S. 816.

⁸⁵⁷ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 21.

⁸⁵⁸ Grimm (1994): „Nichts als die Wahrheit“. S. 112.

⁸⁵⁹ Andersch (1972): Notizen über Atmosphäre. S. 154.

⁸⁶⁰ Schenk, Irmbert: Antonionis radikaler ästhetischer Aufbruch. In: Koebner, Thomas und Irmbert Schenk (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*, München: Text + Kritik 2008. S. 67-90. Hier S. 73.

sehen“ (SLK, S. 15) ist, sondern die „verlassene Wildnis“ (SLK, S. 10) im „Schweigen der Hochebene“ (SLK, S. 33) als große Einsamkeit spürbar wird. Die Leere wird als so raumgreifend erfahren, dass erst durch die Bewegung eines Vogelschwarms der Horizont als solcher erkennbar wird: „Doch da, ein Gewehrschuß in der Ferne und ein dunkles Band löst sich von der Heide, zittert auf, fällt hinter dem Horizont wieder herunter. Niemals zuvor habe ich solch einen dichten Schwarm gesehen“ (SLK, S. 20). Dabei expandiert der Raum in Vittorinis *Sardinien, Land der Kindheit* zwischen Land und Wasser, zwischen den kleinen Inseln S. Antioco und Carloforte, die sich südwestlich Sardinien vom Meer einschließen lassen, bis zum „äußersten Horizont“ (SLK, S. 90). Auch in Andersch *Hohe Breitengrade* expandieren Raum und Zeit: Am Nordpol, in Erwartung des Packeises von Spitzbergen, entsprechen Raum und Zeit nicht den gewöhnlichen Zeiteinheiten und Raumverhältnissen, wie sie durch Uhren und Kalender sowie Landkarten angezeigt werden: Gemessen am Alter der Natur – die Däneninsel hat ca. 70 Millionen Jahre in der Tiefsee der Kreidezeit gelegen – ist die Ballonfahrt von Salomon August Andrée am 11. Juli 1897 vor gerade mal einer Sekunde geschehen: „Vor dem Hintergrund von siebzig Millionen Jahren hat aber diese, unsere Sekunde, genausoviel oder genausowenig Bedeutung wie die Sekunde Andrées oder die Sekunde eines Fisches auf dem Grund des Kreidemeeres“ (GW, Bd. 9, S. 783). Während sich Jahrhunderte in den Augenblick einer Sekunde raffen, dehnt sich der Raum ins Unendliche. Der leere Raum bedeutet folglich eine Raumvergrößerung durch seine Expansion und Entgrenzung einerseits und seine kurzzeitige Verdichtung des sich in ihm Bewegenden andererseits – seien es der Nebel, die Inseln, der Vogelschwarm oder die durch ihn hindurch laufenden Menschen (Abb. 86 und 87, S. 116). Indem sich also der Raum nach innen hin füllt, entleert er sich nach außen, zu seinen Grenzen hin, was so weit gehen kann, dass die Horizontlinie wie in Antonionis *Der Schrei* mit dem was sie voneinander trennt, den Raum des Himmels und der Erde, verschmilzt (Abb. 88 und 89, S. 316). Die Verschmelzung der Horizontlinie ist der Moment, in dem sich der Raum aufzulösen beginnt und nicht einmal mehr als Wahrnehmungsraum ansichtig wird, weil in ihm jegliche Distanzen, die die Wahrnehmung zur Bestimmung ihres Gegenstandes braucht, auflösen: „Dort, wo die Anschauung nah ist, ist der Raum nicht visuell, beziehungsweise hat das Auge selber eine haptische und nicht optische Funktion: keine Linie trennt Himmel und Erde, die die gleiche Substanz haben; es gibt keinen Horizont, keinen Hintergrund, keine Perspektive, keine Grenze,



Abb. 86: Visconti, *Besessenheit*



Abb. 87: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 88: Antonioni, *Der Schrei*



Abb. 89: Antonioni, *Der Schrei*

keinen Umriß oder Form, kein Zentrum; es gibt keine Zwischenabstände oder jeder Abstand liegt im Zwischenbereich.“⁸⁶¹ In der Auflösung der Raumdimensionen transformiert sich die Leere zunehmend zur Bildfläche, in der sich die Figuren im Moment ihrer Einschreibung verlieren und zugleich als Figuren wiederfinden. Sie gehen buchstäblich aus dem Raum hervor und sind nicht nur Materialisierung einer romantischen, existentialistischen Projektion von subjektiven Empfindungen wie das der Angst und Einsamkeit. Doch es braucht „leere Stellen und weiße Flächen [...], um uns glauben zu machen, wir würden alles sehen.“⁸⁶², schreibt Deleuze über die Leere. Realität und Bild sind damit Formen der Grenzüberschreitung ihrer selbst, die beide der „Doppelbewegung von Schöpfung und Tilgung“⁸⁶³ folgen. Ähnlich gestaltet Heinrich Böll den leeren Raum in seiner frühen Erzählung *Die Botschaft* (1947), in der der Erzähler in das Dorf der Frau eines Kameraden reist, um ihr vom Tod ihres Mannes zu berichten:

Kennen Sie jene Drecksnester, wo man sich vergebens fragt, warum die Eisenbahn dort eine Station errichtet hat; wo die Unendlichkeit über ein paar

⁸⁶¹ Deleuze/Guattari (1997): *Das Glatte und das Gekerbte*. S. 684.

⁸⁶² Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 36.

⁸⁶³ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 67.

schmutzigen Häusern und einer halbverfallenen Fabrik erstarrt scheint; ringsum Felder, die zur ewigen Unfruchtbarkeit verdammt sind; wo man mit einem Male spürt, daß sie trostlos sind, weil kein Baum und nicht einmal ein Kirchturm zu sehen ist?⁸⁶⁴

Und weiter: „Ein grauverhangener Horizont über öden Äckern, die niemand bestellt.“ (KA, Bd. 3, S. 153). Die Verschmelzung des Horizonts findet hier auf verschiedenen Ebenen statt. Mit der Leseransprache betreibt der Erzähler die Verschmelzung des eigenen Erfahrungshorizontes mit dem seiner Leser und sein Wissen von Realität.⁸⁶⁵ Die formale Raumvergrößerung – „[...] das ganze Nest schien weit, weit vergrößert“ (KA, Bd. 3, S.157) – durch die Verschmelzung der Horizontlinien ist auch eine rezeptionsästhetische Entgrenzung, mit der der Erzähler seinen Standort in der Isolation der Leere füllt. Im Übergang von der Raumeere zur Bildfläche zeichnen sich diese Linien ein, die durch die Verdichtung einiger Häuser des Dorfes entstehen, dabei jedoch keine gerade und ungebrochene Linie erzeugen, wie dies für eine Horizontlinie charakteristisch wäre:

Wieder ein paar Häuser, die eine schiefe Front bildeten, zerbröckelnder Verputz, und gegenüber, lang und fensterlos, die düstere Fabrikmauer wie eine Barriere ins Reich der Trostlosigkeit. Einfach meinem Gefühl nach ging ich links herum, aber da war der Ort plötzlich zu Ende; etwa zehn Meter weit lief noch die Mauer, dann begann ein flaches, grauschwarzes Feld mit einem kaum sichtbaren grünen Schimmer, das irgendwo mit dem grauen himmelhohen Horizont zusammenlief, und ich hatte das schreckliche Gefühl, am Ende der Welt wie vor einem unendlichen Abgrund zu stehen, als sei ich verdammt, hineingezogen zu werden in diese unheimlich lockende, schweigende Brandung der völligen Hoffnungslosigkeit. (KA, Bd. 3, S. 153-154)

Der Erzähler wird vom Raum regelrecht aufgesogen. Er gerät ins Taumeln als er das Haus erreicht, wo er seine Botschaft zu überbringen hat. „Dicht und schwer war der Dämmer geworden, nebelhaft dunstig und undurchdinglich“ (KA, Bd. 3, S. 157) zieht sich der Raum am Ende der Erzählung zusammen, sodass aus der Unendlichkeit das Gefühl der Enge wird, als der Erzähler am Bahnhof auf den verspäteten Zug wartet.

⁸⁶⁴ Böll, Heinrich: Die Botschaft [1947]. In: Ders. (2003): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 3: 1947-1948, hg. v. Frank Finlay und Jochen Schubert. S. 153-157. Hier S. 153. Im Folgenden mit der Sigle KA, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

⁸⁶⁵ „Horizont ist der Gesichtskreis, der all das umfaßt und umschließt, was von einem Punkt aus sichtbar ist. In der Anwendung auf das denkende Bewußtsein reden wir dann von Enge des Horizontes, von möglicher Erweiterung des Horizonts [...].“ Und: „Es gibt so wenig einen Gegenwartshorizont für sich, wie es historische Horizonte gibt, die man zu gewinnen hätte. *Vielmehr ist Verstehen immer der Vorgang der Verschmelzung solcher vermeintlich für sich seiender Horizonte.*“ Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. In: Ders.: *Gesammelte Werke, Bd. 1*, 5. Aufl., Tübingen: Mohr 1986. S. 307 und 311f.

Im Moment der Raumverengung dehnt sich reziprok die Zeit, beginnt zu expandieren, wie bereits in dem Augenblick als der Erzähler für einen Moment vor der Haustür der jungen Frau ausharrte, bevor er ihr die Botschaft vom Tode ihres Mannes überbracht hatte. Über die Beschreibung der Raumvergrößerung und Zeitdehnung entwickelt der Text nicht nur das Geschehen, dessen Handlung letztlich gering bleibt (die Überbringung der Botschaft), sondern auch seine eigene Bildfläche, über die er sich als Text hervorbringt. Diese autopoetologische Funktion des leeren, grauen und nebeligen Raumes entwirft die Kurzgeschichte bereits in jener eingangs vollzogenen Leseransprache, die den Text als einen Erzähltext ausweist, dessen Horizont über den des Textes hinausgeht. Sowohl auf inhaltlicher als auch formaler, auf narrativer wie auch rezeptionsästhetischer Ebene quillt der Text über seine eigenen Grenzen hinaus sowie die Dämmerung „grau und unaufhaltsam über den Rand der Ferne quillt“ (KA, Bd. 3, S. 154). Ähnlich schreibt sich in Anderschs *Hohe Breitengrade* die Natur in den *Raum der Leere* ein: „Leer die Berge und die Gletscher, leer die Geröllhalden und die Kiesebenen, die Tundren und die Lagunenstrände, die Cañons des Inneren und die Deltas der wenigen Flüsse. Baumlos und leer gleiten die Linien und Flächen in die leere See. Ungeheure, doch leere Bilder aus Weiß, aus Grau, aus Dunkelrot, aus Moosfarben.“ (GW, Bd. 10, S. 475). Beim Erreichen des Nordpols, der wie eine „weiße Endlosigkeit“ (GW, Bd. 10, S. 529) erscheint, wird die Realität zu einer weißen Fläche, in die sich die Grenze einschreibt: „Der Himmel über der weißen Wüste ist jetzt graublau. Dort in der Ferne noch diese letzte schwarze Insel, dann nichts mehr. Zwischen dem Schneeland und dem Opalmeer ist die Grenze genau eingetragen, eine da und dort gebrochene Linie. Sie phosphoresziert“ (GW, Bd. 10, S. 529). Die Horizontlinie löst sich im Licht und mittels der Ferngläser, mit denen sie in der Bucht des Packeises sie einen Bären beobachten.

Alf entdeckte ihn in seinem Fernglas, und auch wir konnten ihn erst sehen, als wir unsere Gläser zu Hilfe nahmen. [...]. Die teleskopische Brennweite der Objektiv machte die Ebene, auf der er ging, zur weißen Wand. Er wanderte langsam, jedenfalls kam uns in dieser Entfernung seine Bewegung langsam vor, obwohl seine Schritte sicherlich mächtig und raumgreifend waren. [...]. Wir sahen nur einen Horizont aus ungeheurer Einsamkeit. (GW, Bd. 10, S. 519f.)

Auf dem Hochseekutter Havella, mit dem sie reisen, zeichnet das Echolot die Tiefen des Meeres „selbsttätig“ auf, „auf eine Art Lichtpauspapier mit einer bläulichen Linie, die schnell verblaßt. Es reflektiert Schallwellen vom Meeresboden, es verwandelt



Abb. 90: Antonioni, *Der Schrei*



Abb. 91: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 92: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 93: Antonioni, *Der Schrei*

einen Klang aus der Tiefe in eine Zeichnung“ (GW, Bd. 10, S. 476). Der Realismus der Poetik der Beschreibung setzt sich folglich aus der Wechselwirkung bzw. Reaktion der technischen Hilfsmittel auf reale Naturgegebenheiten zusammen, die durch jene technischen Instrumente zu einer ästhetischen Darstellung gelangen. Dabei ist es die Natur selbst, die sich darstellt, insofern technische Hilfsmittel lediglich der Resonanzkörper dafür sind, was die Natur selbst erzählt oder zeichnet. Der Mensch bedarf der Hilfsmittel, um diese *Ästhetik der Natur* erkennen zu können. Schließlich lässt das Licht die Horizontlinie des Treibeismeres verschwinden, die auch durch das Fernglas nicht mehr erkennbar ist und der Raum zur Fläche wird.

Bei grauem Eisenhimmel war sein Wasser schieferblau, der Schnee seiner Schollen reflexionslos, tot. Wenn man sich nach Norden wandte, wo kein Land mehr zu sehen war, ergaben diese Farben, projiziert auf eine Endlosigkeit, die Metapher der absoluten Leere. In einer solchen Welt konnten nicht einmal Schatten leben, [...]. Dann wurden das Blau des Himmels und das Blau des Wassers sich völlig gleich; [...]. Doch am seltsamsten illuminierte sich das Meer, wenn eine sehr hohe Wolkendecke über ihm sich langsam auflöste und durch den Stratokumulus das Licht in gebündelten Strahlen drang; [...] Dieser Gegensatz zwischen einem erregten und einem kühlen Grundton versetzte uns in Spannung; er spiegelte die Dialektik der Erde an ihrer extremen Grenze. Ich

weigere mich übrigens, solche Phänomene des Spektrums, wie ich sie hier berichte, als Stimmungen zu bezeichnen; es handelte sich nicht um Stimmungen, durch die wir führen, sondern um objektive farbige Tatbestände, um meßbare Ergebnisse aus Frequenzen und Wellenlängen weißen Lichts. (GW, Bd. 10, S. 520f.)

Neben diesen topografischen Räumen (Stadt, Land, Insel, Vulkan, Gletscher, Nordpol), die zur Beschreibung des topologischen Raumes der Leere genutzt werden, gehören zur Beschreibungssprache der Leere und ihrer Transformation in eine dem Bazin'schen Cache entsprechende Bildfläche folglich auch das Meer und wie bereits angeklungen ist, auch der Regen (Abb. 91-92, S. 319), der Nebel (Abb. 90, S. 319 sowie Abb. 88-89, S. 316) und der Schnee (Abb. 93, S. 319). Die Beschreibungen unterwerfen die beschriebene Natur sprachlich nicht dem Menschen.⁸⁶⁶ Die Beschreibungen werden nicht funktionalisiert und finden gerade in dieser Freiheit und Autonomie gegenüber den Biografien, Stimmungen, politischen Kämpfen und gesellschaftlichen Krisen, die sich in ihm ereignen, ihre Ethik. Diese Ethik der Beschreibung ordnet nicht neu, sondern zeigt Phänomene des Ordnungsverlusts an. Indem so das Engagement nicht mehr nur ein inhaltlicher Diskurs ist, sondern immer tiefer in die Beschreibung als Form selbst hineinrückt, kann sich die Beschreibung zugleich von der Politisierung der Kunst und Kultur in den 1960er Jahren freihalten. Sie braucht weder den politischen Kontext mehr noch ein offensichtlich politisches Thema, um ein kritisches Bewusstsein zu stimulieren. Sind das Meer, der Regen, der Nebel zwar der Raum, in dem sich die gesellschaftliche Realität einschreibt, wird der Raum selbst nicht durch diese beherrscht, sondern umgekehrt, ist es der Mensch, der sich dem Raum ausgesetzt sieht und um seine Orientierung, um seine Bewohnbarkeit ringt. In Antonionis *Der Schrei* ist die Suche Aldos ebenso nebulös wie die Landschaft, durch die er streift. Der Nebel lässt die Ortschaften aus dem Nichts auftauchen oder dessen Konturen, der Häuser und der gesamten Stadtansichten, weich verwaschen erscheinen (Abb. 90, S. 319). Der Nebel, der jeden Horizont schluckt, dominiert in *Der Schrei* zu Beginn des Films als sich die Lage zwischen Aldo und Irma immer schwieriger gestaltet und sich Irma von Aldo trennt. Am Ende des Films als Aldo mit seiner Geliebten Andreina auf einer weiten Po-Ebene steht, tritt der Nebel erneut auf. Aus der rechten Ecke treten Aldo und Andreina auf die weite, weiß vernebelte Fläche, die sich in kein oben und unten mehr

⁸⁶⁶ Zimmermann (2013): Anmerkungen zu Moderne und Biedermeier. S. 561. Zimmermann bewertet diese Beschreibungssprache als eine Reaktion auf die Moderne und auf die Politisierung der Kultur seit den 1960er Jahren (ebd. S. 566).



Abb. 94: Antonioni, *Der Schrei*



Abb. 95: Antonioni, *Der Schrei*

einteilt. Drei Minuten lang wird diese (Bild-)Fläche zur Leinwand für das Gespräch zwischen Aldo und Andreina, in dem sich Aldo erneut seiner großen Liebe zu Irma bewusst wird (Minute 1:27:10-1:30:10). In der sich anschließenden Szene, in der Aldo Andreina in ihrer armen Behausung verlässt, setzt der Regen ein. Auf dem Weg zur Tankstelle, wo er einige Zeit gelebt hat, wird aus dem Regen Schnee. Die Realität in der Fremde erfriert, ist erstarrt und ausweglos. In ihr gibt es keine Handlungs- und Entwicklungsspielräume mehr. Diese Realität ist eiskalt. Aldo kehrt in die Heimat zurück, in der am Ende weder Regen, Nebel noch Schnee gegeben sind. Alles ist ganz scharf gezeichnet, als Aldo durch das Gitterfenster Irma mit einem Kind beobachtet. Das Gitter (Abb. 94), durch das Aldo Irma beobachtet und das er beim Fabrikgelände überwinden muss (Abb. 95), könnte nicht radikaler die *Begrenzung* des Raumes statt seiner *Entgrenzung* in jener landschaftlichen Leere beschreiben und damit die nicht mehr räumliche, sondern psychische Einsamkeit darstellen, die Aldo dazu veranlasst, von dem Fabrikurm seiner alten Arbeitsstelle zu springen. Auch dort herrscht absolute Leere, weil alle Arbeiter zu einer Versammlung gehen. Sie werden von einer Polizistenkette aufgehalten, die den sich *entgrenzenden* Raum, durch den sie gehen, erneut zu *begrenzen* versucht. Der Naturraum wird zum Feld gesellschaftspolitischer Auseinandersetzung und das Fabrikgelände wird zum Schauplatz einer privaten Tragödie. Über die Leere werden folglich auch klassische Zuordnungsmuster öffentlicher und privater Rechte und Perspektiven verhandelt. Aldo steigt auf den Turm, der zuletzt in den Eingangsszenen zu sehen war und stürzt sich hinunter. Irma, die ihm gefolgt ist, stößt den Schrei aus, der dem Film seinen Namen gibt. Jegliche Einschreibefläche und jedes Fluidum des Realen sind ausgeschöpft, sodass für Aldo nur noch der Sprung vom Fabrikurm bleibt. Die Ästhetik des Realismus gerät in diesen Momenten des Gefrierens an den Punkt ihrer größten Spannung, die darin besteht, Realismus trotz seines

Realitätsgehalts als Kunstwerk zu erkennen und umgekehrt. In *Der gefährliche Lauf der Dinge* beschreibt Antonioni diesen Moment als mentale Landschaft: „Ich stelle mich erneut ans Fenster. Die beißende Kälte macht die gänzlich weiße Landschaft lebendig. Und aus diesem Weiß kommt das Gefühl auf mich zu, vor einer makellosen Seite zu stehen, auf der ich anfangen soll zu schreiben, oder vor einer großen Leinwand, die ich füllen soll.“⁸⁶⁷ Hier wird das Draußen, die Realität der weißen Schneelandschaft zur mentalen Projektionsfläche und zur physischen Leinwand des Künstlers. Damit ist die Leinwand nicht länger eine Grenze zwischen Realität und Fiktion, sondern eine Art Kontaktfläche, auf der Realität sich zeigt. In diesem Sinne spricht Bazin von Bildern „als mentale Landschaften“⁸⁶⁸. Das mentale Bild ist gerade nicht unsichtbar, im Innern der Protagonistin, sondern wird nach außen gestülpt, ist eine tatsächliche Gegebenheit, d. h. das vermeintlich Unsichtbare, Immaterielle wird immer wieder auf seine reine Materialität hin beschrieben. Der Realismus erhält folglich einen weiteren Aggregatzustand: er gefriert, in dem Moment, in dem er seine eigene Gemachtheit ausspricht.

In Alfred Anderschs Roman *Die Rote* ebnet ebenfalls der Nebel die Perspektiven – hier des eisig kalten Venedigs – ein, in das Franziska im Januar flieht. Der Nebel durchzieht wie eine Figur den gesamten Text, löst sich zuweilen auf, dominiert aber letztlich die Wahrnehmungsvorgänge mit Ausnahme des Ausblicks vom Campanile. An diesem Tag herrscht freie Sicht auf den Schnee der entfernten Dolomiten, von denen bereits zu Beginn des Romans die Gattin eines Dichters während einer Teegesellschaft im Hotel erzählt hatte, während Franziska sich des Ausmaßes ihrer krisenhaften Lebenslage bewusst wird. Eher schon gegen Ende wird sie aus der Ferne auf die Dolomiten sehen und darin eine Perspektive erkennen, die sie zu Beginn noch nicht hat. Entsprechend konnte das Geschehen auf dem Campanile, dem Turm neben dem Dom San Marco, bereits als eigentliche Schlüsselszene des Textes ermittelt werden (vgl. Kapitel 3.3.1.). Sonst aber dominiert der Nebel im Text bereits kurz nach Franziskas Ankunft, die „durchsichtige Nebelluft einer adriatischen Meeres- und Januar-Nacht“ (GW, Bd. 1, S. 222). Die im Nebel stehende Wirklichkeit ist dabei auf das Licht angewiesen, um erkennbar zu sein, denn „in der sich immer grauer verschattenden Nebelluft“ (GW, Bd. 1, S. 406) „verschwammen“ die Häuserfronten, während sie am Ende doch hinter dem Nebel Häuser stehen sieht, „dunkle Häuser, erleuchtete Häuser“ (GW,

⁸⁶⁷ Antonioni (1995): *Der gefährliche Lauf der Dinge*. S. 121.

⁸⁶⁸ Bazin, André: Verteidigung Rossellinis. In: *V'97: Retrospektive Roberto Rossellini*, Wien 1997. S. 33-38. Hier S. 36.

Bd. 1, S. 406). Es ist auch hier der Nebel, in den sich die Realität einschreibt bzw. deren Zeichnung aus der Realität herauskristallisiert. Dafür nutzt Andersch ähnlich wie Antonioni den Nebel als Bildfläche, wie er sich z. B. beim Blick aus dem Hotel-fenster zeigt: „[...] der Vormittag stand wieder weiß aus feinem Nebel gemacht zwischen San Marco und den Prokurazien, [...]“ (GW, Bd. 1, S. 373); Beim Gang durch die Stadt:

[...] auch warf in der venezianischen Nebelluft kein Gegenstand Schatten, kalt und schattenlos erhob sich die farbigen Mauern, zwischen denen sie sich bewegte, niemand folgte ihr, durch leere Callette, unter die Höhlungen der Sottoportici, sie wußte nicht mehr recht, wo sie sich befand, bis sie, um Ausschnitt zwischen zwei Häusern, den Canal Grande erblickte, sie wandte sich nach rechts, erhaschte nach kurzer Zeit einen Blick auf den Rialto, [...] sah das goldene Wappenschild mit der edlen Antiquaschrift darauf über einem Laden: Gioliere. (GW, Bd. 1, S. 375)

Es ist hier beschrieben, wie zunächst der Nebel die Bildfläche bereitstellt, in der Franziska sich bewegt und wie durch die Begrenzungen fester Materie wie zwei Häuser ein Rahmen entsteht, der das fluide, *gecachte* Bild schließlich in ein *cadriertes* Bild wandelt, dessen Rahmen schließlich sogar vergoldet wird durch die Beschreibung eines goldenen Schildes. Das Bild rückt damit in einen klassischen Bezugsrahmen, aus dem es sich aber immer wieder im Text löst. Der Text steigert diesen Bilddiskurs über die Leere und den Nebel wenig später, wenn Franziska mit Kramer ins Quadri geht, dabei handelt es sich sowohl um ein Restaurant an der Piazza San Marco als auch das italienische Wort für „Bilder“. „Gehen wir ins Quadri.“, sagt Kramer, „[...] im Quadri war es fast leer, sie setzten sich an einen Tisch am Fenster, Franziska sah hinaus in die weiße Luft, in der die Passanten gleich Schatten hin und her gingen, Masken, wie die venezianischen Maskenspieler auf den grauen Rokokodekorationen des Antico Caffè Quadri, unter denen sie saß, um Kramer zuzuhören“ (GW, Bd. 1, S. 382f.). Hier setzen sich die Figuren regelrecht ins Bild, dass sich immer weiter verschachtelt, indem es sich zentripetal nach außen (Fensterausblick) und zentrifugal nach innen (Rokokodekoration) richtet.

Ist es in *Die Botschaft* von Heinrich Böll, in *Die Rote* von Alfred Andersch und in *Der Schrei* von Antonioni der Nebel, ist es in Bölls *Irischem Tagebuch* und De Sicas *Fahrraddiebe* der Regen, der die Räume leer wäscht und das Feld der Sichtbarkeiten neu gestaltet (In *Fahrraddiebe* entdeckt Antonioni nach einem Regenschauer auf dem entleerten Marktplatz den Dieb seines Fahrrads). Die von leeren Zügen und Ladengeschäften geprägte (KA, Bd. 10, S. 219-223) Stadt Limerick und ganz Irland

kristallisieren sich in Bölls *Irischem Tagebuch* wie „eine Fata Morgana des Regens“ (KA, Bd. 10, S. 222) in Raum und Zeit heraus. Es ist der Regen, der die Weichteile der Ruinen auswäscht und die Rohbauten übriglässt (s.o.), der kein schlechtes Wetter ist, sondern einfach Wetter, „fallendes Wasser“ (*Betrachtungen über den irischen Regen*, KA, Bd. 10, S. 233-236, hier S. 65) und ohne den es keine Regenbögen gäbe; der Regen, der „über die Armut [fällt]“ (KA, Bd. 10, S. 200), ohne sie wegzuschwemmen. Insofern Schnee die „Erstarrung des Wassers in kristalliner Form“⁸⁶⁹ ist und ebenso der Nebel ein Aggregatzustand im Übergang von Wasser zu Schnee bzw. umgekehrt, sind auch die Motive des Schnees und des Nebels wie schon das des Meeres autopoeologisch als Aggregatzustände des Realismus zu lesen, die nicht nur eine Raumerfahrung erzeugen, sondern auch die Konstruktion und Auflösung der Realität als Bild reflektieren. Im Fall *Die Rote* changiert die gesamte Insel zwischen Realität und Bild, die sich im Fensterausschnitt oder im Nebel abbildet wie eine Realität oder „eine Illusion, wie Venedig“ (GW, Bd. 1, S. 230). Noch deutlicher zeigt sich dies ganz am Ende, wenn in der Passage des alten Piero, die wie Sprachbilder immer wieder am Ende der Kapitel eingeschoben werden, „ich eis im licht“ steht und „gefroren und heiß“ (GW, Bd. 1, S. 437) nicht das Eis oder die Hitze, sondern der Zustand des Schmelzens des *Eises im Licht* fokussiert wird (in den Passagen davor ist stets die Rede von Kälte und Nässe. Es ist hier eine Steigerung der Realismusreflexion entlang von Aggregatzuständen erkennbar). Beschrieben sind damit die Bildwerdung und zugleich die Auflösung des Bildes in der Realität. Auch hier geht es um Aggregatzustände und ihre Wechsel. Insofern fungiert auch die Leere als ein ethisch-ästhetischer Anfangsmythos, ein Dispositiv des Nullpunkts, in dem sich Familienbeziehungen (*Fahrraddiebe*), Liebe und Trennung (*Der Schrei*) oder die Selbstfindung (*Stromboli*) strukturieren. Die Figuren schreiben die Ethik der Ästhetik regelrecht in den Raum der Wirklichkeit, der zugleich ein Bildraum ist, als eine Spur, einen Abdruck ein.⁸⁷⁰ So ist Giovanna zu sehen, die wie ein schwarzer Punkt durch die weite Ebene ins Bild hineingelaufen kommt (Abb. 86, S. 316). Sie kommt gleichsam aus ihrem Leben in ihr Bild gelaufen. Entsprechend

⁸⁶⁹ Grube, Christoph und Markus May: Schnee. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 331-332. Hier S. 331.

⁸⁷⁰ „Die Existenz des photographischen Gegenstandes ist, wie ein Fingerabdruck, Teil der Existenz des Modells. Und deshalb fügt die Photographie der natürlichen Schöpfung etwas hinzu, anstatt sie durch eine andere zu ersetzen.“ Über die Identität des Gegenstandes und seiner Darstellung gelingt es das Wesen zu erfassen und das heißt die Zeit einzubalsamieren, die Dauer der Realität zu retten. „Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, es ist gleichsam die Mumie der Veränderung.“ Bazin, André: Die Ontologie des photographischen Bildes. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 33-42. Beide Zitate S. 39.

zeichenhaft klettert Karin den Vulkan Stromboli hinauf (Abb. 87, S. 316), erklimmt als eine ästhetische Spur gleichsam den Berg als Fluchtpunkt vor dem erfahrenen gesellschaftlichen Gefängnis. So ist es nicht Karin, die einen ethischen Standpunkt vertritt, sondern der Berg als Naturraum ist die ethische Fläche, in die sich die Figur ästhetisch einschreibt. Es ist die Schneefläche, in die sich die Konflikte ebenso wie die Versöhnung zwischen Vater und Tochter (Aldo und Rosina in *Der Schrei*) einschreiben, so wie die gestörte Beziehung zwischen Vater und Sohn in *Fahrraddiebe* in die Leere der Stadträume. In *Sansibar oder der letzte Grund* flutet der Regen Gregors Hoffnungen auf eine kommunistische Revolution, die er am Horizont erblickt:

Aber im Osten hatte sich zwischen das Meer und den einförmigen Himmel ein scharlachroter Streifen geschoben. Er war die einzige Farbe in einer farblosen Welt, in einer Welt aus grauem Kieselstrand und schlafenden Vögeln [...]. Wenn das Morgenrot verschwunden ist, wird es zu regnen beginnen, dachte Gregor, es ist nicht einmal imstande, den Morgen zu färben. Das graue Morgenlicht erfüllte die Welt, das nüchterne, farblose Morgenlicht zeigte die Gegenstände ohne Schatten und Farben, es zeigte sie beinahe so, wie sie wirklich waren, rein und zur Prüfung bereit. Alles muß neu geprüft werden, dachte Gregor. Als er mit den Füßen ins Wasser tastete, fand er es eisig. (GW, Bd. 1, S. 167)

Durch die Einebnung der Schatten, des Lichts und der Farben verflacht die Realität einerseits in einem sich ausbreitenden Grau, schwimmt darin aber nicht wie in einem Nebel, sondern tritt gestochen scharf in ihm hervor, sozusagen ungeschminkt, frei von Abtönungen, Farbverläufen, die die Realität weich und schön erscheinen lassen. Der Rückzug der Farbe aus der Realitätswahrnehmung durch das graue Morgenlicht erzeugt einen ähnlichen Effekt wie die weißen, grauen und schwarzen Flächen in den Filmen, die durch die Landschaft, den Nebel, den Rückzug der Sonne inszeniert werden und in denen zwar die Begrenzungen des Raumes, nicht aber die Menschen verschwinden, auch diese bleiben in *Der Schrei* oder *Besessenheit* gestochen scharf.

In Rossellinis sechster Episode seines Films *Paisà* findet in der Po-Ebene, den ruhigen Wasserflächen der Ufer- und Schilfregionen, der Kampf zwischen Engländern und italienischen Partisanen seinen Abdruck. Land- und Wasserflächen werden von Booten und Leichen sowie der Himmel von Flugzeugen beschrieben. Als am Schluss der Episode die erschossenen Partisanen in die Lagune geschmissen werden, schlägt die Wasseroberfläche Wellen. Die landschaftliche und städtische Leere eröffnet folglich neue Zeichenräume, die zwischen Abstraktion und Figuration changieren. Ob entlang des Wassers oder des Schnees, die Hierarchie zwischen Mensch und Natur bzw.

Gesellschaft, zwischen Realität und Bild bzw. Text wird eingeebnet, sodass sich nicht der Mensch oder der Raum, das Bild oder die Realität, die Erfahrung oder seine Darstellung, sondern beides gleichzeitig zeigen kann. Die Ethik der Beschreibung besteht dann darin, dass Kunstwerk (Film oder Literatur) zum phänomenologischen Ort der (Lebens-)Erfahrung zu machen. Sie ist damit fähig gegen die ideologische Bemächtigung und Zerstörung des Menschen, seiner Lebensräume und Lebenszeit, Widerstand zu leisten. In Viscontis *Die Erde bebte* sind die Menschen der Naturgewalt des Meeres ebenso ausgesetzt wie der wirtschaftlichen Macht des industriellen Großhändlers, der die kleinen Fischerfamilien ausbeutet. Die landschaftliche Leere und Einsamkeit sind folglich nicht nur als ein Zeichen des Verlusts zu sehen, sondern stellt eine verlorene Balance zwischen Mensch und Natur ebenso wie zwischen Bild und Realität wieder her. „La nebbia toglie la luce, quindi siamo sul limite di un’immagine che tende a scomparire.“⁸⁷¹ Indem der Nebel das Bild hervorbringt, bringt er es zugleich wieder zum Verschwinden. Da Natur und Mensch sowie Bild und Realität identifikatorisch nur schwer auseinander zu dividieren sind, verbleiben sie in einer produktiven Unbestimmtheit. Der Nebel ist folglich keine Verwaschung des Realismus, sondern seine ethische und medienästhetische Reflexion.

Die produktive Unbestimmtheit wird auch in Form einer kommunikativen Leere inszeniert, die sich bis zum Schweigen ausdehnen kann und die zur Reduktion des Handlungsgeschehens führt. Das Stocken oder Ausbleiben der Kommunikation thematisieren v. a. Michelangelo Antonioni und Hans Erich Nossack mithilfe von Nebel und Schnee.⁸⁷² In Nossacks *Unmögliche Beweisaufnahme* (1956) erzählt der Angeklagte vom Schneegestöber, in dem er seine Frau verloren habe. Da das Verbrechen im September geschah, wird dieses Schneegestöber für unwahrscheinlich erklärt und nicht ernst genommen. Der Schnee ist hier Gradmesser für den Realitätsgehalt des Erzählens. Der Angeklagte beteuert, dass das Schneegestöber eine Tatsache sei, an die er sich ganz genau erinnere. Er beschreibt daher seinen Gang mit seiner Frau ins Ungewisse: Sie sind frei nebeneinander hergegangen, „es war alles ganz flach. Eine weite, flache Ebene. Wie ein zugefrorener See. [...] Vielleicht war es kein zugefrorener See.

⁸⁷¹ Interview mit dem italienischen Filmkritiker, Regisseur und Drehbuchautor Tullio Kezich auf folgender DVD (contenuti extra): *Der Schrei [Il grido]*, Regie: Michelangelo Antonioni, Drehbuch: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Concini, Italien: Spa Cinematografica 1956/57, 116 Minuten. Min. 11:16-11:22.

⁸⁷² Vergleichbare Kommunikationsschwierigkeiten enthalten auch die Werke Heinrich Bölls und Wolfgang Koeppens, die an dieser Stelle vernachlässigt werden, da sie diese Leere nicht in vergleichbarer Intensität über das Motiv des Schnees bzw. Nebel oder Regen inszenieren.

Aber eine Ebene, ja; weit, endlos, weit, glaube ich“ (DE, S. 253). Zugleich versteht der Angeklagte seine Frau immer weniger, je näher sie ihm kommt: „Nimmt die ontische Nähe zu, so vergrößert sich die ontologische Ferne.“⁸⁷³ Je begreiflicher ihm also seine Frau ontisch wird, d. h. faktisch auf der Ebene von Raum und Zeit, desto unbegreiflicher wird sie ihm auf ontologischer Ebene, d. h. hinsichtlich ihres von Raum und Zeit unabhängigen Wesens. Der Angeklagte gibt eine Stellungnahme ab, nachdem die Anklageschrift verlesen worden ist und man ihn gefragt hat, ob er sich für schuldig bekenne. Anstelle seiner Verteidigung oder seines Bekenntnisses zeigt sich der Angeklagte unentschieden und mit jedem Urteil einverstanden. Die Ausgangslage für die Beweisaufnahme, die anschließend eröffnet wird, ist folglich völlig unbestimmt und irritierend. Nicht anders ist das Ergebnis am Ende des Romans:

Es schneit doch schon ewig und es schneit immer noch. Dicke weiße Flocken. Auch zwischen uns hier schneit es. Wir reden und reden, die Worte kommen nirgendwo an; deshalb erfrieren sie und fallen endlich als friedlicher Schnee zu Boden. Man muß das nur sehen können. Sehen Sie es denn nicht, meine Herren? Es schneit zwischen Menschen, die an einem Tisch sitzen und über das weiße Tischtuch hin miteinander reden wollen. [...] Worte! Worte! Und unaufhörlich schneit es. Immer dichter die Schneeflocken! Man wird schwindelig davon, man schließt die Augen. Sie sehen sich schon längst nicht mehr, sie hören sich schon längst nicht mehr, aber sie stehen nicht auf, um um den Tisch herumzugehen zueinander, sie reden weiter in den Schnee hinein, jeder auf seiner Seite, Worte, Worte. Der Schnee will ihnen Einsamkeit schenken, doch sie nehmen das Geschenk an sich. Bis sie ersticken. – Habe ich den falschen Namen gerufen aus alter Gewohnheit? Hätte ich gar nicht rufen sollen? Habe ich mich der Einsamkeit unwürdig gezeigt? Habe ich Verrat geübt an meiner einzigen Möglichkeit? Dann müßte man mich.....

Hier bricht das Protokoll ab, mitten auf der Seite und mitten im Satz. (DE, S. 655f.)

Nicht nur werden alle Raum- und Zeitstrukturen von diesem Schnee bedeckt und unkenntlich gemacht, sondern auch die Kommunikation zwischen der Justiz und den Bürgern, für die der Angeklagte exemplarisch steht. Im immer dichter werdenden Schnee wird die Kommunikation zwischen den gesellschaftlichen Instanzen immer unmöglicher und die Abgründe zwischen ihnen immer größer.

In Nossacks Roman *Spätestens im November* (1957) brennt die Erzählerin Marianne mit dem Schriftsteller Berthold Möncken durch, nachdem sie ihn auf einer Preisverleihung kennengelernt hat. Bevor ihre Fahrt ins Ungewisse beginnt, packt sie

⁸⁷³ Pilipowicz (2004): Die Selbst- und Welterfahrung. S. 245.

zu Hause ihren Koffer. Völlig unsicher, ob Berthold sie überhaupt mitnehmen wird, denkt Marianne über den Aufbruch nach:

Wie froh war ich, daß er überhaupt nicht sprach. Denn auch wenn er irgend etwas ganz andres gesagt hätte, würde ich herausgehört haben, daß er mich lieber los sein wollte. [...] Nur einmal sagte er etwas und schnupperte dabei in der Luft. Ich konnte es nicht ganz genau hören, er sprach mehr vor sich hin, doch ich glaube, er sagte: „Es riecht nach Schnee.“ Ich fragte nicht nach und ich sagte nicht ja. Es war auch ganz gleich, was er gesagt hatte; ich wußte, daß er es nur meinetwegen gesagt hatte, nicht wegen des Schnees; er hätte ebensogut etwas andres sagen können. Und es machte mich auch wieder zuversichtlicher. (SN, S. 77-78)

Deutlich wird das Schweigen gegenüber dem gesprochenen Wort aufgewertet. Andererseits ist es das gesprochene Wort, das Zuversicht schenkt. Für diese Spannung zwischen Schweigen und Sprechen ist der Schnee nicht nur eine Metapher, sondern er ist in der Realität des Romans tatsächlich gegeben. Als Marianne und Berthold am Bahngleis auf den Zug warten, heißt es: „Es hatte tatsächlich zu schneien begonnen. Einzelne sehr große Schneeflocken wehten auf die Schienen und den Schotter herab und schmolzen gleich“ (SN, S. 89). Berthold nutzt den Schnee als Kommunikationsvorwand, während diese Kommunikation sowie auch der Schnee für Marianne eine unbestimmte Sache bleiben. Weder versteht sie tatsächlich, was Berthold zu ihr gesagt hat, noch wertet sie den Schnee als ein signifikantes Zeichen, das dazu dient, überhaupt zu kommunizieren. In den Schnee, der am Ende noch zum Hagel gefriert, schreibt sich die Kommunikation der Figuren folglich ein, die es ohne den Schnee nicht gegeben hätte. Die Kommunikation expandiert auf dieser Schneefläche hin zum Redeschwall zwischen Marianne und Berthold, mit dem sie am Ende ein zweites Mal durchbrennt. Beim Gang von der Haustür zum Auto Bertholds heißt es: „An der letzten Stufe war ein Haufen Hagelkörner zusammengeweht, ich war aus Versehen hineingetreten, und gleich wurden meine Füße naß. [...] Er kratzte mit seinem Fuß die Hagelkörner beiseite, die an der Bordkante bei der Wagentür lagen“ (SN, S. 268f.). Der Vorgang des Schreibens geschieht mit den Abdrücken der Füße. Es ist das letzte Zeichen, dass das Paar in diesem Roman setzt: Aufgrund der Eisglätte können sie nur langsam fahren, auf den Straßen ist fast niemand mehr unterwegs. Dann ereignet sich schließlich das Ende des Romans, nämlich ihr tragische Unfalltod. Die Schnee- bzw. Hagelfläche kann sowohl zum Träger als auch zum Löschvorgang von Spuren werden. Mit dem Scheitern des erneuten Aufbruchs scheitert auch das Erzählen.

In der kurzen Erzählung *Das Mal*, ebenfalls von Nossack, befinden sich fünf Männer auf einer Nordpol-Expedition. Die üblichen Temperatur- und Luftfeuchtigkeitsmessungen, die Blaise vornimmt, erscheinen dem Erzähler nur der Wissenschaft dienlich, „denn im Ernstfall weiß keiner was damit anzufangen“ (DE, S. 367). Die Schnee- und Eisflächen haben folglich wie die neorealistische Leere keinen topografischen, sondern ethisch-ästhetischen Wert als Einschreibefläche, hier für ein Mal, mit dessen Beobachtung auf einer „nackte[n], endlose[n] Schneefläche“ (DE, S. 371) die Erzählung einsetzt. „Zufällig war die Sicht verhältnismäßig klar, obwohl die Sonne kaum schien. Das Mal warf deshalb auch keinen Schatten, soweit sich das aus der Entfernung beurteilen ließ. Aber kein Schneesturm wie sonst“ (DE, S. 364). Was der Erzähler zunächst nicht klar definieren kann, stellt sich als der Leichnam eines Mannes heraus, der stehend und mit einem Lächeln erfroren ist. Bis zum Schluss bleibt unklar, ob das Lächeln des Mannes überhaupt ein Lächeln oder nur eine Muskelreaktion ist. Blaise nennt die Situation eine „umgekehrte Romantik“, dass man nämlich schneller vorankäme, „wenn wir gar nicht mehr nach rückwärts dächten“ (DE, S. 367) so wie dieser erfrorene Mann. Zukunft und Gegenwart werden von der Vergangenheit losgekoppelt, um sich von Schuld frei zu sprechen, denn „schließlich war es nicht unsre Schuld. Er [der erfrorene Mann] hätte ja zu Haus bleiben können“ (DE, S. 367). Die Leere der Landschaft ist folglich die Grundlage für die ästhetische Reflexion der Schuldfrage und diese scheint längst vom Schnee verdeckt. Das Mitgefühl mit dem Toten erfriert: „Der Mann ist kein Vorbild. Vielleicht bildete er sich das ein, und da ihn niemand für voll nahm, lief er hierher. Eine billige Tour, aber uns kann er nicht täuschen. Auch seine Pose nicht. Das alles sind Sentimentalitäten“ (DE, S. 369). Die Männer reflektieren die Nutzlosigkeit von Handlungen, die wie das Foto, das Blaise von dem Erfrorenen machen möchte, einen Mythos von Zeit produziert.

Er scheint mir aus dem Material zu sein, aus dem von jeher Götter gemacht wurden. Und dafür ist immer Bedarf. Wir werden den Leuten das Bild zeigen und sagen: Wir haben einen erfrorenen Gott entdeckt. Er ist von euch gegangen, weil ihr nicht genug an ihn geglaubt habt. Doch er ist euch nicht böse; denn seht, er lächelt. Durch euern Unglauben habt ihr ihm die Gelegenheit geboten, ein Gott zu werden. (DE, S. 372)

In der Eisfläche erstarrt Realität folglich wie in Fotografien zu Mythen, die die Männer, die das Eis betreten, dekonstruieren. Die Vergangenheit kann nicht mit Mythen gerettet werden, doch über die Beschreibungen des Toten wird eine Form der Selbstbeschreibung gefunden: „Indem wir ihn zu erklären versuchen, erklären wir nur uns

selbst. Auch seine aufrechte Pose ist nichts Neues“ (DE, S. 373). Und so bleibt am Ende nur der Weg nach vorn statt zurück: „Morgen werden wir den Wind im Rücken haben, dachte ich, und Blaise dachte sicher dasselbe. Wozu sollten wir noch sprechen?“ (DE, S. 374). Alfred Andersch hat die Ethik dieses Realismus der Aggregatzustände in seinem *Lehrbuch der Beschreibungen* auf den Punkt gebracht: „Die Kälte ist die Temperatur, die entsteht, wenn ein Schriftsteller jeden moralischen Satz in seinem Text erbarmungslos austilgt; das mag manchem inhuman erscheinen, ist aber die einzig zulässige Methode bei einem Gegenstand wie dem, den Kluge gewählt hat. Die Fakten genügen.“⁸⁷⁴ Andersch spielt hier auf Alexander Kluges Notizen über ein Konzentrationslager an und bringt damit die Komplexität der Ethik eines Realismus der Aggregatzustände zur Sprache: Bedeutet die Kälte der Abzug des Moralischen und Humanen aus der Ästhetik des Realismus, erklärt sich, wieso in den Darstellungen der hier behandelten Künstler der Regen und Nebel in den Darstellungen gegenüber dem Eis dominiert und Böll weder vom trockenen noch vom zu nassen Auge, sondern einem „feuchten“ Auge spricht. Ein ethischer Realismus basiert auf der Dynamik der Realitätswahrnehmung, ihrem Fließen, ihrem Schimmern an der Wasseroberfläche, ihrem Leuchten auf dem Meeresgrund, ihrem Emporsteigen aus dem Nebel, ihrem sich Herauswaschen aus dem Regen. Hagel und Eis führen jedoch zu statischen Wahrnehmungen von Realität und ihres Scheiterns. Auf den Zustand der „Eiskälte“ kann nicht verzichtet werden, wenn es darum geht, etwas zu beschreiben, in das in keinsten Weise mehr Humanität eingelassen werden kann.

Im Kontrast und zugleich in Analogie zu den Schnee- und Eisflächen steht der Raum der Wüste, der v. a. literarischen Beispielen auffindbar ist. In Vittorinis *Die Frauen von Messina* (1964) beschreibt der Erzähler das dürre, trockene Hochland, ohne Bäume, „[...] es gleicht einer Wüste, einer Wüste zwischen einer Oase und der nächsten. In der Wüste sind die Menschen Reisende, und so sind auch die Leute in unserem Hochland Nomaden“ (FM, S. 5). Die Wüste kann wie schon das Meer im Anschluss an Deleuze/Guattari als glatter Raum bezeichnet werden, der sich ständig verändert und rhizomartig ausbreitet.⁸⁷⁵ Als Räume, die die Kontingenz der Realität erweitern, statt sie wie der gekerbte Raum zu reduzieren, stellen sie Räume der Entscheidungs- und Handlungsfreiheit dar, in denen alles möglich, aber nichts gewiss ist. Kein Raum

⁸⁷⁴ Andersch, Alfred: *Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen*, Frankfurt am Main: Fischer 1978. S. 15. Darin: Alexander Kluge: Das Gebiet südlich von Halberstadt, S. 179-204.

⁸⁷⁵ Deleuze/Guattari (1997): *Kapitalismus und Schizophrenie*. S. 525f.

gestaltet sich ohne Techniken, zu denen nicht nur mechanische, sondern auch soziale und intellektuelle Praktiken gehören,⁸⁷⁶ denkbar. So ist der glatte Raum auch nicht als ein ursprünglicher Raum gegenüber dem gekerbten Raum zu denken, da beide erst durch Praktiken hervorgebracht werden müssen. Entsprechend können glatte Räume sich in gekerbte Räume verwandeln und umgekehrt. In allen Fällen, vom Meer bis zur Wildnis, „kerben“ sich Menschen und Handlungsweisen ein, die zur Reflexion nicht nur der mit ihnen verbundenen Ethik, sondern auch der Medialität des Realismus einladen. In Vittorinis Roman *Die Frauen von Messina* ist es der Zug, der teilweise am Meer entlangfahrend, also auf der Grenze von Land zu Meer, regelrechte Kerben ins Land pflügt, die solange hoffnungsvoll sind, solange der Zug fährt, „wenn er aber in der Nacht irgendwo steht, ist er nichts mehr; ja er besiegelt das Nichts wie ein einsamer Stuhl mitten in der Wüste“ (FM, S. 18). Der Wiederaufbau der Trümmerwüste eines Dorfes inmitten der beschriebenen Hochebene wird zu einem Kampf zwischen der Kerbung und Glättung des Raumes. Wie der Zug werden auch Straßen als sich immer wieder auflösende Konstruktionen, *glättende Kerbungen*, beschrieben: „Von der Stelle, wo das Auge die ansteigende Straße zum erstenmal wahrnahm, bis dorthin, wo sie sich in Kurven wieder senkte und verschwand, glänzte der Asphalt hie und da als sei er naß; auf die Straße zu schauen war darum wie eine kleine Erfrischung“ (FM, S. 9). Die Straße verflüssigt sich optisch, scheint wie naß, obwohl dieser Eindruck von dem Glanz der sengenden Hitze auf ihr entsteht. Die Wahrnehmung der Realität ist buchstäblich wegen der gleißenden, wie Nässe erscheinenden Hitze fluide. Bevor Carlo der Kahle das Dorf zum vierten Mal besucht, um die Minenräumung zu kontrollieren, beobachtet er aus der Ferne der gegenüberliegenden Anhöhe Männer, wie sie in der Sonne zunächst Schatten werfen und als sie aus der Sonne heraustreten nur noch als schwarze Punkte wahrnehmbar sind: „Die ganze lichtlose Ferne im rötlichen Dunst über den Erd falten sah aus wie schwarz getüpfelt. Jeder vertrocknete Strauch bildete ein schwarzes Zeichen auf ihr.“ (FM, S. 92). Die Bildhaftigkeit dieser Ansicht verursacht die Ferne, einen Abstand zur Realität, deren tatsächliches Erkennen der Nähe bedarf, weshalb Mikroskope und Ferngläser zum Einsatz kommen. Das von Carlo beobachtete Bild erstarrt nicht in einer Ansicht, weil sich die beobachteten Menschen hin und her bewegen. Die „Zeichnung“ bleibt zwar in Bewegung, wird jedoch vom Regen aufgelöst: „Der Regen, der in langen Fäden an den vier Seiten des Schuppens herabfiel,

⁸⁷⁶ Deleuze/Guattaris Technikbegriff ist weit ausgelegt, insofern es nicht um operationale Techniken und Werkzeuge allein, sondern um ein Gefüge aufeinander verweisender Praktiken geht. Deleuze/Guattari (1997): *Kapitalismus und Schizophrenie*. S.126.

erfüllte den offenen Raum mit einem kalten Gelb und verwischte jetzt die Dinge, die noch sichtbar geblieben waren, sogar das Mäuerchen am Bach“ (FM, S. 96). Immer wieder wird die Leere der öden Wüstenei, der sonnenbeschienenen Landschaft vom Regen eingeholt, der den Text dramaturgisch vorantreibt: „Dann regnete es noch eine Woche, und der Regen wurde jeden Tag kälter, erinnerte schon an Schnee, und Carlo durfte annehmen, dass sein fünfter Besuch der letzte vor dem Frühjahr sein würde“ (FM, S. 94). Schließlich friert die Situation des Dorfes ein: Die Dorfbewohner erkennen, dass sie nur ausgenutzt werden als sie erfahren, dass sie gar kein Recht darauf haben, das Land zu bestellen. Das Katasteramt nimmt ihnen, nachdem sie die Minen weggeräumt und das Dorf teilweise wiederaufgebaut haben, das Recht auf seinen Besitz. Während Carlo der Kahle das Dorf wie hingetupft in der Weite und Leere der Hochebene aus der Ferne beobachtet, haben die Pläne des Katasteramtes alles „zwischen einem Netz feiner Linien eingezeichnet“ (FM, S. 166), um die Besitzverhältnisse anzuzeigen. Es ist der gewebte Raum, den Deleuze/Guattari in *Das Glatte und das Gekerbte* im Unterschied zum *Filzen* beschrieben haben. Während beim Weben geschlossene und begrenzte Gewebe mit einer Vorder- und Rückseite strukturiert werden, kennzeichnet das Filzen seine zu den Rändern hin offene Struktur, in der sich Fasern ineinander verschlingen, ineinander gepresst werden, ohne einem Mittelpunkt oder einer Richtung zu folgen.⁸⁷⁷ Beim Filzen, etwa verschiedener Medien, können diese in alle Richtungen Fasern ausbreiten, anbringen und wegnehmen, sodass stets eine Vielzahl an möglichen folgenden Handlungsschritten gegeben ist, sowie auch der Nomade in sämtliche Richtungen ziehen kann, während der Sesshafte des gekerbten Raumes an einen buchstäblichen *Knotenpunkt* im Raumgewebe gebunden ist. Diese Vorstrukturierungen des Raumes schränken den in ihm sich aufhaltenden Menschen ein und bemächtigen sich seiner. Das Scheitern der Dorfbewohner mit der Territorialisierung des verwüsteten Landes, des Trümmerdorfes, zeigt bereits ihre Ohnmacht gegenüber den Institutionen der noch jungen Republik nach dem Krieg. Dass jedoch der Staat ausgerechnet die Meeresküste, die Flussufer und die Vulkankrater in seinen Besitz nimmt, um keine Besitzlosigkeit und Missverständnisse entstehen zu lassen, beschreibt die Auslöschung jeglicher Freiräume. In *Die Frauen von Messina* gibt es am Ende folglich keine Lücken im System, die Raum als Raum, frei von Justiz und Politik, als Hoffnung aufrufen. Die Wüste ist hier folglich eine negative Ethik in Analogie zur positiven Ethik des Meeres. Während die Wüste Austrocknung des

⁸⁷⁷ Deleuze/Guattari (1997): *Das Glatte und das Gekerbte*. S. 658f.

Humanen bedeutet, lässt das Wasser (ob als Meer, Regen oder Schnee) es wieder einfließen. In Vittorinis *Die Frauen von Messina* ist es der Schnee, in dem das wieder aufgebaute Dorf seine Blüte, seine größte Sichtbarkeit, erhält: „Das waren damals unsere besten Tage, im Februar, als die Sonne den Schnee auf den Rücken aller Hügel in weißen Samt verwandelte, [...] als die Leute zurückkamen, anstatt fortzugehen [...]“ (FM, S. 130). Mit der Dürre aber geht die Zukunft des Dorfes, das einst wie eine „einsame Insel [...] mitten im Meer [...] auf keiner Karte, keinem Plan eingezeichnet“ (FM, S. 167) war, als Hoffnungsschimmer am Horizont verloren. Einzig die Erzählung kann noch die Ethik des Raumes erfahrbar machen, wenn der Erzähler kritisch fragt: „Haben etwa die Wüsten, durch die die Nomaden ziehen, Eigentümer?“ (FM, S. 168). Obwohl dieser Widerspruch völlig einleuchtend ist, bleibt das bewohnbare, menschenfreundliche Dorf am Ende eine Fata Morgana als solches es zu Beginn für die Wiederaufbauer Dörner und Pfifferling in der flirrenden Hitze in ihren Wahrnehmungsradius getreten war.

Im Unterschied zu Vittorini beschreibt Alfred Andersch in *Die Kirschen der Freiheit* mit der Wüste die positive Ethik einer absoluten Freiheitserfahrung: „Die Freiheit lebt in der Wildnis“ (GW, Bd. 5, S. 402). Die Wildnis ist dabei nicht an den Raum der Wüste gebunden, sondern befindet sich ebenso auf dem Meer: „Ich ziehe mich gern in Wildnisse zurück. Ich meine damit die Uferlinie des Wattenmeeres bei Kampen [...]“ (GW, Bd. 5, S. 402). Sie ist jene Leere, die Raum ist und nicht Nichts, „[...] weil ich nur in der Wildnis mit Gott oder dem Nichts allein sein kann“ (GW, Bd. 5, S. 403). Insofern „Gott und das Nichts identisch“ (GW, Bd. 5, S. 403) sind, ist in der Wildnis nicht nichts, sondern das Nichts ist das, was den Raum ausfüllt und sich ästhetisch in der Darstellung von Leere zeigt. Dass die Wüste und die Wildnis nicht unerreichbar sind, sondern man sich für sie entscheiden kann, berichtet der Erzähler in Andersch *Die Kirschen der Freiheit*, der sich dessen bewusst wird, dass „Deserteure [...] Leute [sind], die sich selbst in die Wüste schicken“ (GW, Bd. 5, S. 412). Damit markiert Andersch den Wüstenraum als einen nicht rein ursprünglichen, sondern „geschichtlich vorbelastete[n] bzw. aufgeladene[n] Raum“⁸⁷⁸ ganz ähnlich wie in Vittorinis *Die Frauen von Messina*, in dem das Trümmerdorf zum geschichtsträchtigen Ort der Auseinandersetzung zwischen Bürger und Regierung bzw. Verwaltung wird. Die Wüste als Grenzregion, als Peripherie zu den zivilisatorischen Zentren wird nie

⁸⁷⁸ Platen, Edgar: *Norden. Zu den Darstellungen in der Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*, München: Iudicium 2012. S. 59.

vollständig von der Politik beherrscht: „Sie erscheint vielmehr als ein Ort der Freiheit, der letztlich unverfügbar und unübersichtlich bleibt.“⁸⁷⁹ Ich möchte ergänzen, dass die Wüste mit dieser Lagebeschreibung ein zutiefst widerständiger Ort ist.

Andersch setzt diese Ikonografie der Wüste in seinem Reisebericht *Nach Tharros* (1960) fort, in dem Sardinien ein leeres Ödland ist, mit „baumlose[n] Horizonte[n]“ (GW, Bd. 4, S. 408): „Nie wirkt Sardinien afrikanischer, saharesker, als wenn der Schirokko gegen die Küste treibt. [...] Sardinien hat wenig Zeichnung, es ist aus großen Farbflächen zusammengefügt; die Einzelheiten treten nicht sehr ins Bild“ (GW, Bd. 4, S. 405). Die Beschreibungssprache entleert sich dabei von jeglicher grammatikalischen Fülle (Verben, Adjektive, mit Ausnahme der Farbadjektive, Pronomen und Syntax). Dies zeigten bereits die Passagen des alten Piero in Alfred Andersch *Die Rote* zur Beschreibung des Meeres: „Sassari niedrig, gelb und weiß. Die Hügelstraße nach Alghero, die Felsen gelbgrau im matten Grün, manchmal hellrötlich, Hitzetäler und Windhöhen, Reiser auf Reitpferden und Eseln, blitzendes Lächeln und Grüße, [...]“ (GW, Bd. 4, S. 392). Die schwarz gekleideten Menschen Sassari gehen „über die weiten, weißen und gelben Plätze. Um sie ist Leere“ (GW, Bd. 4, S. 396). Am Porto Conte nördlich von Alghero beobachtet der Berichtende die Leere, die sich zwischen den gesellschaftlichen Ballungspunkten entfaltet: Da ist ein Luxushotel, eine Sträflingskolonie, ein Landgut des Senators, eine Kolonistensiedlung:

Rings um dieses beinahe vollkommene Modell der menschlichen Gesellschaft breitet sich Leere aus, die Leere gänzlich nackter Karstberge, die sich gegen Westen hin zu wahrhaft homerischen Kaps aufwerfen, und die Leere des Meeres, in dem man nachts die mit Petroleumlampen ausgerüsteten Fischerboote erblickt, wie sie sich dem Eingang des Golfs nähern. (GW, Bd. 4, S. 393)

Je raumgreifender die Landschaftsbeschreibung innerhalb des Reiseberichts *Nach Tharros* werden, desto größer ist die Rückgewinnung des archaischen, einst noch unberührten Naturraums. Die Ethik der Leere geht darüber aber noch hinaus, wenn in Porto Ferro die beschriebenen „Sozialwelten“ (GW, Bd. 4, S. 394) von diesem Raum der Leere erfasst wird: „[...]“; schon überwuchert organisches Leben die aufgeteilte Flur“ (GW, Bd. 4, S. 394). Das Ethische des leeren Landschaftsraums ist seine expansive Kraft, die das soziale Gefälle einebnet.

Die Wüste, die bei Andersch immer wieder auch als Wildnis bezeichnet wird, korrespondiert mit dem Böll'schen „Dickicht“, dass dieser in seine

⁸⁷⁹ Lamping (2001): Die Wiederentdeckung der Grenze. S. 117.

literaturtheroetischen Essays aufgegriffen hat und das die Basis für seine Kritik am reinen Kahlschlagrealismus Wolfgang Weyrauchs gewesen ist, wie Böll in einem Interview mit Heinrich Vormweg kundtat: „Die Weyrauchsche-Theorie, die war mir zu arrogant, verstehst du? [...] Stunde Null – eine große Täuschung. Und diese Täuschung habe ich nicht vollzogen. [...] Da war mir der Kahlschlag als Theorie zu rasch. Ich verstand wohl, was damit gemeint war, ich glaube aber nicht, daß er zur inneren Befreiung beigetragen hat.“⁸⁸⁰ Vormweg resümierte in demselben Interview: „In diesem Dickicht starben und lebten die Menschen, und in seinen [Bölls] Augen hätte wohl ein Kahlschlag, wie ihn Weyrauch wollte, nicht zuletzt ganz einfach auch die Menschen, mit denen er lebte, zum Teil miterschlagen. Du erzähltest also gleichsam in einem Dickicht und für die Menschen, die eben gezwungen waren, darin zu leben.“⁸⁸¹ Wüste, Wildnis, Dickicht stehen nicht im Widerspruch zum Raum der Leere, sondern entsprechen ihm darin, dass sie als ungezähmte Naturräume den Menschen in sich aufnehmen, statt ihn systematisch aus ihm heraus zu rationalisieren oder ihm der gesellschaftlichen Moral entsprechend feste Plätze zuzuweisen. Mit Böll wird klar, dass es dabei immer auch um die Verhandlung ästhetischer Traditionen geht.

Die dynamische Formenwelt des Meeres, des Schnees und der Wüste, als Räume landschaftlicher Leere, die sich zwischen Konstruktion und Auflösung befindet und die Unfähigkeit und Unbestimmtheit der Kommunikation sowie die Grenzen der Erzählung reflektiert, stellt eine neue Beschreibungssprache bereit, und zwar die eines Realismus der Aggregatzustände, der wie die Beispiele zeigen im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur auffindbar ist. In der Leere wird erfahrbar, wie der Abstand zu den Dingen, aber auch ihr jeweiliger Aggregatzustand ihre Wahrnehmung verändert. Roman Ingarden hat in seiner Formontologie *Der Streit um die Existenz der Welt* (1965) zunächst zwei grundsätzlich zu unterscheidende Aggregatzustände von Körpern am Beispiel des Wassers beschrieben: Entweder handele es sich bei Wasser, Dampf und Eis um drei voneinander verschiedene materielle Substanzen der sinnlichen Wahrnehmung oder um eine Reihe von Eigenschaften von ein und derselben Substanz, nämlich H₂O.⁸⁸² Liegen in erstem Fall drei verschiedene

⁸⁸⁰ Böll, Heinrich: Schreiben als Zeitgenossenschaft. Gespräch mit Heinrich Vormweg (1982). In: Ders. (2010): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 26: Interviews III: 1980-1985, hg. v. Jochen Schubert. S. 255-286. Hier S. 260.

⁸⁸¹ Böll (2010): Schreiben als Zeitgenossenschaft. S. 259.

⁸⁸² Ingarden, Roman: *Der Streit um die Existenz der Welt, Bd. II, 2. Teil, Formontologie*, Tübingen: Max Niemeyer 1965. S. 67ff.

Realitäten vor, handelt es sich im zweiten Fall um eine Realität. Die Wechsel der Aggregatzustände bedeuten folglich nicht zwangsläufig den Wechsel der Realität. Entsprechend des zweiten Falls nutzt der italienische Neorealismus die Aggregatzustände zur ästhetischen Beschreibung des ethischen Wandels in ein und derselben Realität: das flüssige Wasser steht für die Evidenz des Realen (Transparenz des Wassers), der Wasserdampf (oder Nebel) für die zunehmende Unbestimmtheit des Realen und das Eis (und der Schnee) für die zunehmende Erstarrung und Ausweglosigkeit. Der Wechsel des Aggregatzustandes beschreibt Wendepunkte und Kristallisationsprozesse, so wie die Figuren auf dem Meer, im Nebel und im Eis Transformationsprozesse der Welt und ihres Selbst wahrnehmen. Der Wandel – das Gefrieren und das Auftauen, das Schneien und das Schmelzen, das Austrocknen und das Regnen, das Fließen und das Stehen der Gewässer in den Texten und Filmen bewirkt das ständige Aufheben und Aufbauen von Strukturen der räumlichen und zeitlichen Realität. Die Ethik der Ästhetik ist bereit, sich von gültigen, autorisierten Normen und Systemen zu lösen und alternative Erfahrungen zu sammeln.⁸⁸³ So rückt in dem Moment, indem das Bild oder der Text zur weißen Fläche wird, die Beschreibung an die Stelle der mit der weißen Fläche verbundenen „Ohnmacht der dichterischen Imagination“⁸⁸⁴. Dasselbe gilt auch für das Gegenteil des Wassers, die Trockenheit der Wüste, in der sich die Einbildungskraft entgrenzt, da alles Sinnliche zu verschwinden droht. Ob die Eiswüste des Nordpols oder die Wüste im Nirgendwo, beschrieben werden damit Flucht- und Endpunkte des Erzählens,⁸⁸⁵ nach denen die Beschreibung das Erzählen nicht nur zu ergänzen beginnt, sondern zu erhalten oder zu ersetzen.⁸⁸⁶ Verbunden mit den Beschreibungsvorgängen ist die ständige Neustrukturierung des Wahrnehmungsfeldes und des Wahrnehmungsinstruments, insofern das Beobachtete häufig aus der Ferne in die Nähe zoomt werden muss, um aus den Sinnestäuschungen reale Sinneseindrücke machen zu können.⁸⁸⁷ In der Leere reduzieren und vertiefen sich ökonomische und historische

⁸⁸³ Christoph Grube und Markus May: Schnee. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*, S. 380-381. Hier v. a. S. 381.

⁸⁸⁴ Gretz, Daniela: Weiß. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 481-483. Hier S. 482.

⁸⁸⁵ Thums, Barbara: Wüste. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 490-491. Hier S. 491.

⁸⁸⁶ Feilchenfeldt hat den Wandel der Aggregatzustände und ihrer Beschreibung an Autoren der Romantik und des poetischen Realismus untersucht, um nicht nur den inhaltlichen Wandel der beschriebenen Realität (hier der Darstellung der Donauüberschwemmung von 1830 in Wien) darzustellen, sondern entlang der Wassermetaphorik auch den Formenwandel der Texte zu belegen. Mit dem Wandel der Form verändert sich folglich auch die Beschreibung des Elements Wasser und umgekehrt. Feilchenfeldt (2007): Brentano, Grillparzer, Stifter und – Fontane. S. S. 123-139.

⁸⁸⁷ Maurer entfaltet entlang von Adalbert Stifters Eisgeschichte aus *Die Mappe meines Urgroßvaters* „die Figur der Vereisung nicht nur als Sinnbild für die Literarizität von Stifters Texten [...], sondern auch die Beschaffenheit visueller Wahrnehmung und deren poetologische Fixierung“. Dabei dominiert

Problemkontexte der Figuren auf das ontologische Verhältnis der Menschen untereinander und zur Welt. In dieser Leere fernab aller zivilisatorischer und kultureller Gegenstände, Geschehnisse, Handlungsmuster und Wahrnehmungskonventionen finden die Figuren einen Raum, in dem sie die Freiheit haben, Beziehungen, Handlungen und Betrachterstandpunkte auf den Prüfstand zu stellen und selbstbestimmte, freie Entscheidungen zu treffen. Die Leere ist folglich ein ethischer Entscheidungs- und Bewusstseinsraum, in dem sich Wendepunkte und Höhepunkte der Handlung ebenso einschreiben wie Raum und Zeit, die über die eigene Biografie und das soziale Leben der Figuren entscheiden. Erst in der Leere werden die gezeigten Figuren auch fähig, die Grenzen ihres Seins zu Gott hin zu überschreiten wie etwa die Schwedin Karin in Rossellinis *Stromboli*, die auf der Höhe des ausbrechenden Vulkans selbst zusammenbricht und Gott um Gnade anfleht. Die Leere in den Landschaften ist so raumfüllend, bis sie über den Wandel der Aggregatzustände der Realität den Raum entgrenzt und zur Bildfläche für den unmittelbaren Abdruck der Realität werden lässt. In diesem Sinne sind sowohl im italienischen Neorealismus als auch in der deutschen Nachkriegsliteratur Phänomene der Leere und der Reflexion der eigenen Bildwerdung von Realität zu beobachten. Die Leere ist damit zugleich Ausgangspunkt ästhetischer Expeditionen in die Welt der Formen, Flächen und geometrischen Strukturen, die das folgende Kapitel untersucht.

3.3.4. Fläche und Geometrie oder die Auflösung von Abstraktionen im Raum

So wie die Figuren ihre Spuren in den leeren Raum, den topologischen wie den Bildraum zeichnen und die Aggregatzustände des Raumes seine Bildhaftigkeit bzw. Realitätshaltigkeit ausloten, formatieren Architekturen landschaftliche Geometrien, die durch ihre Koppelung an den konkreten Raum nicht in die Abstraktion übergehen. Vielmehr stellen die in den Werken beschriebenen Siedlungsstrukturen jene Wildnis dar, die Andersch in *Nach Tharros* auch auf den Stadtraum ausgeweitet hatte. Das Phänomen der Geometrisierung des (Bild-)Raums ist vor allem in den späteren

das Moment der Sehstörung und Sinnestäuschung, die übertragen auf die Literarizität als Störungen des Erzählvorgangs gedeutet werden können, insofern mit der Referenzfunktion der Sprache gebrochen wird. So geht es bei Stifter letztlich um das Scheitern eines reinen Abbildrealismus aufgrund des sich unendlich ausdehnenden Eises als „perzeptive Leerstelle“. Wirklichkeit ist nicht abbildbar, weil sie unbestimmt ist. Das Eis bedeutet also nicht eine Erstarrung des Bildes, sondern ist Medium eines neuen Sehens, das durch die „Dynamik zwischen dem Auflösen und dem Beharren auf festen, sinnstiftenden Strukturen“ charakterisiert ist. Maurer, Kathrin: „Ich hatte dieses Ding nie so gesehen wie heute.“ Zur Verunsicherung der Wahrnehmung in Adalbert Stifters *Eisgeschichte*. In: *Colloquia Germanica* 92.1 (2013). S. 35-48. Hier S. 37, S. 40 und S. 46.

Werken des italienischen Neorealismus, in Rossellinis *Stromboli* und in Antonionis *Der Schrei* zu beobachten. Ebenso eher in den späten 1950er Jahren lässt sich dieses Phänomen auch in der deutschen Nachkriegsliteratur beobachten, so in Alfred Andersch Reiseberichten *Aus einem römischen Winter* (1966) und *Nach Tharros* (1960/61) sowie in Heinrich Bölls *Irischem Tagebuch* (1957).

In Rossellinis *Stromboli* (1954) werden nach Karins Ankunft die Wohnanlagen als weiße Kuben vor dem dunklen Lavagestein des Vulkans Stromboli inszeniert, wobei die Schwarz-Weiß-Ästhetik diesen Effekt noch verstärkt (Abb. 96-101, S. 339).⁸⁸⁸ Die labyrinthische Anlage korrespondiert mit den Kommunikationsproblemen, die Karin mit dem Jungen, auf den sie stößt, erfährt (Abb. 100, S. 339). Die Kuben ebenso wie die Labyrinth behalten ihre Dreidimensionalität, die also nicht in der Fläche aufgelöst und damit in die reine Abstraktion überführt werden. Der Standpunkt des Betrachters bleibt „nah dran“ und bewahrt die Möglichkeit zu erkennen, was im Detail zu sehen ist. Der Verfremdungseffekt bleibt gewissermaßen aus. Im Gegenteil sogar, das „geometrische Labyrinth“⁸⁸⁹ der Landschaft dient vielmehr der Beförderung von Dialogen. Die geometrischen Formen und ornamentalen Strukturen ergeben sich in der Realität und sind nicht manieristisch im rein formalen Sinne. Vielmehr „ist in ihrem Manierismus etwas Grundsätzliches enthalten, eben der Versuch, sich den Dingen anzunähern, ohne ihre Eindeutigkeit erreichen zu können.“⁸⁹⁰ Und so geht es weniger um die Form als um eine Beschreibungsweise von Leben: „Im ‚ornamentalen Schreiben‘ sind Wiederholungen die Markierung der materiellen Spur von Leben.“⁸⁹¹ Durch die Wiederholung der kubischen Form, tritt die Materialität dieser Flächen sowohl als Hauswände als auch Bildflächen hervor. Die menschenleeren Flächen, die labyrinthischen Wege, sind eine „Geste des ‚Sagens‘“⁸⁹² der von Karin erfahrenen Verslossenheit der Gemeinschaft und der mit ihr verbundenen Krise der Kommunikation. Der Kontrast von Hell und Dunkel arbeitet zugleich die Texturen dieser sich zeigenden

⁸⁸⁸ „Die Farbe Grau bzw. der Mangel an Farben lässt die ausladende Natur des Ortes sinnfällig werden.“ D.h. sinnfällig im Sinne einer deutlichen Wahrnehmbarkeit der Natur, des Raumes – des Naturraums. Bargelli (2008): Die deutsche Nachkriegsliteratur und der italienische Neorealismus. S. 157.

⁸⁸⁹ Antonioni entwickelt diese Wendung in seinem kurzen Text „Ein Film, den man machen sollte oder auch nicht“. In: Ders. (2009): *Chronik einer Liebe, die es nie gab*. S. 139.

⁸⁹⁰ Vittoria Borsò bezieht sich auf ein von Cesare Zavattini gegebenes Beispiel eines fliegenden Flugzeugs, dass durch einige Wiederholungsschleifen ornamentale Muster erzeugt. Borsò (2012): Materialität und Unbestimmtheit(en) im Neorealismo. S. 273.

⁸⁹¹ Borsò (2012): Materialität und Unbestimmtheit(en) im Neorealismo. S. 274.

⁸⁹² Borsò (2012): Materialität und Unbestimmtheit(en) im Neorealismo. S. 276.



Abb. 96: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 97: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 98: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 99: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 100: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 101: Rossellini, *Stromboli*

Strukturen heraus. Die weißen Flächen wirken glatt, während das dunkle Gestein große und kleine Brocken erkennen lässt. Bei der Ansicht der Kuben und Quader dominiert weder die Vertikale noch die Horizontale. Es entsteht vielmehr eine „Harmonie aller Gegensätze“⁸⁹³, die auf binäre Verhältnisse wie Realität und Fiktion, Diesseits und Jenseits, Vergangenheit und Zukunft übertragbar ist. Die Szenerie in *Stromboli* ist der Szenerie Cagliari in Vittorinis *Sardinien. Ein Land der Kindheit* sehr ähnlich:

⁸⁹³ Asendorf (1997): *super constellation*. S. 58.

„Steinern kalt und gelb wie afrikanischer Kalk. Nackt. Auf den Befestigungsmauern scheint sie eine Totenstadt zu sein [...]. Die Dächer sind weiß, aus trockenem Kalkstein. Hier und da wächst ein schwärzlicher, verbrannter Palmschopf aus Mauern hervor“ (SLK, S. 79). Der Kontrast zwischen dem „schwärzlichen“ (SLK, S. 99) Meer und den weißen Ebenen, den Küsten, die „von Salzlagern und Häusern weiß“ (SLK, S. 92) sind, bestimmt den Raum zunächst als Flächenverhältnis, das allerdings als Bildfläche für die Erfahrung von räumlicher Leere genutzt wird. „Das Land rundum verliert sich im Nichts, ist zerrissen von Teichen und Salzlagerstätten, die leere, reine Räume zu sein scheinen. Ein Nichts auch das Meer jenseits der Wurfweiten; weiß wie ein totes Meer“ (SLK, S. 79). Die Fläche verbleibt nicht in der reinen Abstraktion, sondern wird auf der Grenze zwischen Hell und Dunkel, zwischen Abgeschlossenheit und Hybridität der Wasser- und Nebelflächen, der Inseln und Häuserkuben auf- und abgebaut, aus der Ferne in die Nähe geholt und wieder zurück in die Ferne versetzt. Im Transformationsprozess zwischen Auf- und Abbau bewegen sich auch die Architekturen in *Stromboli*, die zwischen Haus und dreidimensionalem Kubus sowie Hauswand und Fläche, zwischen Kultur (Siedlung) und Natur (Landschaft) sichtbar werden. Wesentlich daran beteiligt sind der Schwarz-Weiß-Kontrast und die Lichtverhältnisse, die Vorder- und Hintergrund in eindimensionale Farbflächen auflösen und in dreidimensionalen Ansichten perspektivieren. Das ethische Ergebnis dieser ästhetischen Grenzbewegung ist die atmosphärische Erfahrbarkeit der Architektur als Landschaftsraum, so wie dies Alfred Andersch für das Verhältnis von Kunst und Natur in seinem Essay *Notizen über Atmosphäre* (1962) reflektiert hat: „Da die Landschaft verlorenging, entschließt das Kunstwerk sich, selber Landschaft zu werden.“⁸⁹⁴ Im Kontext dieser Annäherung von Natur und Kunst⁸⁹⁵ steht auch sein Reisebericht *Hohe Breitengrade*, der die Natur am Nordpol und Spitzbergen beschreibt und der als eine ästhetische Wahrnehmungsschule gelesen werden kann (vgl. Kapitel 3.3.3.). In seinen Reiseberichten *Aus einem römischen Winter* (1963) und *Nach Tharros* (1960) werden Städtepanoramen bzw. ihre Architekturen wie ein geometrisches Attribut der Natur vor den Abruzzen, ein „große[s] Schneegebirge“ (GW, Bd. 4, S. 374) ansichtig: „[...] nackt und braun steht die Kirche neben dem Karstgebirge wie ein glatter Fels, in den noch ein paar Skulptur-Relikte eingelassen sind, ein paar Bearbeitungsspuren, so, als

⁸⁹⁴ Andersch (1972): *Notizen über Atmosphäre*. S. 158.

⁸⁹⁵ Grimm, Gunter E.: *Neorealismus und magische Momente. Alfred Anderschs literarische Italienporträts*. In: Ders., Ursula Breymayer und Walter Erhart (Hg.): *»Ein Gefühl von freierem Leben«, Deutsche Dichter in Italien*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1990. S. 259-273. Hier S. 271.

hätte man da und dort einen Kamm durch die Quadern gezogen“ (GW, Bd. 4, S. 378).

Und weiter:

Die Anordnung dieses Platzes [...] ist reizend und ein Zauberkunststück, getrieben mit Häusern und den Räumen zwischen ihnen. Die Straße streift nämlich in leichter Krümmung an dem Platz vorbei, der ein fast reines, von Palästen umschlossenes Quadrat bildet; nur eben dort, wo sie ihn berührt, öffnet er sich auf die Kirche hin, die über einem Dreieck von Vorplatz hinweg, auf dessen Scheitellinie sie steht, schräg zu ihm angeordnet ist, was eine asymmetrische Abfolge nervös durchfühler geometrischer Formen ergibt. (GW, Bd. 4, S. 380-381)

Die Geometrie ist an den architektonischen ebenso wie den tektonischen Raum, die Gebirgslandschaft, gebunden. Die tektonisch gegliederten Räume werden durch sich wiederholende Farbeindrücke zunächst entleert und dann neu formatiert: „Die Ebene von Privernum war ganz eingeschlossen von Bergen, auf deren Vorgipfeln Steingewürfel an Steingewürfel hockte [...]“ (GW, Bd. 4, S. 372). Das Stein- und „Häusergewürfel“ (GW, Bd. 4, S. 402), die „flachen Kuben (GW, Bd. 4, S. 401) auf dem Monti di Oliena, erinnern an die Kuben in Rossellinis *Stromboli*, in der Bucht Torre Grande, „an deren Strand eine Reihe kubischer Häuser steht“ (GW, Bd. 4, S. 402). Die Parallelen zwischen Andersch und Rossellini belegen nicht nur die ähnlichen Ortsbeschreibungen, sondern auch die Erfahrungen in der Kathedrale von Fossanova, einem Franziskanerkonvent in der Ebene von Priverno nahe Roms: „Golden und leer. Bilderlos die Wände, die Pfeiler, die Gewölbe. Ein Raum. Ein Raum aus Konstruktion, Proportionen, aus Abmessungen konzipiert. [...] Ein konkreter Raum. Wir gingen rechts in den Kreuzgang hinaus, ins zierliche und strenge Arkadengeviert; stereometrisch und pflanzenhaft die Kapitelle [...]“ (GW, Bd. 4, S. 372). Nicht nur sind die beschriebenen Räume leer, schmucklos, einzig durch das Gold veredelt, dass es bei Rossellini nicht gibt. Jedoch verbindet *Stromboli* mit Fossanova die Geometrie, die hier als eine *Stereometrie* präzisiert wird. Die Stereometrie beschäftigt sich mit geometrischen Gebilden im dreidimensionalen Raum im Gegensatz zur ebenen Geometrie als Planimetrie. Es handelt sich folglich um eine Raumgeometrie, eine räumliche Geometrie, die Raum zur Darstellung bringt, statt Raum in der Fläche aufzulösen. Abstrakte und figurative Linie sind auch für Deleuze/Guattari keine Gegensätze. „Das Figurative oder die Nachahmung, die Darstellung, sind eine Konsequenz, ein Resultat, das sich aus bestimmten Eigenheiten der Linie ergibt, wenn sie diese oder jene Form annimmt.“⁸⁹⁶

⁸⁹⁶ Deleuze/Guattari (1997): Das Glatte und das Gekerbte. S. 688.

Insofern kann aus jeder abstrakten Fläche ein konkreter Raum und aus jedem dreidimensionalen Raum eine eindimensionale Fläche werden, so wie es im Rahmen der räumlichen Geometrie zu beobachten ist, in der innerhalb eines Raumes reine Flächen sichtbar werden, die sich im Übergang zum Raum immer zugleich im Aufbau und in der Auflösung befinden. Mit diesem Grenzgang zwischen Abstraktion und Figuration unterscheiden sich die stereometrischen Geometrien von modernen Abstraktionen perspektivloser Flächen, wie sie bereits die Fotografien der Trümmerstädte aus der Luft hervorgebracht hatten (vgl. Kapitel 3.2.1.). Die Aspekte der Leere und der Geometrie sind folglich weitere Belege für den Wechsel von einer vertikalen zu einer horizontalen Perspektive, die als Bodenperspektive Raum als dreidimensional erfahren lässt, wenngleich seine abstrakten-formalen Strukturen entlang v. a. der Architektur kristallin, d. h. sichtbar bleiben. Und entsprechend dieser Horizontalen, verspürt der Berichtende in Anderschs *Nach Tharros* auf der Hochebene von Guadagnolo stehend „die Lust, sich in den Himmel zu stürzen“ (GW, Bd. 4, S. 373), der nicht unerreichbar in weiter Ferne liegt, sondern auf Augenhöhe desjenigen, der den Berg Guadagnolo erklimmen hat. Ein weiterer wesentlicher Aspekt kommt hinzu: Die stereometrischen Gebilde sind, wie der Erzähler berichtet, „pflanzenhaft“. Die räumlichen Geometrien verschmelzen also mit dem Naturraum ebenso wie die Figuren, die sich in ihm bewegen (Abb. 105, S. 343). Die Landschaften bleiben ein konkreter natürlicher Raum im Gegensatz zum „Abstraktionsdrang“⁸⁹⁷ der Moderne, denn reine Geometrien sind, so Andersch, Anamnese.⁸⁹⁸ Nicht der Realismus gestaltet hier die Raumwahrnehmung, sondern die beschriebene Örtlichkeit bringt den Realismus hervor, sodass die ästhetischen Raumgeometrien wie die Wasseroberfläche des Meeres bzw. die Aggregatzustände des Wassers als ein phänomenologischer Ort der Medienreflexion angesehen werden können, die Realität ethisch erinnern, statt sie in der Abstraktion zu verdrängen. In diesem stilbildenden Sinne funktionieren auch die Bildkompositionen in Michelangelo Antonionis *Der Schrei*, in dem die Weiten der Po-Ebene in Kombination mit den Baumstämmen die Zonen und Grenzen des Bildraums vermessen (Abb. 102-104, S. 343). Durch den gesamten Film Antonionis ziehen sich vertikale Linien, die den Bildraum in eine rechte und eine linke Bildhälfte gliedern und die Beziehungen

⁸⁹⁷ Öhlschläger, Claudia: *Abstraktionsdrang, Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2005.

⁸⁹⁸ Erinnerung tritt nur selten in geometrischen Formen auf. Vgl. Andersch (1972): *Anamnese, déjà-vu, Erinnerung*. S. 185.



Abb. 102: Antonioni, *Der Schrei*



Abb. 103: Antonioni, *Der Schrei*



Abb. 104: Antonioni, *Der Schrei*



Abb. 105: Antonioni, *Der Schrei*

der Figuren zueinander vermessen, indem sie sie trennen oder verbinden, etwa als sich Irma von Aldo trennt (Abb. 102), um nur eines von vielen Beispielen zu nennen. Bis auf wenige Ausnahmen werden diese Linien durch nackte Baumstämme erzeugt und sind damit keine künstliche Zeichnung, sondern ein Phänomen der Natur selbst. Die Bäume, Wege und Flussläufe durchkreuzen die im horizontalen Nichts sich auflösende Flächenwirkung der Landschaft vertikal und diagonal. Bäume und Äste strukturieren einen ins Grenzenlose ausufernden Raum und bleiben dabei selbst dynamische Elemente. Durch die dynamischen Konstellationen werden klassische und statische Bildstrukturen im Moment ihres Aufbaus wieder aufgelöst. Entsprechend paradigmatisch zu lesen ist die Beobachtung, dass die Bäume, die einst noch Struktur in der endlos scheinenden Fläche gaben, gefällt werden als Aldo seine Tochter zur Mutter zurückschickt und allein weiterzieht (Abb. 105). Hier kippt die Vertikale in die Horizontale, wandelt sich Imagination der Liebe in die Realität der Leere. Zum Ende hin wird die Realität für Aldo immer orientierungsloser und mit ihm die Linie im Raum. Sie wird zur „nomadischen Linie“, „weil sie aus einer vielfachen Richtung besteht und zwischen den Punkten, Figuren und Umrissen verläuft: ihre positive Motivierung liegt in

dem glatten Raum, den sie umreißt und nicht in der Einkerbung, die sie vornähme, um die Angst zu bannen und sich das Glatte unterzuordnen.“⁸⁹⁹ Diese abstrakte bzw. nomadische Linie entspricht keiner statischen Geometrie, sondern ist dynamisch. Das Bezugssystem löst sich immer weiter auf sowie sich im Kristallbild von Deleuze Aktualität und Virtualität immer weniger unterscheiden lassen. Die nomadische Linie,

die nichts eingrenzt, die keinen Umriß mehr zieht, die nicht mehr von einem Punkt zum anderen geht, sondern zwischen den Punkten verläuft, die unaufhörlich von der Horizontalen und von der Vertikalen abweicht und sich ständig von der Diagonalen löst, indem sie unaufhörlich die Richtung wechselt – diese mutierende Linie ohne Außen und Innen, ohne Form und Hintergrund, ohne Anfang und Ende, eine solche Linie, die ebenso lebendig ist wie eine kontinuierliche Variation, ist wahrhaft eine abstrakte Linie und beschreibt einen glatten Raum.⁹⁰⁰

Diese Linie wird nicht in den Raum eingezeichnet, sondern kristallisiert sich im Raum bzw. aus ihm asymmetrisch und dynamisch heraus, geht über ihn hinaus. Ein Beispiel für eine solche nomadische Linie gibt Alfred Andersch in seinem Reisebericht *Der römische Winter*: „Die Kirche San Gregorio Magno befindet sich nicht mehr auf dem Bild, schade, nur noch ein Stück der Treppe ist zu sehen, die zu ihr hinaufführt, von der aus man einen schönen Blick an den Pinien des Palatin vorbei, über den Circus Maximus hinweg, zum Aventin hinüber hat“ (GW, Bd. 4, S. 368). Die Erzählung setzt hier fort, was das Bild nicht mehr zeigt, aber zumindest Anlass zu seiner Vorstellung gibt (Treppe). Die Erzählung führt das Bild über die Beschreibung der „nomadischen Linie“ der Treppe, folglich über seine konkreten Grenzen und seinen Rahmen, hinaus. Diese Linien kristallisieren nicht nur den Raum, sondern auch die Zeit heraus, d. h. die Spannung zwischen Antike, Mittelalter und Moderne, die Andersch in seinen Reiseberichten aufbaut. Im zweiten Kapitel seines Berichts *Hohe Breitengrade* beschreibt Andersch die nomadische Linie der Dänen-Insel: „Wie die Struktur-Linien der Berge sich geschmeidig in dieses Hochtal legen und wieder aus ihm herausgleiten – das ist so vollendet wie ein Wellenzug.“ (GW, Bd. 9, S. 483). Die Abstraktion vom Figurativen wird dabei durch einen Abbildungsfehler verursacht, bei dem weit entfernte Objekte ohne die Hinzunahme von Hilfsmitteln unscharf und dadurch abstrakt erscheinen:

Wenn ich die Brille abnehme – ich bin stark kurzsichtig –, so setzt sich mir die Welt hier aus folgenden Farbflecken zusammen: hellblau, gelbgrün,

⁸⁹⁹ Deleuze/Guattari (1997): Das Glatte und das Gekerbte. S. 688.

⁹⁰⁰ Deleuze/Guattari (1997): Das Glatte und das Gekerbte. S. 689f.

dunkelblau (der Himmel!), schieferblau (das Meer!), plötzlich ein Purpur, ein schnelles Weiß. Wenn ich sie wieder aufsetze, erweist sich das Purpur als ein Polster von Steinbrech, das Weiß als eine Schwalbenmöwe, die über mit im Blau hängt, ein weißer Stern. (GW, Bd. 9, S. 490)

Nun ist es aber gerade die Abstraktion, die sich lediglich als Farbflecken, nicht aber als Form zeigt. Erst beim Blick durch die Brille, können auch die Formen dieser entfernten Objekte wahrgenommen werden. Die geometrischen Formen, Flächen und Strukturmuster gehören also nicht in den Bereich der Abstraktion, sondern der Realität der konkreten Natur. Abstraktion wird damit aus der Artifizialität in die Natur verlagert und zugleich als das Formlose (Flecken) definiert. Der Text überschreitet damit die ästhetische Grenze zwischen Abstraktion und Figuration: „Eine derart leuchtende Flechte habe ich noch nirgends gesehen. [...]. Manchmal nützt es nichts, etwas anzuschauen, das Jahrhunderte braucht. Eine so rote Flechte ist in erster Linie rot, dann erst eine Flechte“ (GW, Bd. 9, S. 514). Die Flechte korrespondiert mit dem Filz, den Deleuze/Guattari in *Das Glatte und das Gekerbte* im Sinne des glatten Raumes als wandelbar und unbegrenzt definierten. Andersch entfaltet mit seinem Bericht *Hohe Breitengrade* nicht nur seine Poetik der Beschreibung, die sich auf der Grenze von Figuration und Abstraktion, Natur und Kunst bewegt, sondern beschrieb auch ihre Krise. In der Bockbucht⁹⁰¹ gerät seine Sprache der Beschreibung an ihre Grenzen, insofern die einzelnen Wörter „nicht direkt falsch“ erscheinen, „aber doch keinen rechten Begriff“ (GW, Bd. 9, S. 495) von der Sache geben, die auch die Magie der unbekanntenen Dinge ausdrückt und sie nicht nur als chemische und geophysische Prozesse erklärt. Dabei geht es, so Andersch, nicht um das Fantastische, sondern die Magie des Realen. Die Magie ist keine irrealen Qualität, sondern Folge des Zusammenwirkens realer, immanenter, physischer Gegebenheiten. Um Missverständnissen zu umgehen, stellt er fest: „Ich widerrufe also das Wort Magie und ziehe mich auf das Wort Phänomen zurück“ (GW, Bd. 9, S. 496).⁹⁰² Das Ethische ist, dass auf dieser Grenze immer wieder neu

⁹⁰¹ Im zweiten Abschnitt des dritten Kapitels *Das Tal des Jägers* entwickelt Andersch den Versuch eines Strukturmodells aus Wörtern und Bildern entlang des Beispiels eines arktischen Kleinkontinents. Er gliedert das Strukturmodell in unterschiedliche Kategorien, in denen er die Beispiele für die Erscheinungen aufzählt. Die Kategorien sind unbewegliche Zeichen (wie Astformen, Steine oder Berge), bewegliche Zeichen (wie Vogelflüge, Bewegung des Windes oder Meeres), beweglich-unbewegliche Zeichen (wie Gletscher⁹⁰¹ oder Grenzen⁹⁰¹), Konturen (wie Strandlinien, Küsten- und Berglinien), Flächen (Wände, geneigte und horizontale Flächen wie Strandebene, Terrassenformen der Hochflächen⁹⁰¹), Körper (wie Berge und Inseln), Licht (Abwesenheit künstlicher Lichtquellen), Lokalfarben und Spuren (wie z. B. Treibholzstämme, Schiffe).

⁹⁰² Andersch definierte den Begriff „Phänomen“ mithilfe von Martin Heidegger und seinem Werk *Sein und Zeit* (Andersch bezieht sich auf die neunte Auflage aus dem Jahre 1960, S. 28): Demzufolge bedeutet „Phänomen“ das „sich zeigen“, dass „Sichzeigende“, das „Offenbare“. Mit Heidegger

zwischen dem Entgleiten und dem Gewinnen von Raum und Zeit entschieden wird. Wenn auch in abgeschwächter Form, sind zumindest Spuren in der deutschen Nachkriegsliteratur auffindbar. Ist dies tendenziell in Italien und Deutschland eher in den späten 1950er und den 1960er Jahren des 20. Jahrhunderts zu beobachten, zeigen allerdings Texte wie etwa Bölls Kurzgeschichte *Die Botschaft* aus dem Jahre 1947 (vgl. Kapitel 3.3.3.), dass diese Tendenzen bereits in der Frühphase des hier beschriebenen Neorealismus angelegt waren.

Im *Irischen Tagebuch* (1957) präsentiert Heinrich Böll das „Skelett einer menschlichen Siedlung“, ein verlassenes Dorf mit leeren Häusern, dessen der Erzähler auf der Höhe eines Berges gewahr wird. Dabei beschreibt er den Vorgang des Perspektivwechsels des Blickes von schräg oben zu einem Blick von der Seite. Die Vertikale kippt im Sinne der nomadischen Linie regelrecht in die Horizontale. Über die Entfernung des Betrachterstandpunkts, d. h. seine objektive Distanz, werden zunächst geometrische Formen eines Dorfes erkennbar, das durch sie zwar nicht unkenntlich wird, jedoch den Anschein des Unwirklichen erhält: „[...] graue, gleichförmige Steingiebel, die wir zunächst ohne perspektivische Tiefen sahen, wie dilettantisch aufgestellte Kulissen für einen Gespensterfilm: mit stockendem Atem versuchten wir sie zu zählen, gaben es bei vierzig auf, und hundert waren es sicher“ (KA, Bd. 10, S. 212). Dächer und Häuserfronten abstrahieren das Dorf zu einer Vielzahl von Oberflächen. Die Oberflächenperspektive der „Rohbauten“, „das Skelett eines Dorfes“ wechselt zu einer dreidimensionalen, stereometrischen Ansicht des Raumes, im Moment seiner Verbildlichung, als nämlich der Erzähler sich vorstellt, die Szenerie würde gemalt:

[...] lauter graue Drei- und Vierecke am grünlichgrauen Berghang; würde er noch das Mädchen mit dem roten Pullover hinzunehmen, das gerade mit einer Kiepe voll Torf durch die Hauptstraße geht; einen Tupfer Rot für ihren Pullover und einen dunklen Brauns für den Torf, einen helleren Brauns für das Gesicht des Mädchen; und noch die weißen Schafe hinzu, die wie Läuse zwischen den Ruinen hocken; man würde ihn für einen ganz außerordentlich verrückten Maler halten: so abstrakt ist also die Wirklichkeit. Alles, was nicht Stein war, weggefressen von Wind, Sonne, Regen und Zeit, schön ausgebreitet am düsteren Hang wie zur Anatomiestunde das Skelett eines Dorfes: dort – „sieh doch, genau wie ein Rückgrat“ – die Hauptstraße, ein wenig verkrümmt wie das Rückgrat eines schwer Arbeitenden; kein Knöchelchen fehlt; Arme sind da und die Beine: die Nebenstraßen und, ein wenig zur Seite gerollt, das Haupt, die Kirche, ein etwas größeres graues Dreieck. Linkes Bein: die Straße, die ostwärts

gesprochen: *Als Bedeutung des Ausdrucks ‚Phänomen‘ ist daher festzuhalten: dass Sich-an-ihm-selbst-Zeigende, das Offenbare.* (GW, Bd. 9, S. 497).

den Hang hinauf, rechtes: die andere, die ins Tal führte; diese ein wenig verkürzt. Das Skelett eines leicht humpelnden Wesens. (KA, Bd. 10, S. 212f.)

Werden bei Rossellini v. a. Kuben, Quader und Quadratflächen sichtbar, dominieren bei Böll Drei- und Vierecke, deren Beschreibung des abstrakt Wahrgenommenen das Beobachtete zugleich wieder konkretisieren, und zwar als die Überreste eines menschlichen Körpers. Die an ein Röntgenbild (vgl. Kapitel 3.3.1.1) erinnernde Szene hat in der Anatomie des Raumes sein ethisches Potential, nämlich von der Beschädigung des Menschen („humpelndes Wesen“) zu erzählen. Als der Erzähler mit seiner Begleitung schließlich in das Dorf hineingeht und damit die Oberflächenperspektive aufbricht, fällt ihnen immer wieder „das blaue Viereck des Himmels über uns“ (KA, Bd. 10, S. 214) in den Blick, „größer war’s bei den Häusern, in denen einmal Wohlhabendere gewohnt hatten, kleiner bei den Armen: nur die Größe des blauen Himmelvierecks unterschied sich hier noch einmal voneinander“ (KA, Bd. 10, S. 214). Die Expansion und Kontraktion des Raumes entsprechen den sozialen Verhältnissen. Die Beobachtungen des Dorfes erstrecken sich über fünf Stunden, „und die Zeit verging schnell, weil nichts geschah: nur ein paar Vögel scheuchten wir hoch, ein Schaf floh vor uns durch eine leere Fensterhöhle den Hang hinauf [...]“ (KA, Bd. 10, S. 215). Die Handlungslosigkeit des Beobachtungsvorgangs, die Leere nicht nur des Raumes, sondern der Zeit verlangsamten die Erzählung, die in Beschreibung übergeht, die die Realität auf sichtbare Formen reduziert, ebenso wie die Sprache auf Substantive und Adjektive (dies war schon bei Andersch zu beobachten). Dabei führen gerade die „Wiederholungen [...] auch ein differenzielles Moment ein, das die Erscheinung der Dinge entidentifiziert, das Fremde in das Bild der Welt einbrechen lässt und Unbestimmtheiten produziert, die die visuelle Begegnung mit der Welt zum Ereignis werden lässt.“⁹⁰³ Diese Entfremdungserscheinungen des Raumes korrespondiert mit den Figuren, die gleichsam fremd den Gegebenheiten ausgeliefert sind. Heinrich Böll stellt in derselben Textpassage einen Vergleich mit den Trümmerlandschaften in Deutschland an, denen gegenüber die natürlichen Geometrien ihre Ethik über die Friedlichkeit ihrer Entstehung begründen können: „Zeit und Elemente haben alles in unendlicher Geduld weggefressen, was nicht Stein war, und aus der Erde wachsen Polster, auf denen diese Gebeine wie Reliquien ruhen: Moos und Gras“ (KA, Bd. 10, S. 213). Böll beschreibt entlang

⁹⁰³ Borsò (2012): Materialität und Unbestimmtheit(en) im Neorealismo. S. 275.

der Ruinen des verlassenen Dorfes ein ethisches Gegenkonzept zum deutschen Wiederaufbauwillen:

Hier machte niemand etwas dem Erdboden gleich, und man läßt die weicheren Teile verlassener Wohnstätten dem Wind, dem Regen, der Sonne und der Zeit zur Nahrung und nach sechzig, siebzig oder hundert Jahren bleiben dann wieder Rohbauten übrig, auf die niemals wieder ein Zimmerman seinen Kranz zum Richtfest stecken wird: so sieht also eine menschliche Siedlung aus, die man nach dem Tode in Frieden gelassen hat. (KA, Bd. 10, S. 214)

Ging es bei den Trümmerdarstellungen vor allem um die Erfahrung des Raumverlustes, beschreiben die Ruinen der geometrischen Natur und Kultur die Gratwanderung hin zur erneuten Raumgewinnung durch Erhalt der Vergangenheit in der Gegenwart des Raumes. Mit den Auflösungstendenzen von Abstraktionen verbindet sich folglich die Frage, ob in der Leere der Raumgeometrien erneut menschliches Leben und Gemeinschaft aufleben kann, so Andersch in seinem Bericht *Die Kirschen der Freiheit*: „Die Häuser waren hoch und grau und verlassen und, wie die Häuser aller kleinen italienischen Städte, aus regellos behauenen Quadersteinen zusammengefügt. [...] Ich blieb stehen und dachte: Häuser, hier könnte ich bleiben und warten, bis die Amerikaner da sind, Häuser, vielleicht mit Betten, mit Zimmern, mit Winkeln, zum Verkriechen und Warten“ (GW, Bd. 5, S. 401). So besteht die Ethik dieser Ästhetik zwischen Fläche und räumlicher Geometrie auch darin, jene als Raum erfahrene Leere auf eine neue Bewohnbarkeit hin zu denken, wie dies auch Vittorini in *Die Frauen von Messina* versucht und Heinrich Böll in seiner *Frankfurter Poetikvorlesung* zu seinem ethisch-ästhetischen Projekt erklärt hat. In seinem Roman *Und sagte kein einziges Wort* ist es denn auch das leere Haus, das Fred Bogner in seinen Träumen und seinem Alkoholrausch imaginiert und das die Hoffnung auf einen Neuanfang in der buchstäblich in die Enge getriebenen Ehe zwischen Fred und Käte Bogner aufleben lässt, die an den zu engen Wohnverhältnissen zu zerbrechen droht. Die leeren Zimmer des Hauses aber sind unbewohnt, was das „Schlimmste“ (KA, Bd. 6, S. 428) an ihnen ist, doch dass es die leeren Zimmer gibt, in denen das Leben noch einziehen kann, ist zugleich das Schönste an dieser (abstrakten) Vision, da sie offen für eine (konkrete) gemeinsame Zukunft ist. Die Stereometrie des Raumes ist die ästhetische Wildnis, die, indem sie ästhetische Freiheit bedeutet, auch ethische Freiheit möglich macht. Die Inszenierung von leeren Zimmern ist eher selten, da bei den Beschreibungen von Innenräumen häufig die Fülle spezifischer Dinge dominiert, auf die das folgende Kapitel eingeht.

3.4. Chronik: Dezentralisierung von Zeit, Raum und Handlung

3.4.1. Chronik der Dinge: die Fülle des Alltags

Im Kontrast zum Phänomen der Leere steht ein *Realismus der Dinge*, der den Blick auf zuweilen randvoll gefüllte Räume freilegt: „Una forma di realismo delle cose, ottenuto attraverso una precisa delimitazione di campo: il quartiere come luogo privilegiato in cui ricostituire e ricostruire una sfera compatta, unitaria di esperienze e di vita vissuta e una comunità omogenea tra chi vive e chi comunica.“⁹⁰⁴ Die klar begrenzten Räume des Viertels und der Via del Corno, die Mario Ricciardi als Basis für eine homogene und vertraute Welt in den Werken Vasco Pratolinis beschreibt, kennzeichnen neben ihren klaren Begrenzungen auch die Fülle der Dinge, die Teil der Alltagsbewältigung sind. Die Wohnungen sind klein, bestehen aus nur einem Zimmer, „in dem mit Mühe und Not ein Bett und eine Kommode untergebracht sind, und aus einer nicht viel größeren Wohnküche mit einem schrankartig gemauerten Herd, gleich neben der Tür ist der Wasserhahn“ (CL, S. 323). Die beschriebenen Zimmer sind einfach und schmucklos, das Leben darin ist eng. Viel mehr als Tisch und Stuhl, Klappbett, Wäsche, Karaffe und Glas, Kochtopf und Kelle, gestickte Decke und weiße Gardine, Lampen und Spiegel, Brot und Zigaretten gibt es nicht. Das Grammophon lenkt von den Geräuschen der Straße ab, das Kruzifix hängt an der feuchten, fleckigen Wand, ein Foto auf der Kommode, eine Uhr. Entlang dieser Dinge versichern sich die Bewohner der Straße bzw. des Viertels der Präsenz und Ordnung ihres Lebensraums. Und so sind es auch die Dinge, die in Unordnung geraten, als auch das Leben der Bewohnerin Gesuina in Unordnung gerät, als Ugo wegen seines antifaschistischen Widerstands fast ein Jahr nach der Ermordung seines Freundes Maciste verhaftet wird:

Tag für Tag hatte sie die Einrichtung ergänzt durch Möbel, Wäsche, Nipp-sachen und andere Kleinigkeiten. Und jedesmal war ihrem Glück ein neues Samen-korn zugewachsen. Nun rückten die Polizisten heran, kehrten alles um, traten es mit Füßen und schienen es zerstören zu wollen. Es war ihr Heim. Hier entwickelte sie sich Tag für Tag unter Ugos Blicken. (CL, S. 371)

Über die Dinge können der Alltag, das Wohnen und das Selbst entwickelt werden:

⁹⁰⁴Ricciardi, Mario: La scrittura narrativa di Pratolini: Metello, Cronaca familiare, Il quartiere. In: Mauro, Walter et al. (Hg.): *Vasco Pratolini. Lo scrittore e i suoi testi*, Bologna: La Nuova Italia Scientifica 1986. S. 50.



Abb. 106: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 107: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 108: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 109: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 110: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 111: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 112: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 113: De Sica, *Fahrraddiebe*

„Die Gestaltbarkeit des Alltags [...] verweist auf erweiterte Möglichkeiten der Planung und Realisierung von Lebensentwürfen und eine neue Verantwortlichkeit für die eigene Lebenspraxis.“⁹⁰⁵ Dass Dinge nicht nur die Vertrautheit oder Fremdheit eines Raumes bzw. Ortes markieren, sondern auch als Instrumente der Identitätsbildung und der Lebensbewältigung fungieren, zeigt einzigartig Vittorio De Sica in seinem *Fahrraddiebe*, in dem die Existenz der Familie Antonio Riccis von der Existenz eines Fahrrads abhängt. Antonio benötigt das Fahrrad, um seinen Job als Plakatierer behalten zu können. Kennzeichnet Pratolinis Texte eine Vielzahl alltäglicher Gegenstände, zentriert De Sica einen einzelnen Gegenstand – das Fahrrad – und zerlegt es in die Fülle seiner technischen, mechanischen, funktionalen und zugleich sozialen und existenziellen Teile. Fahrräder tauchen immer wieder als einzelnes Objekt, in massenweiser Ansicht oder in ihre Einzelteile zerlegt auf (Abb. 106-113, S. 350). Damit gewinnen sie an Präsenz: „Durch ihre Materialität und ihre Partikularität wirken sie [die Dinge] als Garanten von Präsenz: das dreidimensionale Ding tritt uns zunächst als Realie bar von den Bedeutungsüberlagerungen entgegen.“⁹⁰⁶ Vor dem Hintergrund jenes Perspektivwechsels zur Horizontalen und mit Blick auf die immer wieder auftretenden Störungsmomente können die zahlreichen Einstellungen und Ansichten des Fahrrads und seiner Teile als das Ringen, der verzweifelter Versuch, vielleicht sogar als eine zwanghafte Geste gelesen werden, eine Sprache wiederzufinden, die die durch den Krieg verursachte „Unwiederbringlichkeit des sinnhaften Ausdrucks“⁹⁰⁷ kompensiert. Alfred Andersch und Heinrich Böll knüpfen an diese Spracharbeit, die zugleich Sprachkritik ist, an: Andersch formuliert in seinem Essay *Der Anti-Symbolist* ähnlich wie Böll in seinen *Frankfurter Vorlesungen* eine Kritik am „Symbolismus der öffentlichen Sprache, welche die Realität festschreibt auf einen Begriff, dem der Realitätsgehalt längst entzogen ist.“⁹⁰⁸ Die Dingbeschreibungen entstehen folglich aus zwei Impulsen, dem individuellen Sprachverlust durch das Kriegstrauma und der Kritik an der Verwaltung der Realität durch die Wiederaufbaugesellschaft seit 1945. „Es entsteht so ein Realismus, der sich befreit von der symbolischen Ordnung der Realität und im Sichtbaren die verborgene und unterdrückte Zeichensprache der Realität

⁹⁰⁵ Miklautz, Elfie et al. (Hg.): *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*. Köln, Weimar: Böhlau 1999. S. 9.

⁹⁰⁶ Scholz, Susanne und Gisela Ecker (Hg.): *Umordnungen der Dinge*, Königstein im Taunus: Ulrike Helmer 2000. S. 9.

⁹⁰⁷ Scherpe (1992): „Schützt Humanismus denn vor gar nichts?“. S. 116.

⁹⁰⁸ Scherpe (1992): „Schützt Humanismus denn vor gar nichts?“. S. 112.

kenntlich macht.“⁹⁰⁹ Zur Dingwahrnehmung gehören positive und negative Störungsmomente, ich möchte sie vertikale Einschlüge nennen: im Falle De Sicas z. B. die Straßenbahn, die die Sicht auf den Dieb und das Fahrrad versperrt, sodass Antonio ihn aus den Augen verliert, oder der Regen, der umgekehrt den Blick auf das Fahrrad und den Dieb freigibt und an die Suche wieder anknüpfen lässt, als Antonio sich auf dem Markplatz unterstellen muss. Entsprechend markieren die Dinge nicht nur die Grenzen des Raumes bzw. der Lebenswelt wie bei Pratolini, sondern entgrenzt ihre Fülle sowohl den Aufenthaltsort der Figuren als auch den Bildraum (Abb. 106-113, S. 350) und damit den gesellschaftlichen Handlungsspielraum. Die Perspektive auf das Fahrrad wird dezentralisiert, sodass das Subjekt aus der Position des Handlungsträgers in die des Zeugen wechseln kann. Antonio folgt nicht einer Handlungslogik, sondern dem Gegenstand Fahrrad, das ihn auf Märkte (Fahrradmarkt), Straßen und Plätze wie den Vorplatz des Stadions – kurz: in städtische Durchgangsorte – führt.

Auch Pratolini rückt in *Das Quartier* und *Chronik armer Liebesleute* das Inventar peripherer und unbeachteter Wohnorte und Durchgangsorte ins Zentrum, jedoch bringt er die Dinge nicht wie bei De Sica selbst in Umlauf. Es ist bei Pratolini eher der noch stärker an das Subjekt gebundene Versuch, „d’innalzarmi da una visione strettamente privata, intima, delle cose, ad un preciso rapporto col mondo circostante, non solo delle cose, ma degli uomini, e con la realtà, la società, tutte le implicazioni che essere uomini e quotidianamente vivere significa.“⁹¹⁰ Für die Ethik der Dinge braucht es bei Pratolini ihre Bindung an das Subjekt: „Die Wohnung – das waren die Gesichter, die ihre Zimmer beherbergten, und deshalb hatten wir sie gern.“ (DQ, S. 10), heißt es in *Das Quartier*. Die Häuser haben schmutzige Mauern, das Waschhaus gleicht einem Schuppen, das Fenster, an dem Wäschestücke hängen, ist mit einem Stück Pappe ausgebessert. Blumen auf der Fensterbank erscheinen fast idyllisch vor den nackten Mauersteinen und verrosteten Dachrinnen, der Geruch von Tonerde und Stall dringt durch die Wände, durch die die Geräusche der Nachbarzimmer und der Straße zu hören sind.⁹¹¹ Dem Dreck, Lärm und den Gerüchen steht in *Chronik armer*

⁹⁰⁹ Scherpe (1992): „Schützt Humanismus denn vor gar nichts?“. S. 115.

⁹¹⁰ Memmo, Francesco Paolo: »Il Quartiere«, Prima Cronaca. In: Ballini, Pier Luigi (Hg.): *Convegno internazionale di studi su Vasco Pratolini*, Firenze: Edizione Polistampa 1995. S. 193-202. Hier S. 195.

⁹¹¹ Die sentimental wirkenden nationalistischen Tendenzen Pratolinis stehen in Zusammenhang mit der realistischen Tradition des 19. Jahrhunderts, die von der Bewegung des Risorgimento geprägt war, d. h. der nationalen Einigung Italiens, und von regionalistischen Tendenzen, d. h. der literarischen Beschreibung einzelner italienischer Regionen. Insbesondere Federigo Tozzi (1883-1920) wurde hier zum Vorbild Pratolinis. Tozzi vermittelte den jungen Schriftstellern die Ansicht, das „Wahrhaftige“ des sozialen und alltäglichen Lebens nur innerhalb der italienischen Tradition und den städtischen Vierteln, die er durch ein naturalistisches Personal zum Leben erweckte, finden zu können. Schließlich führte der

Liebesleute die ruhige, ordentliche und saubere Via della Robbia gegenüber, in der Bürgerliche wohnen und die mit „Wohlgerüchen“ gefüllt ist. Die Wohnungen im eigenen Viertel aber sind „finster, feucht und im Winter kalt, aber sauber und ordentlich“ (DQ, S. 9). Erst als das Viertel sich auflöst und die sozialen Beziehungen auseinandergehen, bemerkt der Protagonist die tiefe Kerbe in der Tischplatte, den abgebröckelten Boden des Topfes und das kaputte Strohgeflecht des Stuhles, Beschädigungen an Dingen, die ihm „einst so vertraut waren, dass er sie gar nicht bemerkt hatte“ (DQ, S. 219).

Erzeugen bei Pratolini die Gegenstände ein spezifisches Milieu, bestimmt bei De Sica das Fahrrad als Gegenstand unabhängig vom Subjekt die Handlungsstruktur des Films und markiert eher den Bruch als die Einheit: „Im Theater, so hat es, glaube ich, Jean-Paul Sartre einmal gesagt, geht das Drama vom Schauspieler aus, im Kino verläuft es vom Dekor zum Menschen.“⁹¹² Die Material- und Informationsdichte befördern die Handlungsarmut, die die Figuren an Ort und Stelle verweilen lässt und der Realität der Dinge ausliefert. Bazin zufolge lässt sich über das Dekor nicht nur der Eindruck von Authentizität erzeugen, sondern auch die Handlung bestimmen. Entsprechend wird das Fahrrad bei De Sica zum ethischen Dreh- und Angelpunkt der Beziehung der beiden Protagonisten Antonio und seines Sohn Bruno zueinander als auch zu ihrer Umwelt: Die Ordnung der Dinge, die bei Pratolini zur Beschreibung des Raumes dienen, wandelt sich bei De Sica zu einer für Antonio nicht mehr zu überblickenden und zu bewältigenden Masse, deren systematischen und seriellen Erscheinungsweisen (besonders Abb. 108-113, S. 350) zur Orientierungslosigkeit und zum totalen Ordnungsverlust des Protagonisten führen, dessen Leben ohne das ihm gestohlene Fahrrad aus den Fugen gerät, sowie auch die Beziehung zu seinem Sohn und die Räume, durch die Antonio ziellos suchend streift, immer wieder aus den Fugen geraten. Nicht mehr der Mensch dreht sich um die Dinge und steht im dramatischen Zentrum des Films, sondern umgekehrt das Dekor, die Dichte der Umgebung (hier des Fahrrads), drehen sich um Antonio. „Die Dinge stehen da vor den Augen und widerstehen dem Zugriff einer abstrakten Symbolik. [...] Ihre materielle Erscheinung ist dicht und undurchdringlich, sie drückt Unsichtbares in der Sichtbarkeit aus.“⁹¹³ Die Undurch-

Verismus in Italien zu einer Belebung regionaler, volkstümlicher Prosa. In den 1930er Jahren dominierte insbesondere die Literatur der *Strapaese* mit der sich Schriftsteller der Darstellung der bäuerlichen Welt und ihrer Traditionen und Sitten zuwenden, die als unverdorben wahrgenommen wurden. Vgl. Ferretti: *Vasco Pratolini*, S. 38-43; Hardt, Manfred: *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Darmstadt: WBG 1996.

⁹¹² Bazin (2004): *Theater und Film*. S. 189.

⁹¹³ Borsò (2012): *Materialität und Unbestimmtheit(en) im Neorealismo*. S. 279.

dringlichkeit der Dingfülle des Fahrrads wird so zum Ausdruck der Aussichtslosigkeit und Verzweiflung der Suche Antonios nach seinem gestohlenen Fahrrad. Mit der steigenden Präsenz der Dinge schwindet die Vollmacht über die Gestaltbarkeit des Alltags und der eigenen Identität. Zugleich ist die Präsenz der Dinge die einzige Möglichkeit, das nicht länger Fassbare und Verstehbare durch die Hingabe an das sinnlich Gegebene aufzuschlüsseln und zu bewältigen. Der Fokus auf die Dinge und Dingarrangements, ihre Bestandsaufnahme ist folglich ein weiterer Weg der Raumgewinnung. Der Status der Dinge ist dabei ambivalent, weil er Krise und Lösung, Problem und Chance dialektisch umfasst. Diese Ambivalenz zeigen De Sicas Dingbeschreibungen, insofern die Fahrräder chaotisch auf ihn einströmen und zugleich entlang ihrer Funktionen und Formen als auffällige Ordnungsmuster (besonders 108, 110 und 111, S. 351) gegen die gesellschaftlich-soziale, familiäre und alltägliche Unordnung im Leben der Protagonisten anarbeiten. Antonios Ordnung ist durch den Diebstahl verloren gegangen und durch die Neuordnung des Fahrrads wird versucht, diese Ordnung wiederzugewinnen. Der zweite Diebstahl Antonios ist in diesem Sinne ein Akt der Auflehnung gegen sein Schicksal. Die Spannung zwischen der Frage, ob es sich um ein fremdbestimmtes Schicksal handelt oder die Verantwortung der Betroffenen maßgeblich ist, bleibt ungelöst. D. h. die Gegenstände lösen sich von denen, die sie behauptet haben und werden zu eigenständigen Fakten, die keinen Vermittler mehr brauchen, der das Gesprochene mit dem von der Sprache abgebildeten (interpretierend) verbindet. Die Zeichen bürgen für sich selbst. Sowie das einzelne Ding, z. B. das Fahrrad am Ende viele sind, sind es auch die Zeichen und ihre Bedeutungen. Nur so können diese Zeichen für die Menschen zu ethischen Standpunkten werden und sich in den Dingen manifestieren. Genau um diese Relationen ging es auch Luchino Visconti, der „gli uomini dentro le cose e non le cose per se stesse“⁹¹⁴ in seinem Werk inszenierte. Und so ging es auch schon bei Pratolini nicht um Dinge wegen ihres Selbstzwecks, um eine Kulisse oder ein Interieur, sondern um ihre humanen Relationen, ihren ordnungs- und sinnstiftenden Wert, den sie in der Relation zu ihrer Umwelt und im Auge des Betrachters (bzw. Lesers) erhalten. Für sich allein sind sie weder Symbol noch Funktion. Damit zeigt sich, dass der Mensch zu seiner Umwelt nicht in einem übergeordneten Verhältnis steht, sondern in einem gleichrangigen. Das Fahrrad wird folglich nicht symbolisch,

⁹¹⁴ Visconti, Luchino: *Approdo al realismo*. In: Milanini, Claudio: *Neorealismo, Poetiche e polemiche*, Milano: il Saggiatore 1980. S. 232-235. Hier S. 232.

sondern materiell ‚überdeterminiert‘, um in dieser Materialdichte Bedeutungen relational und nicht stellvertretend einzulassen.

Die möglichen Bedeutungsrelationen zeigen sich z. B. auf dem Fahrradmarkt, als Antonio einen Fahrradrahmen anhand des Markenzeichens „Fides“ (lat. Treue, Vertrauen) als den seinen zu identifizieren versucht (Abb. 112, S. 350). Aufgrund des Markennamens ist das Fahrrad nicht Symbol für Vertrauen, sondern eine Metonymie: Die Bedeutung „Vertrauen“ entstammt, da sie als Wort am Gegenstand Fahrrad sichtbar ist, demselben Wirklichkeitsbereich, in dem Antonio sein durch den Krieg und seine Folgen verlorengegangenes Selbstvertrauen wiederzufinden versucht. Der Film führt auch über seine *story* das Wissen ein, das notwendig ist, um die Fahrräder als bedeutungsvolle Gegenstände lesen zu können. Antonio braucht ein Fahrrad, um arbeiten zu können. Mit ihm verbinden sich folglich Themen wie Arbeitslosigkeit, Ungerechtigkeit der sozialen Schichten und Schwarzmarkthandel.

Dass das metonymische Verhältnis von Ding und Sprache eine ethische Notwendigkeit ist, d. h. die einzige Möglichkeit überhaupt bedeutungsvoll zu sprechen, ohne ins Symbolische abzuleiten, hat in Deutschland Heinrich Böll mit seinen Forderungen nach einer Analyse der Sprache der Wirklichkeit reflektiert. Entlang des Wortschatzes und der Syntax untersucht Böll in seinen *Frankfurter Vorlesungen* exemplarisch den Wirklichkeitsbestand des Humanen (Heimat, Liebe und Dinge), wie er es auch in seinen Romanen und Erzählungen vollzieht. Die Aufzählungen und Beschreibungen von Dingen sind fähig, nicht nur die Leerstellen in der Wirklichkeit zu entlarven, sondern sie auch mit neuem Material – Dingen – zu füllen. Sowie der von Böll beklagte Verschleiß der Sprache zugleich den Verlust und Verschleiß von Dingen abbildet, kann mit Sprache auch eine neue Präsenz und Bewahrung von Dingen und Sprache in der Wirklichkeit installiert werden. Schon über die rein denotative Sprache verschafft Böll den Dingen also neue Präsenz und damit Bedeutung in der Wirklichkeit. Böll sieht daher die Verantwortung beim Autor, „das wahre Wort“ (KA, Bd. 14, S. 145) auszusprechen. Denn

nirgendwo wird Nachbarschaft als etwas Dauerhaftes, Vertrauenerweckendes geschildert. (Nachbarschaft, Einander-Helfen, Zusammenhalt, Verbündetsein, Verbundenheit – das scheinen nur die Mörder zu kennen. Die anderen helfen einander nicht, halten nichtzusammen, sind nicht verbündet). Wohnungen werden in der Nachkriegsliteratur nur als verlorenen Wohnungen geschildert, vorhandene Wohnungen nur als Improvisation. (KA, Bd. 14, S. 161).

Und weil die Wohnung in *Und sagte kein einziges Wort* derartig improvisiert ist, dass die Protagonisten nur ein Zimmer von Frau Franke bewohnen können, entfremden sich Fred und Käte immer weiter voneinander. Dieser „bodenlose[n] Gesellschaft“ (KA, Bd. 14, S. 185) versucht Böll über die Sprache neues Terrain zu verschaffen, indem der Erzähler „den Abfall nach Humanen“ (KA, Bd. 14, S. 184) durchsucht (Böll meint damit auch die „wahre Flut nachgeholter ausländischer Literatur“), um eine „Ästhetik des Humanen zu bilden, Formen und Stile zu entwickeln, die der Moral des Zustands entsprechen.“ (KA, Bd. 14, S. 182).

In *Und sagte kein einziges Wort* inszeniert Böll diese Spracharbeit auch entlang der Kommunikationsprobleme zwischen Fred und Käte Bogner, deren Kommunikationsbeziehung über die Dinge aufrechterhalten wird:⁹¹⁵

„Kann ich deine Zahnbürste nehmen?“, fragte Fred vom Waschtisch her. Ich blickte zu ihm, sagte zögernd: „Ja“, und plötzlich wurde ich wieder wach. „Mein Gott“, sagte ich heftig, „zieh doch wenigstens dein Hemd aus, wenn du dich wäschst.“ „Ach, wozu“, sagte er. [...] (KA, Bd. 6, S. 454)

Zugleich beobachtet Käte ihren Mann, diesen „langweilige[n], gleichgültige[n] Zeitgenosse[n]“, der ihr immer fremder erscheint. Das zerbrochene Vertrauen zwischen den Eheleuten versucht Fred, wie eine neue Zahnbürste zu retten „Ich werde mich einem Drogisten anvertrauen“, sagte er, „werde eine vertrauenswürdige Zahnbürste kaufen. Laßt uns überhaupt unser ganzes Vertrauen den Drogisten schenken.“ (KA, Bd. 6, S. 455). Schließlich trennen sie sich: „Fred brachte mich zum Bus. Wir sprachen kein Wort mehr miteinander“ (KA, Bd. 6, S. 458). Kommunikationsprobleme haben auch Antonio und sein Sohn Bruno, die kaum miteinander sprechen. Im Kontrast zum Nicht-Sprechen und dem Schweigen steht der Redeschwall, den Böll mit der Leere eines Zimmers kontrastiert. Das leere, noch unbesetzte Zimmer bietet den Freiraum, in den Fred seine Träume gießen kann:

Ich habe dir nie davon erzählt, Liebste, weil ich dich nicht quälen wollte, ich wollte es nicht, aber es ist besser, du hörst mich jetzt zu Ende an. Ich muß über das Haus sprechen, ich träume davon, ich saufe, um es zu vergessen, aber auch, wenn ich besoffen bin, vergess ich es nicht: wieviel Räume habe ich aufgezählt, acht oder neun – ich weiß nicht. Dreizehn sind es – du müßtest nur das Zimmer für den Hund sehen. Es ist etwas größer als unseres, aber nur ein bißchen, ich will nicht ungerecht sein, es mag zwei Quadratmeter größer sein, mehr

⁹¹⁵ In Kapitel 3.3.3. konnte dieses Phänomen bereits im Werk Hans Erich Nossacks beobachtet werden. Dort zeigte es sich entlang der landschaftlich erzeugten Leere durch Schnee und Hagel. Da die Leere der hier geschilderten Zimmer im Kontrast zu den Dingen und ihrer Fülle stehen, wurden diese im Kontext des Phänomens von Landschaft und Leere ausgelassen.

bestimmt nicht, wir wollen gerecht bleiben, es geht nichts über Gerechtigkeit. [...]. Das alles ist nicht das Schlimmste, Herz – aber das Haus steht leer – oh, wie herrlich sind die großen Rasenplätze hinter den großen Villen, wenn nur ein Kind darauf spielen darf – oder nur ein Hund. [...] Schlafzimmer leer. Gästezimmer: leer – unten alles leer. [...] Ich muß jetzt zu Ende sprechen. (KA, Bd. 6, S. 428f.)

So sind es nicht die Dinge und die Fülle, die das Leben beschweren, sondern ihre Abwesenheit und/oder ihre Unverfügbarkeit wie die des Fahrrads bei De Sica. Fahrräder sind reichlich vorhanden, für Antonio sind sie aber nicht verfügbar. Und so geht es auch Fred und Käte Bogner mit dem Zimmer, dessen Geräumigkeit sie nicht haben können, obwohl ihre Vermieterin viel Platz hat. Ein Zimmer zu haben, das bewohnbar ist, ist nicht nur eine Notwendigkeit, sondern eine Frage der Gerechtigkeit und des Menschenrechts.

In Vittorinis *Die Frauen von Messina* sucht der Ingenieur Ventura mit seiner Geliebten Siracusa ein Zimmer und denkt über die Bedeutung des Zimmers nach:

Was ist *ein Zimmer*? Ein Mensch will ein Leben für sich allein und sagt, er wolle *ein Zimmer*. Und gewiß ist er *auch* für ein Leben allein geboren und nicht nur für eines mit den anderen. Er hat ein Recht auf *ein Zimmer*. Aber allzulange, daß muß man doch aussprechen, hat er nichts als *ein Zimmer* gehabt. Das hat ihn krank gemacht. Das ist sogar sein Tod gewesen in seinem einsamen Bett. Und davon muß er gesunden, denn er will ja gesunden und nicht sterben, und darum kann *ein Zimmer* haben wollen dies oder das bedeuten. Es kann ein Zeichen dafür sein, daß der Mensch nicht genesen kann und sich in sein Übel einkapseln, sich tief in es verkriechen, auf seinem Tode bestehen will; aber es kann auch bedeuten, daß er voller Ungeduld ist, mit jener Krankheit fertig zu werden. [...] und wenn er jetzt von diesem *Zimmer* spricht, so will er damit nur auf sein Recht pochen, ein solches Zimmer zu haben. (FM, S. 107)

Damit stellt der Bestand der Dinge eine ethische Materialbasis bereit, die umso größer ist, je dichter die Beschreibungen (und mit ihr die Präsenz der Dinge) sind. Da bei Böll z. B. die Zigaretten in keiner allgemeinen Bedeutungsrelation für die Erzählung stehen wie das Fahrrad bei De Sica, bleibt ihr Markenname unbenannt. Den definierbaren Marken steht ihre gleichzeitige Referenzlosigkeit in der Realität gegenüber und lässt sie zeitenthoben erscheinen, denn hier geht es nicht um die Widerspiegelung von Zeitgeschichte, sondern um „Zeitgeschichte ohne Jetztzeit“⁹¹⁶. Das Archivieren wird mit assoziativen Verfahren verbunden, indem die Gegenstände in immer wieder neuen Kontexten polyperspektivisch gezeigt werden. Im ständigen Perspektivenwechsel

⁹¹⁶ Weyand, Björn: Jetztzeitarchivalik. Markenwaren als zeitgeschichtliche Archivalien der Nachkriegszeit. In: Schütz, Erhard und Hardtwig, Wolfgang (Hg.): *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008. S. 74-86. Hier S. 80.

zwischen den Blicken der Protagonisten und dem Kameraauge nehmen die Figuren als auch die Zuschauer eine optische Bestandsaufnahme des Milieus.

Gegenstände und Milieus werden zu einer autonomen materiellen Realität, die ihnen einen eigenständigen Wert verleiht. Nicht nur der Zuschauer, auch die Protagonisten müssen nun die Milieus und die Gegenstände durch den Blick besetzen, sie müssen die Dinge und Leute sehen und verstehen, damit die Aktion oder die Passion entsteht und in den Alltag eindringt, der immer schon abläuft.⁹¹⁷

Dem auf der Zeitebene angesiedelten Verfahren der Chronik (in diesem Fall der Chronik dreier Tage) entspricht auf räumlicher Ebene das Verfahren dieser Inventarisierung. Die Infragestellung fester Dingordnungen und -zugehörigkeiten durch ihre materielle und pragmatische Analyse sind bereits in Pratolinis Roman *Chronik armer Liebesleute* Ausgangspunkt für die Verhandlung der Frage nach der Integration des Individuums in die Gesellschaft. Nicht nur ähnelt das Inventar der Dinge bei Böll demjenigen der italienischen Neorealisten – Spiegel, Brot, Essig, Kaffee, Telefon, Puppe, Spielautomat, Zigarette, Lippenstift, Mantel, Mütze, Geldscheine, Zahnbürste, Kamm und Kreuzifix – sondern dienen sie neben der Milieubeschreibung, der mannigfaltigen Bildung von Variationsketten, die auf die Gesamtheit des Textes – im Falle Bölls sogar des Gesamtwerks – eine endlose Parataxe bilden, die dem Prinzip der Kombination des Fahrrads bei De Sica ähnelt. Diese Parataxen, die syntagmatische Ordnung der Dinge ist eine ethische Sprachstruktur, weil sie offen für die Bedeutungen des Betrachters und jede der Figuren bleibt. So wie Dinge gereiht werden, werden auch Wörter gereiht. Die a-kausale und simultane Akkumulation, Addition und Variation von Dingen bewirkt eine Amplifikation der Wahrnehmung nicht durch eine besondere Distanznahme, sondern spezifische Nähe zu den Dingen. Auch hier findet der Neorealismus seine Ethik auf der Wahrnehmungsgrenze zwischen fern und nah, zwischen Entleerung und Füllung, Reihung und Gruppierung auf der syntagmatischen Ebene. Als Elemente kleiner, bis hin zu kleinsten Episoden oder mit Bazin gesprochen als einzelne *Tatsachenbilder* wird ihre Materialität, ihre Substanz, ihre Form sowie ihre mögliche Bedeutung, die immer mehrdeutig bleibt, sichtbar. Entscheidend bei Vittorini wie auch bei Böll ist folglich neben den Dingen die Art und Weise in einem Zimmer zu leben, die Offenheit dieser Zimmer für das außerhalb ihnen liegende. Daher bleibt das nur durch Sperrholz unterteilte Zimmer der Bogners ein lebendigeres als das leere Zimmer,

⁹¹⁷ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 15. Weitzer (2007): „Auf der Suche nach dem verlorenen Rad“. S. 96.

das nur in den Träumen Freds existiert. Die Dinge entscheiden folglich über die Bewohnbarkeit der Räume wie die Sprache bzw. die Literatur über die Bewohnbarkeit eines Landes.

Entsprechend zentral werden auch in Nossacks *Unmögliche Beweisaufnahme* ein paar Gegenstände wie der Aschenbecher, entlang derer sich das Gericht der Realität der Geschehnisse zu vergewissern versucht, nachdem die Frau des Angeklagten ins „Nicht-Versicherbare“ aufgebrochen ist. In seiner Erzählung *Nekyia* teilt Nossack die Welt in Dinge und in Naturdinge ein. Die Dinge, die durch den Menschen Bedeutung erhielten, wurden durch den Krieg zerstört, während die Existenz der Natur erhalten bleibt, weil sie den Menschen nicht für ihre Bestimmung braucht. So heißt es: „Auch die Bäume in den Straßen einer Stadt hat man früher nicht als Bäume geachtet, sondern nur als Schmuck oder als Schutz gegen Sonne und Regen.“⁹¹⁸ Nossack orientiert sich darin an Pavese, über den er schreibt:

Er [...] bekommt [...] die Dinge und Wesen zu Gesicht, wie sie waren und wie sie sind, bevor ihre den Menschen zugewendete Seite einen Namen erhält, durch den sie Mythos oder Geschichte werden. [...] Diese Dinge läßt Pavese sprechen. Sie sprechen auch miteinander, aber das ist gleichgültig; sie würden auch sprechen, wenn niemand zuhört, etwa so wie ein Baum, der im Winde rauscht, nicht an Zuhörer denkt.⁹¹⁹

Die Bedeutung von Dingen kann also wechseln, und es gibt es ein Leben der Dinge, bevor sie im Krieg oder in der symbolischen Sprache „dingfest“ gemacht werden und damit vergehen: es ist das Leben der Naturdinge, bei denen Signifikat und Signifikant zusammenfallen. Die Position des Menschen ähnelt nun den der Naturdinge: Die Katastrophe hat den Menschen aus der Umgebung seiner Dinge herausgerissen und ihn auf die der Natur gleiche Position zurückgeführt. Ding und Mensch werden miteinander verbunden, indem beider Wesen jeweils unbestimmt bleibt, weil jede festgelegte Bezeichnung die *wahre* Bedeutung verstellen würde: „Den Kern der Dinge und der Menschen, der als allerletzter, von außen nicht beeinflussbarer Teil angesehen wird, hält Nossack für den Bereich, zu dessen Bezeichnung das Wort ‚Nichts‘ passen würde, das von den Menschen selbst [und verantwortungsbewusst] mit dem Inhalt gefüllt werden soll.“⁹²⁰ Bei Nossack geht der Mensch folglich über die Dinge in Fühlung mit der Wirklichkeit. Bölls Versuch, die Sprache und die Lebensräume wieder bewohnbar zu

⁹¹⁸ Nossack, Hans Erich: *Nekyia*, Bericht eines Überlebenden [1947]. In: Ders.: *Die Erzählungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 119-218. Hier S. 123.

⁹¹⁹ Nossack (1966): *Der Mensch in der heutigen Literatur*. S. 75.

⁹²⁰ Pilipowicz (2004): *Die Selbst- und Welterfahrung*. S. 239.

machen, nimmt Nossack gar nicht mehr in Angriff. Die räumliche Situation wird auf nullgestellt. Statt zu einer Lösung zu kommen, findet Auflösung statt. Insofern ist der Entwurf des handlungslosen und leeren Raumes eine Notwendigkeit. So heißt es ins Nossacks Erzählung *Nekyia*: „Was ein Ding erleidet, erleiden wir alle.“⁹²¹ Die kulturell bedeutungsvollen Dinge sind alle durch den Menschen zerstört worden. Das Festhalten an der natürlichen Seite der Dinge, jener Materialdichte und ihrer ursprünglichen Qualität, ist folglich auch die einzige Möglichkeit, am Menschen selbst festzuhalten. In Nossacks Erzählung *Der Untergang* erinnert der Erzähler, wie er und seine Zeitgenossen mit dem Bombenangriff auf Hamburg zu besitzlosen Flüchtlingen wurden. In dieser Situation zählten nicht die Quantität und nicht die Qualität des Besitzes:

Man wog und wertete noch nicht, es ging um das Unersetzliche; denn alles, was sich in Zahlen ausdrücken läßt, ist ersetzbar. Aber ein einmaliges Kunstwerk oder eine verblichene Photographie oder eine alte Puppe aus der Kindheit, was hat das alles mit Zahlen zu tun? Diese Dinge haben ihr Leben von uns, weil wir ihnen irgendwann einmal unsere Zuneigung zuwandten; sie sogen unsere Wärme in sich auf und hegten sie dankbar, um uns in armen Stunden wieder damit zu bereichern. Wir waren verantwortlich für sie, sie konnten nur mit uns sterben. Und nun standen sie auf der andern Seite des Abgrunds im Feuer und riefen bittend hinter uns her: Verlaßt uns nicht! Wir wußten es, wir hörten es und wagten ihren Namen nicht zu nennen, weil uns das Mitleid dann zugrunde gerichtet hätte. Wir durften uns nicht einmal nach ihnen umsehen. Wir wähten, daß ihre Stimmen leiser werden würden, je weiter wir uns vom Feuer entfernten, aber sie ließen sich nicht verraten. (DE, S. 25)

Mit den Dingen stehen und fallen Existenzen wie in De Sicas *Fahrraddiebe*. Die Dinge zu erhalten bedeutet, den Menschen zu erhalten. Die Zentrierung der Dinge, der obsessive Blick auf die Dinge verdrängt meines Erachtens folglich nicht den Menschen aus der Wahrnehmung, sondern transportiert ihn in die Struktur des Blicks.⁹²² In diesem Sinne ist auch der Mensch in den Einstellungen und Beschreibungen sichtbar, auch wenn sich die Beschreibung nicht um ihn zentriert. Der Mensch ist im de-leuz'schen Sinne in der Virtualität präsent, deren sichtbare Seite die Dinge sind. Wie sehr sich mit dem Verlust der Dinge durch den Krieg ein Schmerz verbindet, deutete die eingangs geschilderte Situation Gesuinas und Ugos in Pratolinis *Chronik armer Liebesleute* bereits an.

⁹²¹ Nossack (1987): *Nekyia*. S. 190.

⁹²² Thomas Christen beschreibt, wie die Präsenz der Dinge vom Menschen ablenkt. Dies ist vordergründig richtig, aber hintergründig nicht hinlänglich, insofern sie die Ethik des Sehens der Dinge nicht weit genug denkt und eher in Richtung eines reinen Nominalismus steuert. Vgl. Christen, Thomas: Die Präsenz der Dinge und die Absenz der Protagonisten. In: *Cinema* (1994) H. 40. S. 9-19.

Im Unterschied zu seinen deutschen Kollegen und den italienischen Neorealisten übertritt Nossack eine Grenze, indem er die Dinge auch personifiziert. In der Umwertung der Werte aber ähnelt Nossack nach wie vor den italienischen Kollegen: „Und es war plötzlich alles wertvoll: ein altes Handtuch, eine Nagelbürste, ein schmiedeeiserner Leuchter und was sonst noch. Zwei Schreibmaschinen schafften wir in einen noch abschließbaren Keller, eine dritte wollten wir mitnehmen.“ (DE, S. 39). Der Krieg hatte alle Besitzverhältnisse zerbombt, sodass es die Dinge auch vor ihren Plünderern zu retten galt. Im Feuer Hamburgs hat der Erzähler alles verloren: „Aber wir haben nichts übrigbehalten, nicht eine winzige Kleinigkeit von den Dingen, die uns lieb waren und die uns gehörten. Wäre es so, wie würden wir dies kleine Etwas streicheln; es trüge das Wesen all der andern Dinge in sich. Und wenn wir weitergingen, ließen wir einen luftleeren Raum hinter uns“ (DE, S. 44). Demgegenüber steht die Erfahrung derer, die trotz des Krieges nichts verloren haben, bei denen noch alles da ist, die Bücher, Schallplatten, die Weihnachtskrippe, die Kerzenkrone, der Altarleuchter und der Zinnleuchter, die Keramik aus Rouen, aus Delft und aus Süddeutschland, der Knopf, das Nähzeug, der Spieltisch. „Wir hatten das auch, wir hatten, wir hatten. Nicht um zu prahlen, nein, es drängte sich aus dem Munde heraus, es will geschildert sein, es will nicht sterben. Es liegt nicht unter den Trümmern“ (DE, S. 44f.). Mit der Sprache also können auch bei Nossack Dinge gerettet werden. Die Beschreibung der Dinge ist ethisch, weil sie die physische Realität „errettet“ (Kracauer). Sie sind vielmehr als nur Gebrauchsgegenstände, sie sind Lebensgefährten, die ihr Eigenleben führen: „All die Dinge, die uns umgaben, waren nur zu Gast bei uns. Wir achteten ihr Eigenleben, das älter war als das unsrige. Manchmal hatten wir ein schlechtes Gewissen, weil wir ihnen nicht das bieten konnten, was sie gewohnt waren. Ein Schloß oder festliche Räume“ (DE, S. 45). Man fühlt sich für die Dinge verantwortlich. Der Erzähler erwägt den Gedanken, dass vielleicht nicht die Dinge beim Menschen, sondern der Mensch bei den Dingen zu Gast ist. Auch bei Nossack wird also die Hierarchie zwischen Menschen und Dingen aufgelöst, wobei Nossack weniger mit sprachlichen Aneinanderreihungen der Dinge in parataktischen Beschreibungen arbeitet als De Sica und Böll. Mehr als das Verhältnis zwischen Ding und Sprache beschreibt Nossack dasjenige zwischen Subjekt und Objekt, die in kein Machtverhältnis mehr treten, sondern ihre Abhängigkeit begreifen, deren materielle Präsenz mit Gesten der Gastfreundlichkeit, der Freude und des Familiären verbunden sind. Diese ethische Beziehung zwischen Menschen und Dingen macht den Verlust andererseits noch schmerzlicher:

„Denn verlorener Besitz läßt sich ersetzen; aber – ein Gast, ein Freund? Wehe, wenn man es versucht“ (DE, S. 45). Und so ist es am Ende der Erzähler, der die Dinge darum bittet, von ihnen nicht vergessen zu werden und nicht umgekehrt: „Wir ließen euch jede Freiheit, auch jene, von uns zu gehen, wann ihr wolltet. Und ihr seid gegangen. Wir aber sind noch da. Vergeßt uns nicht“ (DE, S. 45). Die Umkehrung der Erinnerungsbeziehung verweist auf das schmerzliche Gefühl, zurückgeblieben zu sein, wie nach dem Tod eines geliebten Menschen. Die Ethik der Dinge scheint den Menschen und ihren Verhaltensweisen sogar noch überlegen: „Haben wir die Dinge mißbraucht, um uns hinter ihnen vor den Unbilden der Wirklichkeit zu verbergen? Sie aber gingen, uns verteidigend, zugrunde, und wir stehen nun nackt und ohne täuschende Zuflucht da? Auch diese Frage muß gestellt werden. Man muß bekennen oder vergessen, ein Drittes gibt es nicht“ (DE, S. 45f.). Die Dinge dienen der Moralisierung menschlichen Verhaltens. Hier überschreitet Nossack die Grenze, auf der der Neorealismus sich ethisch-ästhetisch herausbildet. In den Filmen Roberto Rossellinis, Luchino Viscontis, Michelangelo Antonionis und auch in den Texten Alfred Anderschs nehmen Dinge eine deutlich geringere Bedeutung für die Ästhetik des Realismus ein, weshalb sie in diesem Kapitel vernachlässigt worden sind.

3.4.1.1. Erzählperspektive der Dinge in Helmut Käutners *In jenen Tagen*

Robert Shandley stellte in seiner Untersuchung *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit* aus dem Jahre 2010 fest,⁹²³ dass der deutsche Film nicht wie der italienische Neorealismus unter dem Faschismus entstanden war und nicht bereit war, neben ästhetischen Funktionen auch „politische Risiken“ auf sich zu nehmen.⁹²⁴ Shandley steht damit noch immer in der Tradition der Filmgeschichte, die Käutners „Empathie als Sentimentalität verdammt, jede[n] Zwischenwert als Verschwommenheit“⁹²⁵ abgewertet hat. Obwohl Shandleys Beobachtung zutreffend ist, ist sie nicht hinlänglich, um den italienischen Neorealismus als ethisch-ästhetische Spur im deutschen Film auszuschließen. Dass die von Shandley beklagte Beschränkung des deutschen

⁹²³ Vgl. Shandley, Robert R.: *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit*, Berlin: Parthas 2010. Das englische Original erschien bereits 2001, die erste deutsche Übersetzung erst 2010. In Shandleys Untersuchung fehlt die Bestimmung dessen, was italienischer Neorealismus formalästhetisch genau bedeutet, sodass die Negation des Vergleichspotentials von Käutners Trümmerfilm mit dem italienischen Neorealismus buchstäblich ins Leere greift.

⁹²⁴ Shandley (2010): *Trümmerfilme*. S.80.

⁹²⁵ Jacobson, Wolfgang und Hans Helmut Prinz (Hg.): *Käutner*, Berlin: Edition Filme 1992. S. 88. Vgl. Gregor/Patalas (1968): *Geschichte des modernen Films*; Kreimeier, Klaus: *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945*. Kronberg/Ts.: Scriptor 1973.

Films, „die Umwelt zu beschreiben und kleine Geschichte vom einfachen Leben zu erzählen“⁹²⁶, ihn bereits in die Nähe des italienischen Neorealismus rückt, erforscht er meines Erachtens nicht genügend. Es geht nicht darum, den italienischen Neorealismus zum Maßstab des deutschen Films zu erheben oder seine Entsprechung zu finden, sondern diese Bewegung als einen Vorreiter dessen zu lesen, was in Deutschland, wenn auch nicht mit derselben Radikalität, in Ansätzen von einigen Regisseuren umgesetzt worden ist.

Nicht nur die Auseinandersetzungen mit dem Alltag im Dritten Reich, das Drehen auf der Straße und die episodische Struktur sind Merkmale, die den Film mit den ästhetischen Erzählweisen des italienischen Neorealismus verbinden, sondern auch die Dinge, hier zunächst das Auto und die mit ihm verbundenen Dinge, die in Helmut Käutners Film *In jenen Tagen* (1947) für eine spezifische Erzählperspektive eingesetzt werden. Die inhaltlich nur lose miteinander verbundenen Episoden werden durch einen kommentierenden Erzähler und das Auto zusammengehalten, dessen wechselhafter Verbleib während des Krieges erzählt wird. Der Film schiebt mittels episodischen Erzählens – organisiert um das Auto – die Vergangenheit in die Gegenwart sowie es ein ganzes vielfältiges Spektrum von Räumen und Figuren erfasst.⁹²⁷ Das Auto ist dabei das Medium der Handlung, der Zeit und des Raumes (es bestimmt die Schauplätze des Films).⁹²⁸ In der Erzählerposition wird das Auto als Ding aufgewertet und gleichwertig neben die Subjekte gestellt. Mehr noch, es bezeugt die Menschen und die Gesellschaft und nicht umgekehrt. Das Auto erzählt sieben Abschnitte seines Lebens von 1933 bis 1945. Die Episoden aus dem Dritten Reich werden von ihm als Gleichnisse

⁹²⁶ Shandley (2010): *Trümmerfilme*. S.81. Kaum andere Filme erzählen von der Kriegszeit. Harald Brauns *Zwischen gestern und morgen* (1947) blendet in die Jahre 1933-1938 zurück, jedoch aus der Perspektive eines abgehobenen Künstlermilieus, das keine Einblicke in die alltäglichen und kollektiven Erfahrungen gibt, wie es im Film *In jenen Tagen* der Fall ist. Statt des Autos wird aber auch bei Braun ein Gegenstand zum Vehikel der Erzählung, eine Halskette. Nur Staudtes Film *Rotation* (1948) erzählt die Geschichte einer Arbeiterfamilie und des Druckers und Mitläufers Hans Behnke zur Nazizeit. Der Film wurde in Westdeutschland wegen seiner „epischen Ruhe“ und „filmischen Dichte“ gelobt, die Käutner mit seinem Film *Unter den Brücken* (1943) einlöste, dessen Parallelen zum italienischen Neorealismus Lorenz Engell bereits aufgearbeitet hat. Geffrath, Bettina: *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945-1949*, Pfaffenweiler: Centaurus Verlag 1995. S. 142; Zum Vergleich von *Unter den Brücken* mit dem italienischen Neorealismus vergleiche Lorenz Engell: *Stehende Gewässer*. In: Lars Koch et al. (2010): *Krisenkin*. S. 71-91.

⁹²⁷ „Jeder heute unternommene Versuch, unserer jüngsten Vergangenheit auf den Leibe zu rücken, wird jedoch, an der Fülle des zu Bewältigenden gemessen, noch auf weite Sicht fragmentarisch sein müssen.“ Schnurre, Wolfgang: *Erfindungsgabe und Improvisationstalent [1947]*. In: Jacobson/Prinz (1992): *Käutner*. S. 201-203. Hier S. 202; Witte, Karsten: *Im Prinzip Hoffnung, Helmut Käutners Filme*. In: Jacobson (1992): *Käutner*. S. 62-110. Hier S. 88f.

⁹²⁸ Bereits in seinem Film *Kleider machen Leute* (1940) arbeitete Käutner mit der Personalisierung und Humanisierung der Dinge (u. a. die Uniform), die die zu enge Moral der Figuren sprengen.

der Menschlichkeit vorgestellt, die „das Verhalten der damaligen Personen als moralisches Vorbild hinstellt, als Anreiz und Verpflichtung für heute.“⁹²⁹ Das Auto mischt sich in das Gespräch der Automechaniker Willi und Karl in der Rahmenhandlung ein, die damit beschäftigt sind, das Auto zu zerlegen. Karl stellt fest: „Keine Menschen! Es gibt keine Menschen mehr. Keine, Willi, genauso wie es keine gegeben hat in all den verfluchten Jahren. Deshalb sind wir so heruntergekommen.“ Willi stellt Karl schließlich die zentrale Frage, mit der sich der Film auseinandersetzt: „Was ist der Mensch?“ Das Auto hat eine Vermittlerfunktion sowohl zwischen Rahmen- und Binnenhandlung als auch materieller und immaterieller Welt, der Moral der Menschen und einer denkbaren anderen Ethik:

Sie können mich zwar nicht hören, denn das Schicksal hat Sie mit Verständnislosigkeit geschlagen, uns gegenüber, die Sie die toten Gegenstände nennen. Aber ich höre Sie, schon seit vielen Tagen, nämlich seit Sie mich ausschlachten, meine Herren, bin ich Zeuge der unerquicklichen, depressiven Überlegungen, mit denen Sie Ihre Untüchtigkeit zu entschuldigen versuchen und Ihre Ungerechtigkeit gegenüber Ihresgleichen. Ein Automobil wie ich hat keine Meinung zu haben, nach Ihrer Meinung. [...] Sie sprachen vom Menschen und fragten, [...] was ein Mensch sei. [...] Lassen Sie mich Ihnen ein paar Geschichten erzählen auf meine Art, die nicht Menschenart ist. Lassen Sie mich sachlich, vorurteilsfrei oder herzlos berichten, wie es einem toten Gegenstande zukommt. Mein Leben liegt hinter mir. Ich habe sozusagen meine Augen für immer geschlossen.

Das sprechende Auto, das sich von menschlichen Sichtweisen abgrenzt, da es Zeuge der Vergangenheit und der Gegenwart ist, die in ihm zusammenfließen, wird zur ethisch-moralischen Stimme. Als ein toter Gegenstand kann es noch immer Einfluss nehmen. Der Wertediskurs wird damit als nicht vergänglich und als der materiellen Welt immanent inszeniert. Auf der Gegenwartsebene bleibt das Auto reine Materialbasis, die über die Vergangenheit Auskunft gibt. Es ist aber nicht symbolisch konzipiert, sondern verbindet Vergangenheit und Gegenwart unmittelbar phänomenologisch durch seine Präsentation (und nicht Repräsentation). Die Erzählerposition des Autos verdeutlicht, dass die Dinge – wie die mit ihnen verbundenen Zeiten (Vergangenheiten) – nicht nur bewahrt, sondern auch benutzt und dekonstruiert bzw. auseinandergenommen werden müssen, um Inhalte zu erfahren und Werte überhaupt neu etablieren zu können. Die vor diesem Hintergrund ethische Konstruktion ist meines Erachtens äußerst geschickt gewählt, weil mit dem Aufbau dieser Erzählperspektive

⁹²⁹ Becker/ Schöll (1995): *In jenen Tagen*. S. 151.

zugleich ihr Abbau (das Auto wird auseinandergenommen) erzählt wird. Die Konstruktion der Erzählperspektive des Autos muss dekonstruiert werden, weil das Auto seine Geschichte erst in dem Moment entwickeln kann, in dem es in seine Teile zerlegt wird. Die Erzählperspektive, mit der die Nazizeit erzählt werden kann, ist folglich nur bei ihrer gleichzeitigen Negation – nicht nur dieser Erzählperspektive, sondern des Erzählens überhaupt – haltbar. Das Erzählen gerät auf diese Weise in einen dialektischen Prozess von Auf- und Abbau. Es ist „sachlich, herzlos, berichtend, vorurteilsfrei“, heißt es im Film. Fast alle Aufnahmen des Films sind aus der Sicht des Autos gefilmt oder zumindest an einem Ort, von dem aus das Auto die Ereignisse *gesehen* haben könnte. Mittels der Erzählperspektive des Autos tritt die Abhängigkeit von einem Subjekt in den Hintergrund, um die Neutralität des Erzählten zu garantieren. Einziges Problem für die Gegenstände bleibt, dass sie nicht hörbar erzählen können und daher von den Menschen, die nur sich selbst zuhören, übergangen werden. „Dennoch liegt die Befähigung des Autos als Erzähler darin, dass es Menschlichkeit ganz anders erlebt hat als die Menschen selbst. Als ‚totes Objekt‘ würde es gerne die Erzählung der Geschichte, die Karl in Anspruch nimmt, korrigieren. Gerade weil es kein Mensch ist, kann es sich einmischen.“⁹³⁰ Es kann sich auf eine ideologiefreie und objektive Weise einmischen, weil es in keine Krise des Subjekts, noch in eine moralisch-ethische Schuld verwickelt ist.

Über seinen Ding-Status hinaus erhält das Auto eine existenzielle Funktion nicht nur auf narrativer Ebene, sondern auch der Ebene der Realität selbst. Das Ding, schreibt der Autor Wolfdietrich Schnurre in seiner Rezension *Erfindungsgabe und Improvisation*, das „so lang mit Füßen getreten und ohne Verwandtschaftsbeziehung zum Menschen [war], besinnt sich auf seine Seele; die zur passiven Dulderin degradierte Materie – das abgewrackte Auto – erzählt.“⁹³¹ Damit bricht der Film mit dem Topos von toter, passiver Materie, die um für die Realität bedeutsam zu werden, einer metaphysischen Dimension bedarf. Die erzählperspektivische Aufwertung der Dinge betrifft neben dem Auto auch die über die Episoden mit ihm verbundenen Gegenstände wie die Zahl auf der Windschutzscheibe, ein Kamm, eine Hutklammer, ein Bilderrahmen am Armaturenbrett, ein Zettel, eine Telefonnummer. Diese Objekte jeder Episode stehen wiederum für die Menschen, die trotz des Krieges menschlich geblieben waren und weder als Opfer noch als Täter gezeigt werden. Die Schauspielerin, Regisseurin

⁹³⁰ Shandley (2010): *Trümmerfilme*. S. 87.

⁹³¹ Schnurre (1992): *Erfindungsgabe und Improvisationstalent*. S. 201.

und Theaterleiterin Ida Ehre wehrte die dadurch hervorgerufene negativen Kritiken ab und stellte fest, dass bereits die indirekten Andeutungen auf die Täter im Jahre 1947 als Kritik ausreichte. So erscheint Widerstand in diesem Film auch als eine Form der Mitschuld, die nicht aus politischen Motiven heraus, sondern aus persönlicher Loyalität zu einem anderen geliebten Menschen auf sich genommen wird. Das menschliche Handeln aller Figuren in diesem Film entspringt folglich keiner politischen Oppositionshaltung, sondern rein persönlichen Motiven. Im Zentrum des Films steht der persönliche Widerstand gegenüber den politischen Forderungen der Nazis. Entsprechend erzählt der mit dem Auto in jeder Episode verbundene Gegenstand von individuellen und privaten Entscheidungssituationen: In der ersten Episode entscheidet sich Sybille mit ihrem Freund Steffen nach Mexiko ins Exil zu gehen und lässt ihren anderen Freund Peter, der ihr ein Auto (das Auto des Films) schenkt, in dem Moment zurück, in dem sie die Bedeutung der Ereignisse des 30. Januar 1933 – Hitlers Machtergreifung – begreift. Ohne dieses Wissen hätte sie sich für Peter entschieden. Sybille erlebt die Spaltung von persönlicher und öffentlicher bzw. politischer Moral und fühlt sich zu ihrer Entscheidung gezwungen. Der Widerstand gegen das Regime figuriert sich auch in der vierten Episode über eine Dreiecksbeziehung. Dorothea rettet ihre Schwester Ruth vor der Verhaftung, in die sie gerät, weil die Behörden sie als die Komplizin ihres Geliebten suchen. Dorothea lässt sich verhaften, obwohl Ruths Geliebter ihr eigener Ehemann ist, der im Gefängnis umgebracht wurde. Auch hier fällt die Protagonistin eine Entscheidung, die gegen ihre persönlich-private Moral geht und motiviert wird von einer durch die gegenwärtigen Ereignisse notwendig gemachte andere Moral. Insofern ihre Entscheidung jedoch ursächlich durch die Liebe zu ihrer Schwester motiviert ist, handelt es sich nicht um eine politische Entscheidung, sondern eine Frage individueller Loyalität. In der zweiten Episode geht es um einen Komponisten, der eine Affäre mit einer verheirateten Frau hat. Die Tochter der Frau erzählt die Affäre ihrer Mutter ihrem Vater nicht, als sie erfährt, dass der Komponist ein Arbeitsverbot auferlegt bekommt und somit zu einem eindeutigen Opfer der politischen Umstände wird. Aus der Lektüre einzelner Episode wird erkennbar, dass die Täter in Käutners Film nicht in einzelnen Figuren gesucht werden, sondern in der Zeit und den politischen Umständen. Es sind „jene Tage“, die Schuld sind, dass sich Sybille nicht für Peter entscheiden kann oder die Tochter die Affäre ihrer Mutter nicht verrät. Es ist jene Zeit, die schlecht war und nicht die Menschen. In diesem Sinne setzt Käutner ans Ende seines Films folgende Botschaft: „Die Zeit war stärker als sie (die Menschen),

aber ihre Menschlichkeit war stärker als die Zeit.“ Eine direkte Auseinandersetzung mit den Nationalsozialisten wird auf diese Weise umgangen. Zugleich geht es nicht um eine moralische Verurteilung, sondern um die Erweiterung des Sehfeldes, um die ethischen Schlupfwinkel der Menschlichkeit. In diesem Sinne verdichten die Episoden politische Zeit, weil sie zeigen, wie von Menschen eine Entscheidung abverlangt wird, die Zivilcourage und Solidarität erfordert. Jede getroffene Entscheidung geschieht zugunsten der sozial und politisch Schwächeren, die auch wenn sie im privaten Feld getroffen wurde, nicht kategorisch unpolitisch ist. In einer weiteren Episode erzählt das Auto von einem jüdischen Ehepaar, das in der Reichskristallnacht die Scheiben des eigenen Geschäfts einschlägt, bevor sie anderen dabei zusehen müssen. Das Paar begeht schließlich Selbstmord, indem es die Gashähne in der Wohnung aufdreht. Dass sie ihren Selbstmord jedoch nicht durch einen Sprung von der Brücke begehen, sondern durch das Aufdrehen der Gashähne ist eine eindeutige Anspielung auf die Konzentrationslager. Es findet folglich über die Dinge eine Auseinandersetzung sowohl mit der Vergangenheit als auch mit der Gegenwart statt: „Die Filme propagieren eine Beschäftigung mit der (nationalsozialistischen) Geschichte, bei der die Vergangenheit *für* die Gegenwart und vor allem *für* die Zukunft bewältigt werden soll. So bleibt die Vergangenheit – wie ominös sie auch zitiert werden mag – doch nirgends im Dunkeln und Ungewissen, nicht unbewältigt, sondern nutzbar gemacht für eine ‚neue Zeit‘.“⁹³² Käutner hat folglich die historische Wahrheit nicht übergangen, sondern die Schuldfrage auf „jene Tage“ verschoben, um sich überhaupt in der deutschen Filmindustrie etablieren zu können. Zugleich hat er über die Neutralisierung der Erzählperspektive durch das Auto humanistische Ideale einfließen lassen. Die Besatzungsmächte betrachteten die politische Zurückhaltung von Käutners Film durchaus zwiespältig und problematisch, weil er ihren Forderungen nach der Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit einerseits nicht genüge, andererseits die Zensoren hochpolitische Filme nicht genehmigt hätten. Dass, was an Käutners Filmen vor 1945 gelobt wurde, weil es sich der faschistischen Ästhetik widersetzte, der „utopische Humanismus“⁹³³, wurde ihm nach dem Krieg als unpolitisch vorgeworfen. Zugleich verindet ihn dieses Humanismus-Dispositiv mit den Ansätzen des italienischen Neorealismus. Dass dafür jedoch ein Gegenstand personalisiert werden muss und die Deutschen nicht selbst in den Zeugenstand gehen, um „die Dinge“ zu beobachten, ist der größte ethisch-

⁹³² Becker/ Schöll (1995): *In jenen Tagen*. S. 23.

⁹³³ Shandley (2010): *Trümmerfilme*. S. 98.

ästhetische Unterschied zwischen Helmut Käutner und den Neorealisten. Dass andererseits der Weg zu einer Ethik des Sehens auch bei Käutner über das Inventar gesucht wird, beschreibt zugleich seine Parallele zum italienischen Neorealismus.

3.4.2. Chroniken der Vorstädte: urbane Durchgangsorte

Der Verlust des Ortes ist wie der Verlust eines Anderen, des letzten Anderen, des Phantoms, das einen empfängt, wenn man in seine einsame Wohnung zurückkehrt. (Marc Augé)⁹³⁴

Die Dinge, so zeigte es sich, verdichten sich dezentral in Privaträumen, häufig aber auch in urbanen, öffentlichen Räumen und Durchgangsorten (Abb. 114-121, S. 370). Zu diesen urbanen Durchgangsorten gehören sämtliche Straßen und öffentlichen Plätze wie der Stadionvorplatz in Vittorio De Sicas *Fahrraddiebe*. Ein Kennzeichen dieser Räume ist, dass sie sich immer wieder leeren und füllen, dass sie von immer anderen Menschen aufgesucht und verlassen werden, dass die Bewegungen in ihnen fließend sind, ihre Verkettungen flüchtig und fragil. In ihnen verdichten sich nicht nur Dinge, sondern auch soziale gesellschaftliche Handlungs- und Kommunikationssituationen. Jede Begegnung ist möglich, insbesondere die Begegnung mit dem Dieb ist jederzeit möglich, kann aber auch ausbleiben. Spezifikum dieser Räume ist weniger jene Material- und Sprachdichte als ihr Status, Ort von Verhandlungen zu sein. Beispielhaft hierfür ist der Hafen in *Die Erde bebt*, der zugleich Marktplatz, Versammlungsort, Arbeitsplatz, Warteraum und Tribunal ist, als die Valastris nach ihrem ersten selbständig durchgeführten Fischfang zurückkehren – ein Ort also, dessen Funktion erst mit den ihn durchlaufenden Menschen bestimmt wird (Abb. 121, S. 369). „Es besteht kein gegebener Konnex der Teile des Raumes, da er nur aus dem subjektiven Blickwinkel einer Figur entsteht.“⁹³⁵ Für diese urbanen Durchgangsorte hat der Soziologe und Anthropologe Marc Augé den Begriff des „beliebigen Raums“⁹³⁶ geprägt.

⁹³⁴ Augé, Marc: *Tagebuch eines Obdachlosen*, München: Beck 2012. S. 36f.

⁹³⁵ Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 20

⁹³⁶ Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. (Insbesondere das letzte Kapitel.) Gilles Deleuze hat an Augés Konzept angeschlossenen und in seinem ersten Kinobuch den beliebigen, „delokalisierten Raum“, als ein Affektbild beschrieben, das mit gewohnten Raumgefügen breche und „zwischen den alten und neuen Formen der Wahrnehmung von Raum und Zeit eine Vielfalt von Differenzen einführt, die das habituelle Ineinandergreifen von Wahrnehmung und Bewegung unterbricht.“ Die Entstehung der neuen Räume beobachtet Deleuze im Film des italienischen Neorealismus. Vgl. Teschke, Henning: *Sprünge der Differenz, Literatur und Philosophie bei Deleuze*, Berlin: Matthes & Seitz 2008. S. 229-235. Hier S. 230; Deleuze (1997): *Das Bewegungs-Bild*. S. 151ff.



Abb. 114: Rossellini, *Reise in Italien*



Abb. 115: Antonioni, *Der Schrei*



Abb. 116: Visconti, *Besessenheit*



Abb. 117: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 118: Rossellini, *Reise in Italien*



Abb. 119: Rossellini, *Deutschland im Jahr Null*



Abb. 120: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 121: Visconti, *Die Erde beb*

Insofern die gesamte Realität des Films *Die Erde bebt* von dem Ort der Verhandlung ausgeht, wird sie von vornherein als veränderbar markiert. Die Familie Valastro versucht, ihr soziales Dasein im Hafen auszuhandeln, zunächst mit den Industriellen und später als Selbständige mit sich selbst. Trotz des Scheiterns ihrer Selbständigkeit als Fischer ist mit dieser Erfahrung der Prozess der sozialen Bewusstwerdung in Gang gesetzt worden. Entsprechend können die Durchgangsorte, auch die Stadträume, die labyrinthisch ineinander übergehenden Straßen Roms in *Fahrraddiebe*, immer wieder in alle Richtungen durchquert, besetzt und ideologisiert werden. Dabei geht es ähnlich wie im Falle des Reisens weniger darum einen bestimmten Weg zurückzulegen, sondern sich Entscheidungsräume und Handlungsalternativen zu erarbeiten. Durchstreift werden dabei nicht nur Straßen und Plätze, sondern auch Hotels, Kirchen, Restaurants und Bahnhöfe als Variationen von öffentlichen und urbanen Durchgangsorten. In diesen beliebigen Räumen, die immer nur Potentiale, nie Aktionen bereithalten, Handlungen entweder verhindern oder nicht zulassen (Antonio wird daran gehindert, aus dem Labyrinth der Kirchenanlage hinaus zu gelangen), verläuft auch die Bewegung der Protagonisten, ihre Suche, nicht linear, sondern verworren. Das unstrukturierte Umherschweifen der Protagonisten in De Sicas *Fahrraddiebe* oder Heinrich Bölls *Und sagte kein einziges Wort* ist Ausdruck der Krise des Raumes, in dem sich die Menschen nicht mehr zurechtfinden. Sowie Antonio durch die Straßen Roms irrt, entwickelt sich auch die Geschichte nicht recht vorwärts, weil der Raum zum Mitakteur in Abhängigkeit des Protagonisten der Handlung wird. Ohne den durch sie Laufenden treten Durchgangsorte nicht in Erscheinung. Ihre Existenz hängt vom Menschen ab, der sie durchläuft und nutzt. Das Eigenleben der Schauplätze als etwas Vorgefundenes durchkreuzt sich daher mit der erfundenen story,⁹³⁷ die sie als solche überhaupt erst hervorbringt. Zugleich handelt es sich um multifunktionale Orte, insofern ein Ort unterschiedlich genutzt werden kann und erst seine Nutzung seine Bedeutung festlegt, wie in Luchino Viscontis Film *Die Erde bebt*. Die Stadt ist mit Deleuze/Guattarie im Gegensatz zum Meer der „eingekerbte Raum par excellence“⁹³⁸. Die Stadt sei die „Einkerbungskraft“⁹³⁹, die den glatten Raum innerhalb und außerhalb der Stadt wieder zurückgebe. „Es gehen also glatte Räume von der Stadt aus, die nicht mehr nur die weltweiter Organisationen sind, sondern die eines Gegenschlags, der das Glatte und das

⁹³⁷ Witte, Karsten: Neo-Realismus: Ein Angriff der Chronik auf die Story. In: Film epd 8 (1991). S. 16-23. Hier S. 19.

⁹³⁸ Deleuze/Guattari (1997): Das Glatte und das Gekerbte. S. 667.

⁹³⁹ Deleuze/Guattari (1997): Das Glatte und das Gekerbte. S. 667.

Durchlöcherter kombiniert und sich gegen die Stadt zurückwendet: gewaltige, kurzlebige Elendsviertel, Nomaden und Höhlenbewohner, Metall- und Stoffreste, Patchwork, die nicht einmal mehr für die Einkerbungen des Geldes, der Arbeit oder des Wohnungsbaus interessant sind.⁹⁴⁰ Als transitorische Räume sind sie durchlässig sowohl für Unmenschlichkeit als auch Menschlichkeit, je nachdem wie die „Stadt-Nomaden“⁹⁴¹ sie durchlaufen, ob Edmund Köhler in Rossellinis *Deutschland im Jahre Null*, Antonio in Vittorio De Sicas *Fahrraddiebe*, die Bewohner der Via del Corno in Pratolinis *Chronik armer Liebesleute*, Fred Bogner in *Und sagte kein einziges Wort* oder Hans Schnitzler in *Der Engel schwieg*, ebenso der Erzähler in Nossacks *Der Untergang* oder Franziska in Anderschs *Die Rote* – es sind Rom, Florenz, Venedig, Berlin, Hamburg, Köln und München. Der Raum des Humanitären ist damit kein privater, geschlossener und geschützter Raum, sondern ein öffentlicher Raum an den Rändern der Städte. Dort sind sie einerseits den unvorhersehbaren Einbrüchen der Realität ausgesetzt und andererseits noch verhandelbar. Dabei ist einkalkuliert, dass weder die Raumgestalt noch seine Ethik dauerhafte Gültigkeit erlangen. Vielmehr müssen beide immer wieder (neu) im Modus der Suche und des Gehens erarbeitet werden. „Die in rein optischen [...] Situationen gezeigten Figuren sehen sich zum Herumirren und Umherschlendern verurteilt. Es sind reine Sehende [...]“.⁹⁴² Ein solch Sehender ist auch Franz Kien in Alfred Anderschs erster Franz-Kien-Geschichte *Alte Peripherie* (1963).⁹⁴³ Bei Andersch entsagt Franz Kien der geplanten Flucht, dem Ausbruch seiner Freunde aus der Stadt, weil er seine starke Verbundenheit mit der Peripherie erkennt. Den Stadtkern zu lieben, wäre für ihn Verrat gewesen.⁹⁴⁴ Bei Böll führt das Gehen zu der Erkenntnis der eigenen Identität und der Zugehörigkeit und Verantwortung gegenüber seiner Familie. Das Nicht-wohnen-können, das unbewohnbare Gelände, auf das Heinrich Böll verwiesen hat, ist Hintergrund dieses Unterwegssein und Vagabundieren, das mit der eigenen Identität räumlich und zeitlich vertraut macht: „Wirklichkeit ist dieses Nicht-wohnen-können der Deutschen, wie es einem nicht nur aus der

⁹⁴⁰ Deleuze/Guattari (1997): *Das Glatte und das Gekerbte*. S. 667.

⁹⁴¹ Deleuze/Guattari (1997): *Das Glatte und das Gekerbte*. S. 668.

⁹⁴² Deleuze (1991): *Das Zeit-Bild*. S. 60.

⁹⁴³ Die letzte Franz-Kien-Geschichte ist *Der Vater eines Mörders* von 1980. Die Forschung hat insbesondere die Darstellung der „Reflexion unmittelbar als Situation“ in diesen Geschichten hervorgehoben, die nicht mehr der „Demonstration durch die Fabel“ bedürfe. Die damit beschriebene Nähe zum italienischen Neorealismus, insbesondere zu Pratolinis Chroniken, ist unreflektiert geblieben. Vgl. Huber, Martin: Vom Erzählen erzählen und In Geschichten verstrickt. Zu Alfred Anderschs Erzählungen. In: Heidelberger-Leonard (1994): *Alfred Andersch*. S. 90.

⁹⁴⁴ Andersch, Alfred: *Alte Peripherie* [1963]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 4, hg. v. Dieter Lamping, Zürich: Diogenes 1999. S. 484-511. Hier S. 509.

Nachkriegsliteratur entgegenkommt [...], aber wie es scheint, immer auf dem Sprung irgendwohin [...].“ (KA, Bd. 14, S. 161). Das „Narrationsmuster der Suche“⁹⁴⁵, das „keinen Ausweg und kein Zentrum“⁹⁴⁶ hat, findet sich folglich im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur gleichermaßen wieder.

In Vasco Pratolinis Romanen *Das Quartier* und *Chronik armer Liebesleute* wird die periphere Topografie des Stadtviertels Santa Croce in Florenz entfaltet. Indem Straßen und Viertel des Stadtrands zum Zentrum der Erzählung werden, findet eine Umwertung und Verlagerung der klassischen Hierarchie von Mitte und Rand, Zentrum und Peripherie statt. In *Chronik armer Liebesleute* zeigt sich das Viertel als eine vertraute Idylle und ein verlorenes Paradies: „Il quartiere è la cerimonia dell’amicizia, è la vita prima della cacciata dell’eden.“⁹⁴⁷ Das Viertel wird zu einer eigenen Republik außerhalb der Stadt erklärt, die „uns Archäologie und Eldorado zugleich“ (DQ, S. 11) bedeutet. Die Via del Corno ist wie „zwischen zwei Bühnenhintergründen eingezwängt [...], eine Insel, eine Oase in der Wildnis. Abgeschlossen von Krämergeist und von der Neugierde der Umwelt. Man muss schon dort wohnen oder ein ganz bestimmtes Anliegen haben, um die Gasse überhaupt zu beachten“ (CL, S. 13). Die Durchgangsorte sind folglich Gegenbilder moderner Stadtzentren, ihren modernen Zweckbauten, den kühlen und gesichtslosen Fassaden und leeren Fluren und Wegen. Das heißt, die Peripherie wird ethisch aufgewertet. Alexander Mitscherlich beklagte die kalte Rationalität, Monotonie und „Herzlosigkeit“⁹⁴⁸ der modernen Städte, von denen in Pratolinis Stadtviertel nichts zu spüren ist.⁹⁴⁹ Waren es im Landschaftsraum das Meer, die Hochebene und die Flusslandschaften, die sich ethisch als Wildnis deuten ließen, lassen sich im Stadtraum die Durchgangsorte der Stadtperipherie als Wildnis lesen, da sie anders als die Stadtzentren nicht symmetrisch und geometrisch strukturiert sind. Heinrich Böll schreibt über Anderschs autobiografischen Bericht *Die Kir-schen der Freiheit*: „Die Freiheit lebt in der Wildnis. [...] Auch jene Viertel der ganz großen Städte meine ich, in denen die Häuser zur Wildnis werden [...]“ (GW, Bd. 5, S. 83).⁹⁵⁰ Die so verstandene urbane Wildnis beschreibt nicht nur den Alltag oder die

⁹⁴⁵ Felten (2011): *Träumer und Nomaden*. S. 9.

⁹⁴⁶ Felten (2011): *Träumer und Nomaden*. S. 9.

⁹⁴⁷ Biondi, Marino: *Scrittori e identità italiana. D’Annunzio, Campana, Brancati, Pratolini*, Florenz 2004. S. 205f.

⁹⁴⁸ Mitscherlich, Alexander: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte: Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965. S. 19.

⁹⁴⁹ Diese modernen Stadtansichten gehören weniger zum neorealistischen Repertoire als zu den Filmen v. a. Pier Paolo Pasolinis und zu den späten Werken Michelangelo Antonionis wie *La Notte* (1961).

⁹⁵⁰ Böll, Heinrich: Alfred Andersch. Ein Schriftstellerporträt. In: Schnell, Ralf: *Heinrich Böll. Werke*, Kölner Ausgabe, Bd. 7, 1953-1954, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006. S. 181-186. Hier S. 185.

Armut der Menschen, sondern die noch unentschiedenen Möglichkeiten des Zusammenlebens. Über die unkontrollierte Ausdehnung des Viertels in der Stadt entsteht zugleich eine zunehmende Ortlosigkeit: Die einst zentral gelegenen Wohnungen und Straßen in Vasco Pratolinis *Das Quartier* werden zu Übergangs- und Grensräumen, als die abgeschlossene „Republik“, ein „Eldorado“ nicht länger erhalten werden kann. Dieses Eldorado „verödet“ (DQ, S. 30) mit der Zeit, bis große Teile schließlich abgerissen und andere saniert, d.h. dem Zentrum angeglichen, werden. So kann man sich am Ende nicht einmal mehr auf die Räume und Orte berufen, sondern nur noch auf den Menschen selbst: „Wir gelangen zu der Einsicht, daß wir uns selbst genügen müssen, daß wir die Welt an Hand unserer Gesichter studieren müssen, die das einzige sind, was wir entziffern und erkennen können“ (DQ, S. 99). Die autobiografischen Ausgangspunkte verbleiben folglich nicht in einer sentimental Dimension der Erinnerung, sondern werden für die Imagination eines sozialen Milieus und seines moralischen Entwicklungspotentials produktiv gemacht. Die Menschen entfremden sich von ihrem vertrauten Gelände, bis sie nur noch umherirren. Fred Bogner in Heinrich Bölls *Und sagte kein einziges Wort* ist ein solcher Stadtnomade, der nach urbanen Räumen des Humanitären, dem Eldorado und der Wildnis der Stadt Ausschau hält:

Ich schlenderte langsam weiter an Zigarren- und Blumenläden vorbei, vorbei an Textilgeschäften, in deren Fenstern mich die Puppen mit ihrem falschen Optimismus anstarrten. Dann zweigte rechts eine Straße an, die fast nur aus Holzbuden zu bestehen schien. [...] Ich ging über die Straße auf das Licht zu und sah, daß es in einer Kirche leuchtete. [...] Ich ging weiter, obwohl ich festgestellt hatte, daß es drinnen noch kälter war als draußen: es zog. Es zog aus allen Ecken. (KA, Bd. 6, S. 352)

Es sind die Straßen, Würstchenbuden, „Goulaschbuden“, „dreckige Kneipen“, „Rummelplätze und fünftklassige Hotels“ (KA, Bd. 6, S. 425), in denen sich Freds ganzes Leben abspielt. Im „Emblem der Armseligkeit“ (DQ, S. 221) und der Kälte verdichten sich die mannigfaltigen nahen sowie fernen Räumlichkeiten und werden die sozialen Beziehungen gefestigt. Valerio, der Erzähler in Pratolinis *Das Quartier*, versucht die zerstörten Häuser in Gedanken wiederaufzubauen: „Wir mussten indessen unsere Armseligkeit, die wie ein Emblem über der Schwelle der Welt hing, weiter unbeirrt zur Schau stellen und vereint bleiben, Schulter an Schulter einen Ring um unsere Häuser bilden, in denen jeder Winkel, jeder Riß das Symbol der Hoffnung und jeder Blick,

jeder Körper ein Schrei ungehemmten Protests war“ (DQ, S. 221).⁹⁵¹ Und er beobachtet: „Als ich über den Platz schlenderte, bemerkte ich, daß die Leute ihn nicht diagonal überquerten und so den Weg abkürzten, sondern daß sie instinktiv dem Verlauf der alten Straßen folgten“ (DQ, S. 219). In den Bewegungsbahnen der Menschen werden die vergangenen Räume, die mit ihnen verbundene Vertrautheit und Hoffnung aufrechterhalten. „Der Verlust des Ortes ist wie der Verlust eines Anderen, des letzten Anderen, des Phantoms, das einen empfängt, wenn man in seine einsame Wohnung zurückkehrt.“⁹⁵² Die Fülle des Personals in den Durchgangsorten, ihr Gehen ist folglich eine Arbeit am Ort, an seiner Existenz. Indem von den alltäglichen Freundschaften, Ehen etc. erzählt wird, wird der *Verlust des Ortes* verhindert. Die letztlich nur noch mentale Chronik des einst vertrauten Geländes bleibt ethischer Maßstab für den Blick in die gesamte Welt: „Kurz, mir scheint es, daß man im eigenen Haus, im eigenen Stadtteil ausharren und einander helfen muß, sich unter den eigenen Leuten zu verbessern. [...] Ich behaupte nie, man solle nicht aus seiner Umgebung heraus; aber man muß die eigene zumindest gut kennen, bevor man den Fuß in eine andere setzt“ (DQ, S. 110). Und in diesem Sinne tritt Heinrich Böll in seinen *Frankfurter Vorlesungen* für den Provinzialismus fernab der Zentrej ein: „Die Abneigung der Deutschen gegen Provinzialismus, gegen das Alltägliche, das eigentlich das Soziale und Humane ist, ist eben provinzierisch. Provinzen werden zu Orten der Weltliteratur, wenn ihnen

⁹⁵¹ Das *Emblem der Armseligkeit* bei Pratolini wurde durch den Schriftsteller Eugenio Montale und den durch ihn für die Literatur geprägten Begriff „scialo“ („Elend“) beeinflusst (Biondi (2004): *Scrittori e identità italiana*. S. 197). Montale gestaltete in *Ossi di seppia* (1925) Bilder des Zerfalls, des Scheiterns und Leidens der Natur, in der der Mensch zu leben versucht. In *Le Occasioni* (1939) konkretisiert Montale den zeitlosen Hintergrund der Naturbilder mit konkreten Orts-, Zeit- und Personenangaben bis hin zu Darstellungen der Alltagswelt. Schließlich verschmelzen in seinem Werk existenzielles und historisches Verhängnis. „Nel Quartiere ho fallito le mie intenzioni. Fallito per ciò che si riferisce... al significato sociale che gli attribuiamo... le mie intenzioni erano sintetizzate dai versi di Montale che misi in aperture.“ (Parronchi, Alessandro: Pratolini Critico di se stesso. In: Bigongiari, Piero et al. (Hg.): *Convegno internazionale di studi su Vasco Pratolini, Atti, Florenz, 19-21 März 1992*, Florenz: Edizioni Polistampa 1995. S. 13). Mit seiner landschaftlich bestimmten Lyrik in der Nähe des Hermetismus gehörte Montale zu den modernen Lyrikern der 1930er Jahre. Er war beeinflusst von der französischen Tradition symbolistischer Mystik, die er mit einer realistischen Bildlichkeit verband. Er entwickelte ein in der Anlage metaphysisches und antipolitisches Konzept, das menschliche Werte als Ausdruck illusionsfreier Lebensanschauung verstand. Analog zu Montale ging es Pratolini und den Autoren um die Zeitschrift *Campo di Marte* um eine nach innen gerichtete Suche nach verlorenen ethisch-menschlichen Werten, mit der sie eine an der Realität orientierte intellektuelle Haltung verbanden, die den faschistischen Provinzialismus ablehnte und sich zum Ziel setzte, über die Erinnerung der Vergangenheit die Eroberung einer neuen zivilen und kulturellen Freiheit voranzubringen, ein Anspruch, der Pratolinis idyllisierende und sentimental tendierenden Tendenzen als durchaus sozialkritische Bestrebungen lesbar macht. Von Vittorini, der zu Pratolinis Vorbild wurde und mit dem er wie auch mit Montale über die Zeitschrift *Solaria* in Kontakt kam, übernahm Pratolini in *Das Quartier* die Einsicht, dass der Blick ins Innere nicht genüge und das Individuum im Kontext seiner gesellschaftlichen Klassenzugehörigkeit betrachtet werden müsse. Ferretti (2010): *Vasco Pratolini*. S. 19f.

⁹⁵² Augé (2012): *Tagebuch eines Obdachlosen*. S. 36f.

Sprache zugewachsen ist, zugetragen worden ist: ich nenne nur Prag und Dublin“ (KA, Bd. 14, S. 144). Und: „Es scheint weder vertraute Sprache noch vertrautes Gelände zu geben, nicht einmal Vertrautheit mit der Gesellschaft, nicht mit der Welt, schon gar nicht mit der Umwelt“ (KA, Bd. 14, S. 144). Über die ethische Bedeutung und den Standpunkt entscheidet dabei nicht die Bedeutung des Ortes an sich, sondern vielmehr seine sprachliche Hervorbringung. Die Beschreibungen urbaner Durchgangsorte ist dann in doppelter Weise ethisch, insofern diese Sprache nicht nur dem Ort einen Wert verleiht, sondern ihn überhaupt erst hervorbringt, da er andernfalls ein „Nicht-Ort“⁹⁵³ ist. Durchgangsorte als Nicht-Orte sind nicht hierarchisch strukturiert und daher nicht lokalisierbar. Mit Foucault lässt sich eine Differenzierung herstellen, die die Durchgangsorte charakterisiert: Ebenso wenig wie um eine Hierarchisierung und Lokalisierung geht es bei ihnen um die Ausdehnung des Raumes, sondern eine Lagebestimmung: „Die Lage wird bestimmt durch Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen, die man formal als mathematische Reihen, Bäume oder Gitter beschreiben kann.“⁹⁵⁴ In dieser Matrix korrelieren Raum und Zeit als „Relationen der Lage“ (ebd.) auf der syntagmatischen Ebene als Nachbarschaftsbeziehungen. Und so ist denn auch die Leere nicht leer, sondern ein Raum und sind die Flächen keine reinen Geometrien, sondern Stereometrien, relationale Raumgebilde, die durch Straßen, Häuser, Plätze – kurz Nachbarschaften, die nicht austauschbar sind – gebildet werden. Diese räumlich und zeitlich realen Orte gehen lose Verknüpfungen zu anderen relationalen Orten ein wie z. B. der Fahrradmarkt in *Fahrraddiebe* oder die wechselnden Funktionen des Marktplatzes in *Die Erde bebt*. Ein „Ort ohne Ort“, der zugleich „wirklich existiert“⁹⁵⁵. Es ist der Ort also, der erst im Moment seiner Überschreitung, seines Durchgangs entsteht wie die Straßen und Peripherien, die ohne ihre Erzählung im Bewusstsein der Städte und der Gesellschaft keinen Platz hätten.

⁹⁵³ Vgl. Augé (1994): *Orte und Nicht-Orte*; Foucault, Michel: Von anderen Räumen [1967]. In: Dünne, Jörn und Stephan Günzel: *Raumtheorien, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 317-329.

⁹⁵⁴ Foucault (2006): Von anderen Räumen. S. 318. Mit Foucault wird der Raum gegenüber der Zeit aufgewertet. Die vorliegende Arbeit konnte entlang der Dingarrangements und Durchgangsorte ebenso wie den Phänomenen der Reise, der Landschaft und Leere, der Geometrie und der Fläche wie auch der Trümmer, den Konnex des Zeitkonzepts mit spezifischen Raummodellen ermitteln. Sie findet mit der Verbindung zu Foucault einen Mitstreiter für die zentrale Bedeutung des Raumes nicht nur im italienischen Neorealismus, sondern auch in den Künsten im 20. Jahrhundert überhaupt. Dabei geht es weniger um die Rivalität von Raum und Zeit als um ihre Korrelation. Entsprechend hat Foucault neben den Heterotopien auch die Heterochronien eingeführt, die den „absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit“ beschreiben. Vgl. ebd. S. 324.

⁹⁵⁵ Foucault (2006): Von anderen Räumen. S. 321.

Die Ethik der Ästhetik des italienischen Neorealismus zeigt sich als Überschreitungs- und Überwindungsbewegung. Franz Kien aus Anderschs *Alte Peripherie* kehrt schließlich vom Bahnhof in seine Vorstadt zurück und macht folgende Erfahrung: „Als er den Platz am Ende der Straße überquerte, spürte Franz, wie die Türe zur Innenstadt sich hinter ihm schloß.“⁹⁵⁶ Die Durchgangsorte sind keine frei verfügbaren und jedem zugänglichen Orte, sondern müssen geöffnet und geschlossen werden, um nicht nur phänomenologisch, sondern auch ethisch zu existieren: ethisch insofern es die Arbeiter, die Armen und ihre Familie sind, die diese Orte bevölkern, weil sie in den Zentren keinen Ort, keinen Lebensraum haben. Dies gilt auch für Pratolinis Stadtviertel. Und so sind es diese Orte, die Oasen der Mitmenschlichkeit und Nächstenliebe sind, weil sie peripher und von bürgerlichen Schichten unbetreten bleiben und von diesen nicht verwaltet werden. An den Grenzen dieser Verläufe werden Spielräume des Zusammenlebens ausgelotet. Die Ethik der Peripherie wird mit der Moral des Zentrums gespiegelt. In Vittorinis *Die Frauen von Messina* führt das zu einer ernüchternden Schlussfolgerung:

[...] und sagten, sich in einem Dorf abzurackern sei jedenfalls vergebliche Liebesmüh, denn ein Dorf sei Randzone und nicht Zentrum, und eine Errungenschaft, die man im Zentrum mache, erreiche früher oder später auch die Randzonen, aber nicht umgekehrt, denn das Leben gehe von den Knotenpunkten, den Kreuzungen und Sammelpunkten aus und nicht von den feinsten Verästelungen, und darum müsse man seine Kräfte auf die Städte, die Fabriken, die Arbeitskammer, die Parteizellen und die großen Plätze konzentrieren, dort könne man politischen Nachdruck entwickeln und von dort aus durch Einsatz, Aktion und Druck zu politischer Wirkung kommen, genau wie bei der Gründung der Republik, zu der sich da draußen auf dem Dorf, trotz allen Anstrengungen und Gefahren, denen sie ausgesetzt waren, nicht das geringste beigetragen hätten. (FM, S. 258)

Wenngleich also die Peripherien und Randzonen nie den zentralen Einfluss erhalten wie die Zentren, erweisen sie sich im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur als ästhetische Kristallisationsräume und Gedächtnisorte des Ethischen. Vittorini, De Sica, Rossellini arbeiteten wie Pratolinis „scrittura ermeneutica degli errori“⁹⁵⁷ an diesen Bruchstellen der Erfahrung nicht nur einzelner Individuen, sondern ganzer sozialer Gruppen und Gemeinschaften sowie ihrer Räume, die auch wenn die Menschen dieselben sind, sich selbst immer wieder wandeln. Die solidarische Gemeinschaft des Viertels wehrt sich gegen Zerstörung und Bauspekulationen,

⁹⁵⁶ Andersch (1999): *Alte Peripherie*. S. 385.

⁹⁵⁷ Biondi (2004): *Scrittori e identità italiana*. S. 189.



Abb. 122: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 123: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 124: Rossellini, *Deutschland, im Jahre Null*



Abb. 125: Rossellini, *Rom, offene Stadt*

um das eigene Viertel, das Heimat und Zuhause, Zusammenhalt und Nähe verspricht, Metapher der Identität ist, als Lebensraum zu verteidigen und gegenüber den Privatisierungen durch das Bürgertum – in *Chronik armer Liebesleute* ist es die Signora – offen zu halten. Bei Pratolini übernimmt das Viertel zunehmend die Funktion eines verlorenen Paradieses.⁹⁵⁸ Es sind aber auch Imbissbuden, Gaststätten und Küchen – Orte der Mahl-Zeiten.

3.4.2.1. Mahl-Zeiten: Küche, Imbiss, Gaststube

Es ist Bruno, der mit seinem Vater Antonio in De Sicas *Fahrraddiebe* durch die Stadt zieht und Hunger hat; Es sind die Frauen in Rossellinis *Rom, offene Stadt*, die auf der Straße für Brot anstehen, in dem die Bäckerei geplündert wird (Abb. 125) und eine Frau sagt: „Für uns ist Kuchen das Paradies“; Es ist Fred Bogner, der zur Würstchenbude an der Straße geht, es sind die Wochenschauen, die vom Hunger auf der Straße berichten, wie Alfred Andersch in seinem Essay *Linkes Tagebuch II* reflektiert:

⁹⁵⁸ Ricciardi (1986): La scrittura narrativa di Pratolini. S. 51.

Bericht aus Berlin: die Menschen in den Westsektoren hungern regelrecht. Die Wochenschau-Aufnahmen aus den mit Weißbrot gefüllten Bäckereien sind unverantwortlich. Wohl gibt es die Brotrationen, aber es gibt keine Kartoffeln, sondern ein fast ungenießbares Kartoffel-Puder [...]. Meinen Berichten zufolge erlischt die Widerstandskraft im Westsektor einfach aus physischer Schwäche. An den Haltestellen der Straßenbahn, in den S-Bahnhöfen kann man erschütternde Szenen beobachten.⁹⁵⁹

Der Hunger ist folglich auch ein politisches Machtinstrument gegenüber dem die Darstellungen von Mahlzeiten in Film und Literatur nicht nur eine mimetische Funktion (Abb. 125, S. 377), sondern auch eine ethische Funktion einnehmen, die entlang von Kinderfiguren entfaltet wird. Häufig sind es Kinder wie der Junge Edmund in Rosselinis *Deutschland im Jahre Null*, die für den Lebensunterhalt der Familien nach dem Krieg arbeiten gehen mussten. Um den Familienerhalt durch den Fischfang der Söhne geht es in Luchino Viscontis Film *Die Erde bebt*. In De Sicas *Fahrraddiebe* kehrt Antonio mit seinem Sohn Bruno in ein Restaurant ein, nicht nur um den Hunger des Jungen zu stillen, sondern sich auch mit ihm zu versöhnen, nachdem sie wegen des gestohlenen Fahrrads in Streit geraten waren. Die Mahlzeit ist im hektischen Zeitverlauf der Fahrradsuche eine retardierende Episode, die Zeit freisetzt, um menschliche Beziehungen neu auszurichten. Ist die Mahl-Zeit hier vom christlichen Konzept der Versöhnung getragen, beschreibt die Szene auch die sozialen Unterschiede innerhalb der Gesellschaft. An ihrem Nachbartisch sitzt eine wohlhabende Familie, in der die Jungen sich zu benehmen wissen. Bruno beobachtet die Andersheit der Jungen, entfaltet seine Freude und sein Glück aber nicht über den Wohlstand, sondern über die wieder gewonnene Nähe zu seinem Vater, die an den Wiedergewinn von Zeit – die Dauer der Mahlzeit – gebunden ist (Abb. 122-123, S. 377). Dies ist auch in Elio Vittorinis *Im Schatten des Elefanten* zu beobachten. Hier wird die Mahlzeit in der Küche zum *Verhandlungs-Zeit-Raum* der Familie, der Frage ihres Zusammenhalts und ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit. Das Hauptnahrungsmittel, Brot, wird vom Großvater kielowise verschlungen. Der Erzähler isst daher sogar heimlich seine Brotration. Beim Mittagessen mit „Rußgesicht“, einem Straßenarbeiter, erklärt die Familie ihrem Gast ihre Esskultur: Sie mimen, als würden sie Suppe und Obst, Fleisch, Huhn u. a. andere Speise essen. Sie tun nur so als ob, damit sie für den Tag vorbereitet sind, an dem sie diese Speisen tatsächlich verzehren können. Weil der Großvater so viel isst, können sie nur Brot essen und nicht das, was ihren sozialen Verhältnissen eigentlich

⁹⁵⁹ Andersch, Alfred: Linkes Tagebuch II. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 161-164. Hier S. 162f.

entspräche. Das Brot essen wird daher zu einer „ewigen Qual“ (SE, S. 131) innerhalb der Familie und zum Indikator des sozialen Milieus. Auf das Essen der Leere folgt eine tatsächliche Zichoriensuppe und eine Sardelle, die um den Tisch gereicht wird.

Weniger auf die Frage gesellschaftlicher Zugehörigkeit als auf die Frage der individuellen Identität ist der *Zeit-Raum* ausgerichtet, der in Vittorinis *Gespräch in Sizilien* freigesetzt wird. Einen Wiedergewinn von der Zeit der Kindheit beschreibt die Mahlzeit, die Silvestro nach seiner Rückkehr in seine Heimat Sizilien mit seiner Mutter in der Küche erlebt. Die Sequenz des Aufenthalts in der Küche erstreckt sich über mehrere Kapitel (Kapitel 3 bis 12). Gegessen werden Hering, Brot und Melone (Wintermelone), ähnlich wie zu Kinderzeiten. Hering im Winter und Peperoni im Sommer, Bohnen im Distelgemüse, Linsen mit Zwiebeln, gedörrten Tomaten und Speck. „Und der tiefe Duft kam nicht nur aus ihr [der Melone]; ein alter Duft, wie von Wein, nach dem einsamen Winter in den Bergen an der einsamen Bahnstrecke, und nach dem kleinen, niedrigen Eßzimmer im Bahnwärterhaus“ (GS, S. 64). Und weiter: „[...] ich erinnerte mich auch an meine Mutter, wahrhaftig nicht unglücklich, wie sie die Hausfrau spielte und Wein herumreichte, strahlend, lachend, und ganz und gar nicht unglücklich über ihren Possenreißer von Mann“ (GS, S. 67f.). Mit der Mahlzeit verbindet sich folglich zweierlei: ein christlicher Gestus der Nächstenliebe sowie Versöhnung und die Erinnerung.

Immer wieder werden dieselben Lebensmittel – die Milch, der Honig und der Essig – von Vittorini aufgerufen. Insbesondere der Essig ist ein Motiv, das auch in den Texten Heinrich Bölls immer wieder auftritt. Seit dem Mittelalter wurde Essig aufgrund seiner desinfizierenden Wirkung vor allem als Heilmittel eingesetzt. Heute ist Essig v. a. ein Konservierungs-, Würz- und Genussmittel. Neben dem Essig ist eines der zentralsten Speisen das Brot, das zugleich ein christliches Symbol ist wie auch der Fisch. Das Brot ist Leitmotiv in Bölls *Das Brot der frühen Jahre* sowie die Kartoffel in Vittorinis *Im Schatten des Elefanten*. Der Fisch war bereits im Urchristentum ein Symbol in den Wandmalereien früher Grabstätten, in denen die Eucharistie als die wundersame Vermehrung der fünf Gerstenbrote und der zwei Fische zur Speisung der Fünftausend dargestellt wurde: „Ich bin das lebendige Brot, das vom Himmel herabgekommen ist. Wer von diesem Brot isst, wird in Ewigkeit leben. Das Brot, das ich geben werde, ist mein Fleisch, (ich gebe es hin) für das Leben der Welt.“⁹⁶⁰ Der Fisch

⁹⁶⁰ Johannes 6, 51; zur christlichen Symbolik des Fisches vgl. auch Engemann, Josef: Fisch, Fischer, Fischfang. In: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 7, Stuttgart: Hiersemann 1969. Spalte 959-1097.

und das Brot sind christliche Erkennungszeichen, die Hoffnung, Leben und Wahrheit verheißen. In der Geschichte vom Fischzug des Petrus erweist sich Jesus als Wegweiser zur Wahrheit. Dass diese christliche Auslegung der Mahl-Zeit naheliegt, bestätigt auch der Film *Deutschland im Jahre Null* von Rossellini, in dem sich am Ende schließlich eine Mahlzeit ereignet, die zugleich im Kontext des christlichen Abendmahls gelesen werden kann. Die Familie speist mit dem kranken Vater, der im Bett liegt und nicht mehr aufstehen kann. Am Ende der Mahlzeit gibt der Junge Edmund seinem Vater zu trinken und verabreicht ihm das Gift, das er zuvor beim Krankenhausaufenthalt des Vaters gestohlen hatte. Da er die Last der Verantwortung für seinen Vater und die Familie nicht mehr tragen kann, vergiftet er ihn. Es ist die letzte Mahlzeit des Vaters mit seinen Söhnen, so wie das christliche Abendmahl von der letzten Mahlzeit Jesu mit seinen Aposteln erzählt (Abb. 124, S. 377). Aufgerufen wird damit auch die Erinnerungsfunktion der Speise, an die auch Vittorini anknüpfte. In der christlichen Eucharistie wird mit der Formel „Tut dies zu meinem Gedächtnis“⁹⁶¹ das gemeinsame Mahl zu einem Zeichen der bleibenden Gegenwart Jesu. Übertragen auf *Deutschland im Jahre Null* verbindet sich mit der Mahlzeit die Botschaft, der im Krieg oder wegen des Krieges und seiner Folgen Verstorbenen und Getöteten zu gedenken, sie vor dem Vergessen zu schützen und sie in der Gegenwart lebendig zu halten. Die Parallelen zwischen dem Abendmahl nach dem Lukasevangelium und Rossellinis *Deutschland im Jahre Null* lassen sich weiterführen. Edmund überreicht seinem Vater das Gift in einem Glas, der mit dem Kelch des Abendmahls korrespondiert: „Dieser Kelch ist *der Neue Bund* in meinem Blut, das für euch vergossen wird. Doch seht, der Mann, der mich verrät und ausliefert, sitzt mit mir am Tisch.“⁹⁶² Der Vater weiß nicht, dass sein Sohn ihm tötende Mittel verabreicht. Verräter und Verratender sind vereint.

Heinrich Böll schloss mit seiner Erzählung *Wir suchen ein Zimmer* (1948) an die Thematik des Abendmahls an, in der die werdende Familie auf ihrer Reise kurz vor Weihnachten eine Herberge bei einer Frau findet, „als habe ein Engel die Pforten des Paradieses aufgestoßen.“⁹⁶³ Vor dem Schlafengehen speist Maria mit ihrem namenlos bleibenden Mann: Brot, Marmelade und Wasser. Böll entwickelte in seinem Gesamtwerk eine Religion bzw. Theologie des Brotes und des Wortes, die er der

⁹⁶¹ Das Evangelium nach Lukas 22, 19-20.

⁹⁶² Das Evangelium nach Lukas 22, 21-22.

⁹⁶³ Böll, Heinrich: *Wir suchen ein Zimmer* [1948]. In: Ders. (2003): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 3, hg. v. Frank Finlay und Jochen Schubert 1947-1948. S. 327-329. Hier S. 328.

„Turnlehrertheologie“ und „Buchherstellertheologie“⁹⁶⁴ der restaurativen, katholischen Nachkriegsgesellschaft entgegenstellte:

Bald werden Sie spüren, wie Ihr Magen knurrt; daß Sie nach Brot verlangen, nicht nach verwaschener Soziologie, verwaschener Politik, verwaschener Kulturkritik, wie man sie gemeinhin geboten bekommt; [...] Der Mensch lebt nicht vom Brot allein, aber das andere, das Wort, wird ihm leider nur selten geboten, und doch verlangen erstaunlich viele Menschen nach diesem Wort, warten drauf, auf das Wort, das so einfach wie Brot ist, das am Anfang war und am Ende sein wird.⁹⁶⁵

Bölls Ansicht nach verweigerte die Theologie seiner Zeit den Menschen, die schon kein Brot mehr hatten, auch noch das Wort. Die Theologie und Kirche sei zu einer religiösen Auseinandersetzung nicht mehr fähig und treffe nur noch politische Entscheidungen. Die Ohnmacht gegenüber der Institution Kirche und der Politik ließ für Böll nur noch einen Schluss zu: „Wir werden gezwungen, von Politik zu leben – und das ist eine fragwürdige Kost, da gibt es, je nach den Erfordernissen der Taktik, an einem Tag Pralinen, am anderen eine Suppe aus Dörrgemüse: unser Brot müssen wir selber backen und das Wort uns selbst bereiten.“⁹⁶⁶ Kein anderer deutscher Autor als Böll hat das Thema der Mahlzeit in fast allen seinen Texten so umfangreich gestaltet und den profanen Akt mit gesellschaftspolitischen Fragen und sakramentalen Handlungen verbunden, wie dies auch im italienischen Neorealismus zu beobachten ist:

Sonntagmorgen, genau um die Zeit, wo die Familie endlich einmal zusammen ist, der Vater braucht nicht zu arbeiten, die Kinder brauchen nicht zur Schule, die Mutter könnte sich etwas entspannen, in dem Augenblick muß plötzlich alles zur Messe gehen. [...] Im Grunde genommen hat die Sonntagsmesse viel mehr Familie zerstört als aufgebaut [...], weil eine gemeinsame Mahlzeit die Familie endlich einmal versammelt.⁹⁶⁷

Auch hier fungiert die Mahl-Zeit ästhetisch wie ethisch als eine die erfahrene Zeit retardierende Struktur. Die Mahl-Zeiten lösen damit Bölls Forderung nach einem „neue[n] Begriff für das Sakramentale“ ein, für das „Zusammensein von

⁹⁶⁴ Mit „Turnlehrertheologie“ brachte Böll den Vorwurf zum Ausdruck, dass die Kirche die Moral „immer noch mit sexueller Moral identifiziert“ und die Liebe in eine körperliche und eine geistige bzw. emotionale spaltete. Vgl. Böll, Heinrich: Brief an einen jungen Katholiken. [1958] In: Böll, Viktor: *Werke, Kölner Ausgabe, Bd. 10, 1956-1959*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005. S. 441-458. Hier S. 441, S. 444 und S. 453.

⁹⁶⁵ Böll (2005): Brief an einen jungen Katholiken. [1958] S. 456.

⁹⁶⁶ Böll (2005): Brief an einen jungen Katholiken [1958]. S. 457f.

⁹⁶⁷ Böll in einem Interview. Zitiert nach Kuschel, Karl-Josef: *Liebe – Ehe – Sakrament. Die theologische Provokation Heinrich Bölls*. In: Balzer, Bernd (Hg.): *Heinrich Böll 1917-1985, zum 75. Geburtstag*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1992. S. 163-178. Hier S. 171.

Menschen“⁹⁶⁸. Der „sakramentale Realismus“ verbindet „religiöses Fundament und genaue Beobachtung des Vorgefundenen“⁹⁶⁹. In seinem Roman *Und sagte kein einziges Wort* wird daher die Mahlzeit in einer Imbissbude zum ethischen Schlüsselmoment der Erzählung. Die Figuren, die Gescheiterten, Verlassenen, Kranken begegnen sich alle in der Imbissbude, einem Durchgangsort, der ethisch aufgeladen wird. „Kirche wird hier zu einer Gemeinschaft der Aussätzigen.“⁹⁷⁰ In Bölls Roman *Billard um halb-zehn* fungieren mehrere Orte, an denen gespeist wird als ethische Umschlagstelle: Trischlers Kneipe, das Café Kroner, in dem Heinrich Fähmel frühstückt oder die Gaststube Denkeler Bahnhof auf dem Weg zur Abtei St. Anton, dessen Zerstörung und Wiederaufbau im Zentrum des Romans stehen. In Alfred Anderschs *Sansibar oder letzte Grund* ist die Gaststube am Ostseehafen Rerik Beobachtungsposten und Verhandlungsort für die Flucht der Jüdin Judith nach Schweden. In der Gaststube trifft sie auf Reisende, auf den Gastwirt, auf Gregor ebenso wie auf eine Gruppe betrunkenen Schweden, von denen sie anfangs hofft, mitgenommen zu werden. Mit dem Gasthaus ist ein Durchgangsort beschrieben, in dem sich ganz unterschiedliche Menschen treffen und unwahrscheinliche Begegnungen ereignen. Die Mahlzeiten in Gasthäusern und Imbissbuden beschreiben Transitionsphasen auf mehreren Ebenen: auf der gesellschaftlichen Ebene werden statische Strukturen aufgebrochen und Milieus vermischt, auf politischer Ebene wird das bestehende System infrage gestellt, auf kultureller Ebene werden Verhaltensformen erprobt und christliche Motive und Werte manifestiert. Eine letzte ethische Komponente der Mahlzeit im weitesten Sinne zeigt Heinrich Böll im *Irischen Tagebuch*, in dem er mit dem biertrinkenden Christus (Kapitel 13), „der ein Stück katholisches Europa außerhalb der Grenzen des römischen Reiches“ (KA, Bd. 10, S. 255) ist, Gott profanisiert. Böll arbeitete so am „*Christus incognito* [...], weil Menschwerdung immer dort geschieht, wo man es nicht erwartet.“⁹⁷¹ Und am wenigsten erwartet wird Jesus an den beschriebenen Nicht-Orten.

⁹⁶⁸ Böll, Heinrich: Eine deutsche Erinnerung. In: Ders. (2010): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 25, Interviews II: 1976-1980, hg. v. Werner Jung und Bob Conrad. S. 292-466. Hier S. 355.

⁹⁶⁹ Keller (2008): Bölls Säftelehre. S. 135.

⁹⁷⁰ Güstrau, Stephan: *Literatur als Theologieersatz: Heinrich Böll, „Sie sagt, ihr Kuba ist hier und auch ihr Nicaragua*, Frankfurt am Main: Peter Lang. S. 56.

⁹⁷¹ Kuschel (1992): *Liebe – Ehe – Sakrament*. S. 174.

3.4.2.2. *Die Welt ist unsere Pfarre: urbane Glaubensbekenntnisse*

*Der Mensch ist ja ein Gottesbeweis.
(Heinrich Böll)⁹⁷²*

Die Darstellungen der Mahlzeiten konnten die Verortung religiöser Diskurse in urbanen Peripherien zeigen. Heinrich Böll relativierte sein nur verhaltenes Bekenntnis zum Existentialismus zugunsten christlicher Werte: „Sartre sieht nur den Menschen, ausgesetzt ins Nichts, in dem er sich selbst begründen und bewähren soll. Ich sehe und erlebe den Menschen und auch seine Existenz in der Ableitung von und in der Hinwendung zu Gott, der für mich nur der christliche Gott ist.“⁹⁷³ Böll grenzte sich folglich von der atheistischen Existenzphilosophie Sartres ab und fokussierte die Verbindung von Existentialismus und Christentum, die auch aus der Sicht Anderschs in keinem widersprüchlichen Verhältnis standen. Für Andersch lag die Bedeutung des Existentialismus darin, „daß er durch alle Lager hindurch wirkt, es gibt einen glaubenlosen und einen christlichen Existentialismus, genau so, wie sich ein marxistischer denken ließe. Die Entscheidung zur Freiheit läßt zunächst noch keinen Rückschluß auf die Art des Inhalts der Freiheit zu.“⁹⁷⁴ Andersch ging folglich von einem sehr weiten Existentialismusbegriff aus, der sich ebenso für christliche Diskurse öffnete. Diesen sich bei Andersch nur vorsichtig abzeichnenden christlichen Existentialismus nannte Heinrich Böll in einem Briefwechsel mit Axel Kaun mit Blick auf das Werk Ignazio Silones eine „Urchristlichkeit“⁹⁷⁵, die „entgegen aller Romantik und aller substanzlos gewordenen Tradition für uns Junge die religiöse Bindung wirklich wieder zu einem Erlebnis machen kann.“⁹⁷⁶ Diese christliche Dimensionierung ist eine weitere Spur, die Gemeinsamkeiten der deutschen Nachkriegsliteratur mit dem italienischen Neorealismus erkennen lassen und auf die der Germanist Walter Jens bereits 1962 hingewiesen hatte: „Im Raum der Méditerranée [Sizilien] schließen Christentum und Marxismus einander nicht aus; eine zeichenhafte Sprache verleiht der politischen Emphase Bildkraft und Plastizität: die rote Nelke ist nicht nur das Zeichen einer Partei, sondern auch das

⁹⁷² Böll, Heinrich und Karl-Josef Kuschel: „Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen.“ Über Gott, Jesus und Christus, Gespräch zwischen Karl-Josef Kuschel und Heinrich Böll. In: Langenhorst, Georg (Hg.): *30 Jahre Nobelpreis Heinrich Böll. Zur literarisch-theologischen Wirkkraft Heinrich Bölls*, Münster: Lit Verlag 2003. S. 31-41. Hier S. 32.

⁹⁷³ Böll (2009): Gespräch mit Paul Schallück. In: Ders. (2009): *Werke*, Kölner Ausgabe, Bd. 24: Interviews I, 1953-1975, Reid, J.H. und Ralf Schnell. S. 10.

⁹⁷⁴ Andersch (2004): *Deutsche Literatur in der Entscheidung*, S. 216.

⁹⁷⁵ Böll, Heinrich: Ignazio Silone – für die Seelsorge zu radikal. In: Ders. (2003): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 18: 1971-1974, hg. v. Viktor Böll und Ralf Schnell. S. 307-311. Hier S. 307.

⁹⁷⁶ Zitiert nach Schnepf (1995): *Die Aufgabe des Schriftstellers*. S. 51.

Symbol der verschwiegenen Liebe.“⁹⁷⁷ Jens spielte hier auf Vittorinis Roman *Die rote Nelke* von 1948 an und wies auf die für den italienischen Neorealismus spezifische Verbindung von marxistischer Gesellschaftskritik und christlicher Nächstenliebe hin, die die eigentliche Wurzel der theologischen Perspektive im Neorealismus sei und die auch der Führer der Kommunistischen Partei Italiens (KPI) Palmiro Togliatti andeutete: Um die „katholischen Massen“ zu erreichen, „muß das Problem des religiösen Bewußtseins, seines Inhalts und seiner Wurzeln in den Massen sowie der Art und Weise, es zu überwinden, anders gestellt werden als bisher. Geschieht das nicht, wird unsere, den Katholiken entgegengestreckte Hand nur als Mittel zum Zweck und beinahe als Ausdruck der Heuchelei gewertet.“⁹⁷⁸ Togliatti bezweckte mit der Hinwendung zum Katholizismus nicht nur die Mobilisierung der Gläubigen als politische Wähler, sondern suchte den Dialog mit der katholischen Kirche, in der Hoffnung, über eine kritische Theologie sozialkritisch wirken zu können und „(christliche) Entmythologisierung und (marxistische) Ideologiekritik“⁹⁷⁹ zu verbinden. Religion wäre dann nicht länger ein – so die marxistische Kritik – konservatives Manipulationsinstrument der gesellschaftlichen und politischen Systemstabilisierung. Als ein solches Instrument kritisierte man in Deutschland die Amtskirche. Die Verbindung zwischen Marxismus und Christentum generierte stattdessen eine kritische Wahrnehmungsperspektive. So wie der Marxismus das Individuum und seine Subjektivität in sich aufnehmen musste, musste das Christentum seine Diesseitigkeit wiederentdecken,⁹⁸⁰ um die ihnen immanenten Entfremdungsprozesse zu überwinden: Lief der Marxismus mit seinem finalen, revolutionären Geschichtsverständnis auf die Utopie einer kommunistischen, klassenlosen Gesellschaft in der Zukunft hinaus, war die christliche Endzeithoffnung und Offenbarung auf das Jenseits bezogen. An die Stelle transzendenter Glaubensmodelle sollten diesseitige Erscheinungen treten. In Deutschland schloss Alfred Andersch in *Das junge Europa formt sein Gesicht* an die Erweiterung des Marxismus durch eine

⁹⁷⁷ Jens (1962): *Deutsche Literatur der Gegenwart*. S. 124f.

⁹⁷⁸ Zitiert nach Dorothee Sölle: Christentum und Marxismus. Bericht über den Stand des Gesprächs. In: Merkur 22 (1968) H. 1. S. 140-155. Hier S. 141: Sölles Beitrag steht im Kontext der politischen Theologie der 1960er und 1970er Jahre, in denen Politik und Religion sich annäherten, um machtpolitische Standpunkte zu reflektieren. Neben der protestantischen Theologin Sölle war der katholische Theologe Karl Rahner ein wichtiger Vertreter dieser Strömung. Vgl. auch Eitler, Pascal: Politik und Religion: Semantische Grenzen und Grenzverschiebungen in der Bundesrepublik Deutschland 1965-1975. In: Frevert, Ute und Heinz-Gerhard Haupt (Hg.): *Neue Politikgeschichte. Perspektiven einer historischen Politikforschung*, Frankfurt am Main: Campus 2005. S. 268-304.

⁹⁷⁹ Sölle (1968): Christentum und Marxismus. S. 145.

⁹⁸⁰ Die marxistische Kritik bot „dem Christentum gleichsam eine erneute Chance, seine eigene ‚tiefe Diesseitigkeit‘ [...] wahrzunehmen und wahrzumachen.“ Sölle (1968): Christentum und Marxismus. S.146f.

christliche Dimension an: „Echte religio ist nicht möglich, wo der Mensch Bluts- oder Klassengesetzen unterstellt wird, die er angeblich nicht durchbrechen kann. Nichts beweist die Freiheit des Menschen mehr als seine freie Entscheidung für oder gegen Gott.“⁹⁸¹ Ganz im existentialistischen Sinne des freien Selbstentwurfs kann es keinen festen Wertekanon bzw. kein allgemeinverbindliches Bekenntnis zu Gott geben. Vittorini entwickelte ausgehend von seiner Kritik vor allem an der katholischen Kirche die Idee eines „terzo Cristianesimo“⁹⁸², der wie Sartres Freiheitstheorie die im Marxismus ausbleibende Befreiung des Menschen befördern sollte, sich dafür jedoch von der katholischen Amtskirche – ähnlich wie es Böll einforderte – entfernen müsse. Neben Sozialismus und Existentialismus brauchte man also die christliche Theologie für den ethischen Veränderungsprozess hin zu einer neuen Kultur. Die religiösen Spuren der sozialistischen Vision im italienischen Neorealismus lassen sich neben Vittorini am deutlichsten am Werk Roberto Rossellinis ablesen. Rossellinis „Resakralisierungstendenzen“⁹⁸³, die im Ansprechen christlicher Themen, Motive und Figurenkonstellationen erkennbar ist und die mit sozialen Problemfeldern verbunden werden, ziehen sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Werk.⁹⁸⁴ Wie im Falle Rossellinis *Stromboli*, *Erde Gottes* weisen einige Böllsche Werke bereits im Titel auf biblische Ereignisse hin wie z. B. *Wo warst du, Adam?*, ein Verweis auf die biblische Urgeschichte Adams und Evas. Für Rossellini war Jesus ein „Sozialrevolutionär“:

Aber seine wahre Revolution war seine neue Auffassung vom Menschen. Wenn der Mensch der Sohn Gottes ist, dann kann er sich verändern, vervollkommen. Aber man muss ihm auch die Chance geben, ihn nicht vom System verschlingen lassen. [...]. Wenn man mit der Moral anfängt, kommt man damit vielleicht auf eine neue Gesellschaft. Wenn man mit der Gesellschaft anfängt,

⁹⁸¹ Andersch (2004): Das junge Europa formt sein Gesicht. S. 19.

⁹⁸² Vittorini, Elio: Questo ritorno al cattolicesimo. Ma di chi? E perché? In: Rodondi (2008): *Elio Vittorini*. S. 311-320. Hier S. 318.

⁹⁸³ Ochsner (2010): Neo-sakrales Kino. Hier S. 30. Mit Blick auf das neorealistiche Kino lässt sich daher von einer „vena cristiana“ sprechen. Vgl. Campani, Ermelinda: *Cinema e sacro*, Roma 2003. O. S. Zitiert nach Ochsner (2010): Neo-sakrales Kino. S. 32.

⁹⁸⁴ Vergleiche die Priesterfiguren in *Rom*, *offene Stadt* und *Paisà* sowie die Wiederaufnahme der Gottesfrage in *Stromboli*, *Erde Gottes* und *Reise in Italien*. Xuan Jing hat Don Pietro in Rossellinis *Rom*, *offene Stadt* als „imitatio Christi“ (S. 19), „Priester-Märtyrer“ (S. 11), Sinnbild des leidenden bzw. passiven Widerstands und eine „ideale Versöhnungsfigur“ (S. 14) interpretiert, die im Zentrum der christlichen Relektüre der Okkupationsgeschichte als Heilsgeschichte in diesem Film steht. Don Pietro fungiere zugleich als ein „Gründungsopfer“ (S. 13) für die Neugründung Nachkriegsitaliens. Die politischen Aspekte des Films treten dabei hinter den religiös-theologischen zurück und die Resistenza werde „vom aktiven zum leidenden Widerstand“ umgedeutet und zugleich romantisch verklärt (S. 21). Vgl. Xuan Jing: Der ‚leidende Widerstand‘ im Okkupationskino Robert Rossellinis christliches Sühneopfer in ‚Rom, offene Stadt‘. In: Felten/Leopold (2010): *Le dieu caché?* S. 11-28.

kommt man zum Zwang, zum Gesetz. Und der Mensch ist nicht für das Gesetz geschaffen.⁹⁸⁵

Nicht also über die Schaffung neuer Systemzwänge und Ideologien, sondern über eine christliche Moral sollte die Gesellschaft verändert werden. Die Revolution war damit nicht länger an das große historische Ereignis gebunden, sondern ließ sich im Alltag, in der Biografie jedes Einzelnen, verankern. Rossellini befreite damit „das Heilige von der Routine des Spektakulären“⁹⁸⁶ und leitete eine Desakralisierung ein, die eine Humanisierung der Welt bewirkte, in der das Humane sakral sein kann, aber nicht muss. In diesem Sinne stellt einer der protestantischen, amerikanischen Militärkaplane, der sich mit seinen Kollegen in einem Kloster der Romagna aufhält, in der fünften Episode von Rossellinis *Paisà* fest: „Die Welt ist unsere Pfarre. Man muß der Welt nicht entsagen, um im Einklang mit dem Herrn zu leben.“ Das Irdische steht nicht länger im Widerspruch zur göttlichen Transzendenz und zum christlichen Glauben. Die amerikanischen Priester treten für das Modell eines Glaubens ein, der auf weltlichen Erfahrungen aufbaut und durch seine Weltoffenheit (auch gegenüber anderen Religionen und Konfessionen) gekennzeichnet ist. Dieses Modell einer weltimmanenten Religiosität kennzeichnet auch Rossellinis weitere Filme wie etwa *Rom, offene Stadt*, in dem Don Pietro die besorgte Pina, Frau des Widerstandskämpfers Francesco, damit beruhigt, dass Gott sich ihrer erbarmen werde, wenn die Menschen zur Veränderung bereit seien.⁹⁸⁷

Im Gegensatz zu Rossellini gilt Antonioni als Atheist und „Antipode der Spiritualität“, den eine „assenza di Dio“⁹⁸⁸ kennzeichnet. Die religiösen Dimensionierungen sind folglich keineswegs ästhetisch für alle Künstler verbindlich und werden oftmals zugunsten systemkritischer Haltungen ironisch gebrochen. Dies zeigen zum Beispiel die ironischen Inszenierungen christlicher Motive bei Vittorio De Sica: Als der Protagonist Antonio in *Fahrraddiebe* auf der Suche nach dem Fahrrad in die Kirche tritt und die Gemeinde ausruft, „Ich habe ihn [Gott] gefunden“, sucht Antonio verzwei-

⁹⁸⁵ Roberto Rossellini: Ein Mensch wie jeder andere, Filmdokumentation. In: Ders.: *Rom, offene Stadt (Roma, città aperta)*, Extras, Kinowelt Home Entertainment GmbH 2007, Arthaus Nr. 1870.

⁹⁸⁶ Ochsner (2010): Neo-sakrales Kino. S. 42.

⁹⁸⁷ Neben Rossellini ist Federico Fellini „christlichen Dichter“⁹⁸⁷ im Kontext eines „neo-sakralen“ Kinoros, dessen Filme teilweise in Zusammenarbeit mit Rossellini entstanden. Imbert Schenk stellte fest, dass die auf Gott bezogene Schöpfer- und Gnadenthematik seiner früheren Werke zunehmend in eine künstlerische Schöpfungsgenese übergehe und Fellini vom italienischen Neorealismus entferne. Der Film *Die Straße (La strada)* zeige sich noch als eine „säkularisierte Interpretation“ mit „Gottesbezug“. Vgl. Schenk, Imbert: Fellini und Antonioni, „La strada“ (1954) und „Il grido“ (1957). In: Felten/Leopold (2010): *Le dieu caché?* S. 99-110. Hier S. 103.

⁹⁸⁸ Beide in Pravadelli (2010): Dall’assenza all’affetto: lo sguardo etico di Antonioni. S. 111f.



Abb. 126: Rossellini, *Rom, offene Stadt*



Abb. 127: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 128: Rossellini, *Rom, offene Stadt*



Abb. 129: Visconti, *Besessenheit*



Abb. 130: Rossellini, *Reise in Italien*



Abb. 131: Rossellini, *Reise in Italien*

felt den Dieb seines Fahrrads unter den Gläubigen und kann ihn zunächst nicht finden. Die Institution Kirche wird zu einer leblosen Rumpelkammer (Abb. 127), die mit dem lebendigen Erleben von Religiosität, z. B. den Prozessionen in Rossellinis *Reise in Italien* (Abb. 130 und 131) oder in Viscontis *Besessenheit* (Abb. 129), nichts mehr zu tun hat. Als eine Rumpelkammer beschreibt auch Hans in Heinrich Bölls *Der Engel schwieg* die Kirche:

[...] als er weiterging, mußte er über Steinbrocken klettern, und er blickte auf, als er ins Mittelschiff trat: aus dem großen Riß in der Flanke fiel das Licht grell in die Zerstörung: die Heiligen oben waren alle gekippt, ihre Sockel leer, oder nur stumpfe häßliche Reste klebten oben an der Mauer: irgendwo zwei Beine, bis zu den Knien, ein einsamer Armstummel, der sehr sorgfältig im Gewölbe befestigt gewesen war, und ein breiter Mauerriß zeichnete sich scharf und schwarz wie das Schattenbild einer Treppe von oben bis unten ab. Oben im Gewölbe stand der Himmel wie ein scharf ausgezacktes Stück Grau [...]. Sein Blick blieb unten: der Altar war verschüttet, das Chorgestühl vom Luftdruck umgekippt, er sah die breiten braunen Rückwände wie zu einer höhnischen Anbetung geneigt. Auch die untere Reihe der Säulenheiligen war lückenhaft: zerkratze Torsi und zerschundener Stein, häßlich in seiner Verstümmelung und schmerzhaft verzerrt, [...] manche Gesichter grinsten wie wilde Krüppel, [...] andere waren kopflos, [...]. (KA, Bd. 5, S. 106).

Der Glaube wird aus der Perspektive von unten, vom Boden entrümpelt. Es sind nur noch Bruchstücke vorhanden. Dabei vollzieht die Beobachtung nicht nur nach, wie die Kirche aus ihren Grundmauern fällt, sondern legt den Blick frei auf einen lang verschütteten Glauben, den nicht die Institution, sondern das Volk betreibt: die Madonnenverehrung. Dr. Fischer in *Der Engel schwieg* hat eine Madonnenstatue aus dem 15. Jh. entdeckt. „Allerdings war sie in der Sakristei verborgen gewesen, unter Weihrauchfässern, geschmacklosen Monstranzen aus der Rokokozeit und reizlosen Gipsfiguren. [...] Er war glücklich, er lächelte leise, und zum ersten Mal dachte er, daß wohl doch ein realer religiöser Kern an dieser Madonnenverehrung war, die das Volk betrieb: diese seltsam schmelzende süßliche Anbetung, die ihn bisher immer angewidert hatte, ohne daß er hätte den Grund aussprechen können...“ (KA, Bd. 5, S. 99). Die Skulptur ist von „entzückender Einfachheit des Gefühls“ (KA, Bd. 5, S. 99). In Alfred Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund* ist es die Skulptur des lesenden Klosterschülers, die aus ihrem „sakralen Kontext“ gelöst wird: Anderschs ausführliche Beschreibung der Skulptur „ignoriert ganz bewusst den Rahmen der Kirche, in dem die Figur steht.“⁹⁸⁹ In Viscontis *Besessenheit* ist es der Priester, der nicht am Altar steht, sondern Fahrrad fährt und in Rossellinis *Reise in Italien* ist es die Straße, auf der sich das Ehepaar Axel und Catherine auseinanderlebt und während einer Prozession – auch hier die Madonnenverehrung (Abb. 131, S. 387) – wieder zueinander findet und damit ihre Scheidung abwendet. In einem Devotionalienladen dreht Don Pietro in *Rom, offene Stadt* die Statue der nackten Venus von der Figur eines Heiligen weg (Abb. 126, S. 387). Der von seiner Gemeinde getrennt positionierte, frontal predigende Priester

⁹⁸⁹ Stocker (2004): Lesen als Utopie der Freiheit. S. 276.

wird ersetzt durch den unter den leidenden Menschen weinenden Priester (Abb. 128, S. 387).

Heinrich Böll argumentierte viel weniger als Andersch und Nossack existentiellistisch und mehr theologisch und kirchenkritisch. Bölls Auseinandersetzungen mit Léon Bloy belegen, dass er das Christentum für unverzichtbar hielt. Seine Berufung auf Bloy diente nicht etwa seiner marxistischen Auslegung oder einer Rehabilitierung des Katholizismus,⁹⁹⁰ sondern der Anknüpfung an den Diskurs der sogenannten französischen *Renouveau Catholique*, die eine innerkatholische Debatte um die Amtskirche führte und zur Basis jenes *christlichen Existentialismus* wurde, der sich bei Böll auch aus den Lektüren Graham Greenes, George Bernanos und Reinhold Schneider speiste.⁹⁹¹ Bloy vertrat einen radikalen christlichen Standpunkt, der im Bettlerdasein die einzig wahre und dem Christen gemäße Existenzform sah. In seinem Hauptwerk *Das Blut der Armen* (1936) übte Bloy radikale Kritik an der Amtskirche und konfigurierte Armut als ein christliches Gebot, das ein Mitleiden und ein menschliches Mitgefühl auch mit den Schuldigen einforderte. In Anlehnung an Bloy hieß es in Bölls Feldpostbriefen: „Es ist wirklich eine Gnade, wenn wir leiden dürfen, denn wir dürfen dann doch auf eine geheimnisvolle Weise wie Christus sein.“⁹⁹² Diesen Anschluss an die Religion der Armen finden wir auch im italienischen Neorealismus wieder, der vielfach die armen Bevölkerungsschichten (Vittorinis *Fahrraddiebe* oder Pratolinis *Chronik armer Liebesleute*) oder den Prozess der Verarmung (Viscontis *Die Erde bebte*) in den Blick genommen hat. Darunter finden sich auch Idealisierungen von Armut im Sinne einer bescheidenen Lebensweise, wie in folgender Passage aus Cesare Paveses *Der Teufel auf den Hügel*: „Denn Vater und Mutter – Provinzler, die in die

⁹⁹⁰ „Er [Bloy] war ganz bestimmt antimarxistisch, antisozialistisch und alles, er war wahrscheinlich im heutigen oberflächlichen Sinne ein Reaktionär, und alles mögliche. [...]. Das ist zeitbedingt und personalbedingt.“ Und zum „Gehorsamkeitskatholizismus“: „Nein, ich glaube nicht, daß der deutsche Katholizismus regenerierbar ist. Eine vollkommen aussichtslose Sache.“; „Ich glaube, daß Bloy ergänzt hat, was Marx und andere auf, sagen wir, rationaler oder rationalistischer Ebene erkundet, analysiert und propagiert haben. Und das war für mich auch die Offenbarung in seinem Werk. Daß er eine Dimension hinzugefügt hat, die der – sagen wir jetzt sehr grob – europäischen rationalistischen, atheistischen Linken gefehlt hat. Ich glaube nicht, daß man sich mit Geld, mit Armut, auch mit Reichtum, auf rein rationalistische Weise beschäftigen kann.“ Böll, Heinrich: Gott und die Welt. Gespräch mit Erich Kock [1976]. In: Ders. (2010): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 25: Interviews II, 1976-1979, hg. v. Werner Jung und Robert C. Conrad. S. 20-26. Hier S. 22, 23 und 21.

⁹⁹¹ Im „Dialog über die Armut“, den Böll im zehnten Kapitel seines bis 1992 unveröffentlichten Romans *Der Engel schwieg* verfasste, berief er sich auf zentrale Thesen Bloys. Vgl. Schnepf (1995): Die Aufgabe des Schriftstellers. S. 55.

⁹⁹² Schubert, Jochen (Hg.): *Böll, Heinrich: Briefe aus dem Krieg 1939-1945*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001. [Brief vom 12.2.1941]. Zur Bedeutung Bloys für Bölls Autorschaft vergleiche auch Sauder, Gerhard: Heinrich Bölls Léon Bloy-Lektüren. In: Schubert/Jung (2008): *»Ich sammle Augenblicke«*. S. 31-48.

Stadt gezogen waren – hatten mir, ohne daß sie im Grunde etwas davon verstanden, das eine eingepaukt: die Torheiten der Armen darfst du begehren, die der Reichen nie. Natürlich waren mit den Armen nicht Zerlumpte gemeint.“⁹⁹³ Statt um den Preis der Freiheit den Reichtum zu suchen, wird aus Armut eine Tugend des „einfachen“ Menschen. Es ist nicht erstrebenswert zu den Reichen zu gehören, weil der Mensch damit seine Freiheit und seine Menschlichkeit opfere. Die Einsamkeit führe den Menschen zu Gott und zur Religion, die Trost spenden und erneut einen Dialog in Gang setzen.⁹⁹⁴ In Paveses Tagebucheinträgen wird nicht nur ein Festhalten, sondern eine regelrechte Sehnsucht nach Gott offenbar: „[...] man möchte bloß immer diesen Fluß von Göttlichkeit genießen. Zweifellos ist dies mein Weg, zum Glauben zu gelangen, meine Art, gläubig zu sein. Ein Verzicht auf alles, ein Eintauchen in ein Meer der Liebe, ein Schwachwerden beim Aufflackern dieser Möglichkeit.“ (HL, 29. 1. 1944, S. 312). Das „religiöse Bewusstsein des Behütetseins“⁹⁹⁵ und die Hingabe an Gott dürfen jedoch nicht in einer neuen Unfreiheit münden. In genau dieser Weise nämlich erschien Böll, gemessen an Bloys Armutsideal, die Gesellschaft des kapitalistischen Wirtschaftswunders, in der CDU und Amtskirche eine Allianz, eine „Fast-Kongruenz“⁹⁹⁶, eingegangen waren, unfrei und unchristlich. Die katholische Kirche schaffte es nicht, die Entwicklung einer fortschrittlichen Theologie von den alten autoritären Strukturen zu emanzipieren. Italienische und deutsche Künstler etablierten hingegen beinahe einstimmig ein religiöses, d. h. allgemein christliches Denken und Handeln. Heinrich Böll verband seine Kirchen- und Gesellschaftskritik mit einer Sprachkritik.⁹⁹⁷ Sobald Theologie Sprache verwalte, höre sie auf Religion sein zu können: „Die Sprache der Religion und der Theologie hat ihre Verpflichtung nicht eingelöst, die ihr als Sprache zukommt, Humanität zu verkünden, menschlich zu sein, daß in der Sprache, dem Wort Gottes, Gott und Mensch sich in der Welt begegnen.“⁹⁹⁸ Jene *Turnlehrertheologie* sei

⁹⁹³ Pavese, Cesare: *Der Teufel auf den Hügeln*, Düsseldorf: Claasen 1984. S. 105

⁹⁹⁴ „Das größte Unglück ist die Einsamkeit, so daß der höchste Trost – die Religion – darin besteht, eine Gesellschaft zu finden, die nicht trügt, Gott. Das Gebet ist wie die befreiende Aussprache mit einem Freund. Das Werk gleicht dem Gebet, denn es bringt ideell in Berührung mit dem, der davon profitieren wird. Das ganze Problem des Lebens ist also folgendes: wie die eigene Einsamkeit durchbrechen, wie mit anderen, kommunizieren.“ (HL, 15.5.1939, S. 177).

⁹⁹⁵ Lenzen, Verena: *Cesare Pavese. Tödlichkeit in Dasein und Dichtung*, München: Piper 1989. S. 99.

⁹⁹⁶ Vgl. Böll (2005): Brief an einen jungen Katholiken. S. 452.

⁹⁹⁷ Z. B. in *Dr. Murkes gesammeltes Schweigen* entlarvt Böll die Hohlheit der Sprache der Amtskirche, die Begriffe wie „Gott“ oder „christlich“ inflationär gebrauche und entleere. Niemand spreche tatsächlich über Jesus Christus. Vgl. das Gespräch zwischen Karl-Josef Kuschel und Heinrich Böll (2003): *30 Jahre Nobelpreis Heinrich Böll*. S. 34; vgl. auch Böll, Heinrich: Wer ist Jesus von Nazareth für mich [1973]. In: Ders. (2003): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 18, 1971-1974, hg. v. Viktor Böll und Ralf Schnell. S. 199-200.

⁹⁹⁸ Güstau (1990): *Literatur als Theologieersatz: Heinrich Böll*. S. 27.

Theologie der Gebildeten, die „nie durchgedrungen [ist] bis unten. [...] Und wahrscheinlich ist die Literatur in ihren Mitteilungen an den Menschen [...] glaubwürdiger als die Theologie [...].“⁹⁹⁹ In seiner Nobelpreisrede *Versuch über die Vernunft der Poesie* vom 2. Mai 1973 in Stockholm sprach Böll von einem „Rest Unberechenbarkeit“¹⁰⁰⁰, den die Literatur kennzeichne. Diese literarischen Nischen werden zum zentralen Ort religiöser und ethischer Reflexionen und Beobachtungen, die Voraussetzung für einen inneren und äußeren strukturellen Umwandlungsprozess der Gesellschaft sind. Und so schien Heinrich Böll seine *Theologie des Brotes und des Wortes* dort auffindbar, „wo man sie am wenigsten erwartet, in irgendeiner abscheulichen Vorstadtkirche, wird manchmal das Wort gespendet.“¹⁰⁰¹ Und als das geeignetste Medium der Umwandlung erachtete Böll die Literatur: „Ich glaube, daß Literatur und Kunst Humanisierungsmittel sind.“¹⁰⁰² In dieser *Philosophie der Nische*, wie ich sie nennen möchte, lässt sich auch die von Rossellini eingeforderte Revolution durch eine christliche Moral verorten. Auch Alfred Andersch siedelte den Veränderungsprozess nicht auf der politischen Ebene an und stellte fest, dass der „institutionelle Charakter der Gesellschaft“¹⁰⁰³ nie verwandele und jede politische (wenn auch oppositionelle) Bewegung auf ihre institutionelle Verwaltung hinauslaufe. Im Fokus der Veränderung stehen für Andersch weniger Politik und Staat als vielmehr der „bürgerliche Ungehorsam“¹⁰⁰⁴ jedes Einzelnen. Andersch unterscheidet sich von Bölls und Rossellinis „Ethik der Nächstenliebe“¹⁰⁰⁵, insofern er weniger die Glaubengemeinschaft als den individuellen Willen stärkt. Die existentialistische Freiheit wiegt am Ende schwerer als die christlichen Gemeinschaftsbildung. Böll untermauerte seine Kirchenkritik 1976 mit seinem Austritt aus der katholischen Kirche, während Rossellini zeitlebens ein bekennender Katholik blieb. Es zeigt sich hier, dass die ethischen Standpunkte nicht ausschließlich aus dem biografischen Hintergrund eines Autors abgeleitet werden können,

⁹⁹⁹ Böll, Heinrich: Literatur und Religion. Rundfunkgespräch mit Johannes Poethen (1969). In: Ders. (2009): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 24: Interviews I: 1953-1975, hg. v. J. H. Reid und Ralf Schnell. S. 189-207. S. 196f.

¹⁰⁰⁰ Böll, Heinrich: Versuch über die Vernunft der Poesie. In: Ders. (2003): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 18, 1971-1974, hg. v. Viktor Böll und Ralf Schnell. S. 200-217. Hier S. 201.

¹⁰⁰¹ Böll, Heinrich: Das Brot, von dem wir leben [1958]. In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 10: 1956-1959, hg. v. Viktor Böll. S. 508-513. Hier S. 511.

¹⁰⁰² Böll (2009): Literatur und Religion. Hier S. 191.

¹⁰⁰³ Andersch, Alfred: Exkurs über den bürgerlichen Ungehorsam. [1965] In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Essayistische Schriften 2. S. 175-180. Hier S. 175.

¹⁰⁰⁴ Andersch (2004): Exkurs über den bürgerlichen Ungehorsam. [1965] S. 176.

¹⁰⁰⁵ Gansera, Rainer: „Die Dinge haben Sinn, weil jemand sie anblickt“, Stichworte zu Rossellini. In: Jansen et al. (1987): *Roberto Rossellini*. S. 51.

sondern in den Ästhetiken dieser Künstler selbst zu suchen sind, wie es die vorliegende Arbeit unternimmt.

Sind Böll und Andersch durchaus im Kontext der italienischen Diskurse über die Relevanz des Religiösen anzusiedeln, distanziert sich Hans Erich Nossack mit seinen existentialistischen und eher atheistischen Ansätzen von diesen am stärksten und lässt sich meines Erachtens am ehesten in der Nähe Michelangelo Antonionis sehen.¹⁰⁰⁶ Die atheistische Position deckt sich mit einer antifaschistischen Haltung: „Übrigens, auch die Nazis beriefen sich auf Gott“, erinnert Nossack in seinem Tagebuch (DT II, 18. 01. 1965, S. 747). Er selbst verortete sich in der Nähe Vittorinis, den er (wenn auch erst 1976) in seinem Tagebuch folgendermaßen zitierte. „*Es gibt keine Rückkehr zur Religion, die nicht eine neue Religion wäre. Vittorini*“ (DT II, 4. 11. 1976, S. 1295). Deutlich mehr als Vittorini, Rossellini oder Böll ging Nossack in Distanz zu Theologie und Christentum, wie es sich anhand zahlreicher Tagebucheinträge nachvollziehen lässt: „Seltsam, wie kühl mich alles Christliche läßt, so kühl, daß ich nicht einmal etwas dagegen haben kann“ (DT, 20. 02. 1969, S. 977). Interessant an dieser seiner Haltung ist jedoch, dass Nossack sich zwar als Atheist, nicht aber als antireligiös reflektierte: „[...] Religion gehört zur biologischen Seite des Menschen. Darin liegen ihr Wert und ihre Notwendigkeit. Alles, was die Theologie daraus macht, ist ein sublimierender Überbau, der immer zu einer dogmatisierenden Abstraktion führt, also zu etwas absolut Areligiösem“ (DT, 10. 02. 1967, S. 855). Mehr als die christlichen Motive und der Glaube selbst, sind für Nossack gesellschaftspolitische und machtpolitische Strukturen problematisch, die aus der Religion eine Theologie bzw. aus Gott eine Kirche und aus beiden eine Mode oder Phrase machen.¹⁰⁰⁷ Nossacks Kritik verursacht zugleich die Rückkehr zum Menschen als einem per se auch religiösen Wesen, dessen Religiosität jedoch keine Frage der Transzendenz,

¹⁰⁰⁶ Nossack notierte in sein Tagebuch, er wisse mit dem Wort „Gott“ nichts anzufangen „oder was so genannt wird, ganz gleich, ob es sich um einen Gott handelt, der mich braucht – das wäre doch nur einer mehr, der sein Bild in mir sucht – oder um einen, den ich brauche – das wäre doch nur einer, den ich dauernd mühsam erfinden muß, um meine eigene Leere damit scheinbar auszufüllen. (HEN II, 16.03.1964, S. 688). Nossack stellt sich damit in den Kontext der atheistischen Projektionstheorie des Philosophen Ludwig Feuerbach, der die These aufstellt, Gott sei nur die Projektionsfläche der Wünsche des Menschen nach Unsterblichkeit, Vollkommenheit und Glückseligkeit. Statt sich jedoch Gott unterzuordnen, solle sich der Mensch am Menschen selbst orientieren. „Das göttliche Wesen ist *nichts andres* als das menschliche Wesen.“ Vgl. Feuerbach, Ludwig: *Das Wesen des Christentums* [1841]. In: Schuffenhauer, Werner (Hg): *Ludwig Feuerbach. Gesammelte Werke*, Bd. 5, Berlin: Akademie-Verlag 1974. S. 48; Vgl. auch Morgenstern, Martin: *Metaphysik der Moderne. Von Schopenhauer bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. S. 23-28.

¹⁰⁰⁷ „Wenn ich Christ wäre, würde ich folgendes denken: alle Modernisierungs-, Erneuerungs- oder Angleichungsversuche des heutigen Christentums sind doch nur ein weiterer Verfall, eine weitere Verfälschung und Säkularisierung einer Religion.“ (DT II, 16.01.1964, S. 674).

sondern der menschlichen Kreatürlichkeit sei: Religion ist Nossack zufolge eine „vitale Notwendigkeit für den Menschen“, dass „es vermutlich richtiger wäre, die Begriffe ‚religiös‘ und ‚menschlich‘ synonym zu gebrauchen.“¹⁰⁰⁸ Aus der Sorge um den Menschen musste nicht nur der Begriff Humanismus neu begründet werden, sondern brauchte auch die Religion eine Revision. Sowohl die Kirche als auch der Marxismus bewiesen ihre „völlige Areligiosität“ dadurch, dass „sie die Religion nur als gesellschaftliches Phänomen sehen oder als gesellschaftliches Machtmittel benutzen. Religion ist immer nur eine Verhaltensweise des einzelnen im Widerstand gegen die gesellschaftlichen Mächte und gegen das, was man früher Natur nannte“ (DT I, 08. 08. 1960. S. 424). Der Kern des Problems war also, dass nach theologischer Logik Gott im Schöpfungsakt vor dem Menschen dagewesen sein musste. Dieses Problem hatte auch Böll bei der Verhältnisbestimmung von Liebe und Ehe festgestellt, denn „war sie [die Liebe] nicht schon vor dem Sündenfall da, vor der Erlösungsfälligkeit des Menschen, ihm als eine natürliche Provinz übergeben [...]?“¹⁰⁰⁹ Liebe und Sexualität gehörten für Böll daher zum Sakrament der Ehe dazu, ohne sie könne das Sakrament der Ehe gar nicht gedacht werden, da Adam und Eva vor dem Sündenfall aufgefordert worden waren, sich zu vermehren. Genau deshalb musste es auch um die Rückkehr zum Menschen gehen, weil nur damit ein mythischer Zustand erreicht werden konnte, der vor dem Wirken von Kirche, Theologie oder sonstigen Ideologien wie etwa der des Marxismus lag.¹⁰¹⁰ Insofern jede Ethik (sei sie marxistisch oder religiös) eine in den Dingen, der Natur materialisierte ist, diente Nossack Literatur weniger der Beschreibung einer Gotteserfahrung oder Offenbarung, sondern des Auskommens des Menschens auch ohne Gott.¹⁰¹¹ „Vielleicht ist dies das Geheimnis Gottes: Dasein durch Schweigen und Unsichtbarkeit, also völlige Freiheit“ (DT I, 20. 03. 1949, S. 126). Die *neue Religion*, um erneut an Vittorini anzuschließen, muss die Religion der Menschlichkeit, der Befreiung und Freiheit des Menschen sein.

Die stärker vom Existentialismus als vom Marxismus geprägte Linie des religiösen Diskurses in der deutschen Nachkriegsliteratur zeigt sich, wie sich bereits

¹⁰⁰⁸ Nossack (1967): *Proligio*. S. 173.

¹⁰⁰⁹ Böll (2005): *Das Brot, von dem wir leben* [1958]. S. 508.

¹⁰¹⁰ „Die Religionen sind eine späte Erfindung, sie sind rationalisierter und allegorisierte Mythos.“ (DT I, 26.12.1958, S. 321).

¹⁰¹¹ „Wenn es überhaupt einen Gott geben soll, dann muß man ihm die Freiheit lassen, sich zu entwickeln. Man muß nicht sagen: Du bist mein Gott, ich habe Dich durch meine Sehnsucht oder mein Bedürfnis geschaffen. Oder umgekehrt: Du bist mein Gott, weil ich Dein Kind bin. [...]. Will man überhaupt eine Chance haben, Gott jemals wiederzufinden, so muß man ihn aufgeben und ohne ihn leben, um ihn von uns und uns von ihm zu befreien. Möglich, daß man sich dann eines Tages wiederbegegnet.“ (DT I, 20.03.1949, S. 125).

andeutete, auch bei Andersch, der in der Auseinandersetzung mit Sartre und dem Existentialismus die Tendenz zu einer „christlichen Variante existentiellen Denkens“¹⁰¹² aufgezeigt hatte. Denn einzig der Existentialismus hatte den Menschen erneut vor das Denken und Wirken von Systemen versucht zu setzen, weshalb der Existentialismus so dominant in der Theoriebildung blieb. In einem sind sich also nicht nur Nossack und Vittorini, sondern alle Neorealisten und auch Autoren der jungen Generation wie Heinrich Böll oder Alfred Andersch einig: die Notwendigkeit der Rückkehr zum Menschen, weg von den Abstraktionstendenzen der (Amts-)Kirche, aber auch der Transzendierung der Lebenswelt im Marxismus, hin zu konkreten religiösen Figuren, Handlungen und Erfahrungen der Nächstenliebe im Alltag.

3.4.3. Multiperspektivisches Erzählen oder die Arbeit am allwissenden Erzähler

„Es gibt im Leben eines Schriftstellers Augenblicke, in denen sich die Erinnerung zur Erzählung verdichtet, bei der er, aus irgendwelchen rätselhaften Gründen lieber die dritte als die erste Person Einzahl gebraucht.“ (GW, Bd. 5, S. 424). Dieses Rätsel, das den Vorzug der personalen oder auktorialen Perspektive vor der Ich-Perspektive beschreibt und das Andersch in seinem autobiografischen Bericht *Der Seesack* aufwirft, möchte das folgende Kapitel untersuchen. Was leistet das Erzählen in der dritten Person und welche Erzählperspektive nehmen die Filme und Texte in Italien und Deutschland der 1940er bis 1960er Jahre ein? Was ist der ethische Standpunkt dieser die Erzählperspektive betreffenden Ästhetik? Suchen wir des Rätsels Lösung.

In Vasco Pratolinis Roman *Das Quartier* (1943-44) ist gleich im ersten Satz von einem „Wir“ die Rede: „Wir selbst waren zufrieden mit unserem Stadtviertel“ (DQ, S. 7). Der Ich-Erzähler Valerio distanziert sich von seiner singulären Perspektive auf das eigene Leben und ebnet mit dem „Wir“ die Distanz zwischen sich und den anderen Figuren der Chronik ein. Als ein Zeitgenosse wird Valerio zu einem Teil eines Netzes von Stimmen, Handlungen und Ereignissen.¹⁰¹³ Mit der Übernahme der Rolle einer Figur, eines Zeitgenossen der Figuren, legalisiert sich der Erzähler als ein „Ich als Zeuge“¹⁰¹⁴, dass nicht nur das eigene Leben (wie Alfred Andersch in seinem autobiografischen Bericht *Die Kirschen der Freiheit* von 1952), sondern auch das seiner Zeit

¹⁰¹² Wehdeking, Volker: Der Nullpunkt. S. 99.

¹⁰¹³ Memmo (1995): »Il Quartiere«, Prima Cronaca. S. 196.

¹⁰¹⁴ Friedmann, Norman: Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. In: PLMA, 70 (1955). S. 1160-1184.

und seiner Mitmenschen bezeugt. In diesem Sinne reiht Pratolini in *Chronik armer Liebesleute* im vierten und achten Kapitel mehrere Dialogpassagen unterschiedlicher Figuren aneinander bzw. lässt sie alternieren (Bianca und Mario sowie Clara und Bruno). Indem der Erzähler hier über die direkte Rede und den Dialog das Erzählen einer Figur überantwortet, tritt er als Erzählinstanz zurück, zeigt auf das Vorgefundene und macht sich zum Koordinator der multiperspektivisch erzählten Wirklichkeit. Der Erzähler setzt so eine Arbeit an einem allwissenden Erzähler in Gang, der sich zunächst personalen Perspektiven annähert, unter denen die Ich-Perspektive (z. B. Valerios in *Das Quartier*) nur eine von vielen ist. Der „Seinsbereich“¹⁰¹⁵ des Ich-Erzählers verflüssigt sich an seinen Rändern und öffnet sich für ein multiperspektivisches Erzählen,¹⁰¹⁶ das bereits vorliegt, wenn lediglich aus zwei unterschiedlichen Perspektiven erzählt wird wie z. B. in Bölls Roman *Und sagte kein einziges Wort* (1953), in dem zwei Ich-Perspektiven (Fred und Käte Bogner) alternieren. Das Alternieren der Ich-Perspektiven schwächt den für sie typischen Zentralismus der Perspektive ab. In seinem Roman *Haus ohne Hüter* (1954) steigert Böll diese Multiperspektivität auf die Sicht von fünf verschiedenen Personen, wobei hier keine Ich-Perspektiven, sondern personale Er-/Sie-Perspektiven gewählt wurden, von denen die Perspektiven der beiden Jungen Martin und Heinrich dominieren. Entsprechend weist Christoph Bode in seiner erzähltheoretischen Untersuchung *Der Roman* (2011) darauf hin, dass es beim multiperspektivischen Erzählen nicht unbedingt um die Erzählung ein- und desselben Geschehens gehen muss.¹⁰¹⁷ Im Anschluss an Gérard Genette lässt sich für Pratolini sagen, handelt es sich um einen heterodiegetischen Erzähler,¹⁰¹⁸ der zunächst allwissend erscheint, da er wie ein Regisseur mit Kommentaren, Vorausdeutungen und suggestiven Fragen durch die Erzählung führt. Zugleich wird diese auktoriale Perspektive

¹⁰¹⁵ Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, 8. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008. S. 16.

¹⁰¹⁶ Multi- oder polyperspektivisches Erzählen ist ein nur ansatzweise erforschtes Gebiet in der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie. Den bisher einschlägigsten und systematischsten Beitrag haben Vera und Ansgar Nünning bereits 2000 geliefert: *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. Bis 20. Jahrhunderts*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2000. Nünning zufolge genügen bereits zwei Standpunkte, die ein Geschehen in unterschiedlicher Weise präsentieren. Insofern Multiperspektivität bereits in Erzähltexten der Neuzeit, z. B. in den Briefromanen Samuel Richardsons, realisiert wurde und nicht erst ein Phänomen der literarischen Moderne des 20. Jahrhunderts ist, werden mit dem Begriff Multiperspektivität durchaus sehr unterschiedliche Formen und Funktionen verbunden, was zugleich die Probleme seiner theoretischen Reflexion begründet. Bode (2011): *Der Roman*. S. 251f.

¹⁰¹⁷ „Der Leser nimmt doch verschiedene Erzählperspektiven auch dann schon wahr, wenn sie sich generell auf eine gemeinsame Welt beziehen und nicht erst, wenn ein und dasselbe Geschehen oder Ereignis, wie von verschiedenen Kamerapositionen im Stadion aus aufgenommen, danach wiederholt aus verschiedenen Blickwinkeln gezeigt wird.“ Bode (2011): *Der Roman*. S. 251.

¹⁰¹⁸ Genette (2010): *Die Erzählung*; Martinez/Scheffel (2007): *Einführung in die Erzähltheorie*. S. 81.

immer wieder durch Einschübe von personal perspektivierten Erzählpassagen begrenzt, die durch ihre Bindung an mehrere Figuren (Hufschmied Maciste, Kohlehändler Nesi, Gemüsehändler Ugo oder die Signora) multiperspektivisch wird. Das multiperspektivische Erzählen ermöglicht es folglich, unterschiedliche Konzepte der Erzählerfigur zu vereinen und so die Bedingungen der Konstruktion und Erkenntnis von Welt zu reflektieren. Es führt dem Leser vor, dass auch seine Sicht der Dinge nur eine unter vielen ist, die sich von anderen Perspektiven auf das gleiche Geschehen unterscheiden kann. Durch den Wechsel personaler Perspektiven, muss der Leser nicht nur immer wieder neu die Erzählperspektive ermitteln, sondern wird auch die Chronologie der Handlung aufgesprengt und einer simultanen Struktur angenähert: Es werden dann zwei Ereignisse, „die gleichzeitig an verschiedenen Orten stattfinden, [...] nicht als zusammenhängende Stränge nacheinander erzählt, sondern in Einzelbilder aufgeteilt, die dann jeweils unmittelbar aneinandergeschnitten werden, um so im Zuschauer die Vorstellung von Gleichzeitigkeit zu erzeugen, auch wenn beide Bilder immer noch in einer zeitlichen Sukzession stehen.“¹⁰¹⁹ In Film und Literatur zeigt sich dies am eindeutigsten und ausgeprägtesten im episodischen Erzählen, z. B. in Rossellinis *Paisà*, in Käutners *In jenen Tagen* oder in Bölls *Wo warst du, Adam?*. Das multiperspektivische Erzählen verursacht folglich nicht nur den Umbau der Erzählperspektive, sondern auch der Handlungsstruktur des Romans. Es ist damit fähig, mit der für den Film charakteristischen Simultaneität der Wirklichkeitsbeschreibung die Sukzession der Erzählung zu retardieren oder sogar zu unterbrechen. Über das multiperspektivische Erzählen öffnet sich das literarische Erzählen folglich auch für filmische Erzählweisen. Der Wechsel der Erzählperspektive kann dabei deutlich markiert sein wie beim episodischen Erzählen und in Bölls *Und sagte kein einziges Wort* oder weniger statisch strukturiert sein wie in den Chroniken Pratolinis oder Bölls *Haus ohne Hüter*. Letztere Fälle nähern sich ebenfalls filmischen Erzählperspektiven im italienischen Neorealismus an, deren Beschaffenheit genauer zu untersuchen ist.

In Rossellinis Film *Stromboli* zeigt sich zunächst die personale Erzählperspektive, die durch die Schulternähe der Kamera angezeigt wird (Abb. 132-133, S. 397) und von der sich im Anschluss die Perspektive der Kamera distanziiert (Abb. 134-135, S. 397), wenngleich damit nicht das Ende der personalen Perspektive beschrieben ist. Sie erhält jedoch ein auktoriales Außenbewusstsein, entsprechend einer heterodie-

¹⁰¹⁹ Reif, Monika: *Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur*, Tübingen: Gunter Narr 1984. S. 88.



Abb. 132: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 133: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 134: Rossellini, *Stromboli*



Abb. 135: Rossellini, *Stromboli*

getischen Nullfokalisierung nach Gérard Genette.¹⁰²⁰ Ähnliches ist in Bölls *Haus ohne Hüter* zu beobachten, wenn die Geschichten der Marmeladenfabrik (achtes Kapitel) oder die Geschichte des Hausgenossen Glum (zehntes Kapitel) eingeschoben werden.¹⁰²¹ Auch in Bölls *Billard um halbzehn* (1959) wird die Erzählgegenwart aus der Perspektive fünf unterschiedlicher Figuren in der Er- und in der Ich- Perspektive „prismiert“¹⁰²², um die Komplexität der historischen Situation, der Vergangenheit in der Gegenwart, zum Ausdruck zu bringen. Die Wiederholung immer gleicher Zitate im Zusammenhang mit unterschiedlichen Erzählperspektiven lässt weiterhin einen Erzähler erkennen, der das multiperspektivische Erzählen organisiert und darin die personale Perspektive hin zur auktorialen Perspektive übersteigt. In Alfred Anderschs Roman *Die Rote* (1960) wird entsprechend nicht die Lebensgeschichte und biografische Entwicklung der Protagonistin Franziskas erzählt, sondern das „widersprüchliche Beziehungsgefüge, in dem der Mensch steht oder zu stehen glaubt, von dem aus er sich

¹⁰²⁰ Genette (2010): *Die Erzählung*. S. 64; vgl. auch Markus Kuhn: *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2011. S. 114.

¹⁰²¹ Hummel (2002): *Intertextualität im Werk Heinrich Bölls*. S. 98f.

¹⁰²² Lehnick, Ingo: *Der Erzähler Heinrich Böll. Änderungen seiner narrativen Strategie und ihre Hintergründe*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1997. S. 32.

definiert und definiert werden muß [...].¹⁰²³ Sind es in *Die Rote* die Perspektive von Franziska und Fabio, die sich insgesamt dreimal kreuzen, um daraus am Ende eine gemeinsame „Lebensperspektive“¹⁰²⁴ zu konstruieren, sind es in Anderschs Roman *Sansibar oder der letzte Grund* (1955) insgesamt fünf Figuren, nach denen das Geschehen personal perspektiviert wird. In den Abschnitten des Jungen spiegelt dieser das Geschehen noch einmal auf einer von dem Geschehen unberührten Stufe, einem allwissenden Chorus ähnlich, dessen autopoetologischen Reflexionen über Literatur die auf der Handlungsebene multiperspektivisch eröffneten Möglichkeiten noch einmal aufsprengt. Elisabeth E. Brunner hat die filmästhetische Relevanz dieser Polyperpektivität für Anderschs *Die Rote*, die auch für *Sansibar oder der letzte Grund* geltend gemacht werden kann, herausgearbeitet: „Auf der Ebene der filmischen Schreibweise kommt es zu ständigen Verschiebungen der Kameraposition, der Autor kann seine Kamera aufstellen, wo er will, er kann ihre Position kontinuierlich ändern, um uns eine Figur von ganz weit oder ganz nah und aus überraschenden Kameraperspektiven zu zeigen [...].“¹⁰²⁵ In diesem Sinne bleibt auch in Pratolinis *Chronik armer Liebesleute* der allwissende Erzähler im Chorus der Stimmen der Gassenbewohner präsent und hält die verschiedenen Perspektiven zusammen. Über die Solidarisierung mit den Figuren belegt er jedoch seine Authentizität und Glaubwürdigkeit. Sein umfassendes Wissen ist also keines, das sich aus einer rein olympischen Perspektive auf das Geschehen – dem Überblick – ergibt, sondern stattdessen aus *den eigenen Reihen* erwächst. Der Standpunkt dieses zwischen personaler und auktorialer Perspektive pendelnden Erzählers befindet sich folglich auf derselben Horizontlinie wie die Perspektive der Figuren, nur dass er fähig ist, die vielfachen Perspektiven dieses den Horizont bildenden Raums zu überblicken, wie es bei Rossellini (*Stromboli*) anschaulich wird.

Effekt dieses multiperspektivischen Umbaus der Erzählperspektive ist, dass der Zeugnis ablegende Erzähler nicht länger an ein Ich gebunden ist, das v. a. die Zeugensprache der Exil- und Holocaust-Literatur kennzeichnete, in der er mit dem Autor (entgegen erzähltheoretischen Modellen etwa Stanzels oder Genettes) sogar identisch sein kann.¹⁰²⁶ Die dominante „Schwere des Ichgefühls“¹⁰²⁷ hat meines Erachtens die hier behandelten Autoren dazu veranlasst, sich von diesem Ich durch einen bewussten

¹⁰²³ Battafarano (2000): *Von Linden und roter Sonne*. S. 141.

¹⁰²⁴ Battafarano (1994): Alfred Anderschs Italien-Roman „Die Rote“. S. 119.

¹⁰²⁵ Brunner (2004): *Cinemorphe Seh- und Wahrnehmungsweisen*. Hier S. 603.

¹⁰²⁶ Klüger, Ruth: *Zeugensprache: Koeppen und Andersch*. In: Braese, Stephan et al. (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Frankfurt am Main: Campus 1998. S. 173-181. Hier 173.

¹⁰²⁷ Klüger (1998): *Zeugensprache*. S. 173.



Abb. 136: Visconti, *Die Erde bebte*



Abb. 137: Rossellini, *Rom, offene Stadt*

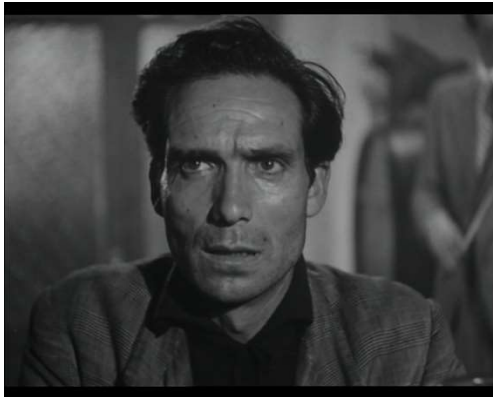


Abb. 138: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 139: Visconti, *Die Erde bebte*



Abb. 140: Rossellini, *Rom, offene Stadt*



Abb. 141: Rossellini, *Stromboli*

Wechsel der Erzählperspektive abzusetzen, um Autor und Erzähler wieder voneinander zu trennen und eine ästhetische Distanz herzustellen, die den Fokus weniger ‚nur‘ auf die Diskrepanz zwischen Ich und Welt sowie Ich und anderer richtet und sich stattdessen auf Augenhöhe mit den anderen Figuren der Erzählung stellt. Distanzierung vom Ich einerseits, Annäherung an den anderen und erneute Distanzierung von der Er-Perspektive sind ein strategisches Manöver, das an der Ethik der Zeugenschaft

festzuhalten versucht und zugleich eine „Abstandserfahrung“¹⁰²⁸ zum Ich installiert, die für die neorealistische Ethik des Sehens charakteristisch ist, wie es sich entlang des Blicks durch das Mikroskop oder Fernglas zeigte (vgl. Kapitel 3.3.1.1.). Durch diese neu strukturierte Zeugenschaftsperspektive wird es dem Ich möglich, in der Anhörung des anderen nicht nur selbst als Zeuge in Erscheinung zu treten, sondern auch den anderen als Zeugen zu erkennen, deren Erfahrungen zur Reflexion des eigenen *Ich als Zeuge* werden. Diese erzählperspektivischen Formen der *Anhörung* wie ich sie nennen möchte, inszenieren noch viel deutlicher als die bisher gezeigten Beispiele Elio Vittorini in *Die Frauen von Messina* und einige neorealistische Filme.

Ob bei De Sica, Visconti, Rossellini oder Antonioni, in nahezu allen Filmen finden sich neben den Einstellungen, bei denen eine personale Erzählhaltung vorliegt (Abb. 136 und 137, S. 399) auch Einstellungen, in denen die auktoriale Perspektive dominiert, d. h. bei der die Figuren in der frontalen Perspektive, der halbtotalen bzw. halbnahen Einstellung gezeigt werden (Abb. 138-141, S. 399). Bei der personalen Perspektive stimmt die inhaltliche Fokalisierung (das, was wahrgenommen wird) mit der technischen Perspektivierung durch die Kamera (wie es wahrgenommen wird) überein. Im Falle der auktorialen Perspektive verhält es sich anders. Die Totale erweckt den Eindruck einer auktorialen Kameraperspektive, während die inhaltliche Fokalisierung auch hier personal ist, insofern das Erzählte an die Perspektive einer bestimmten Figur gebunden bleibt (wie im gezeigten Falle *Stromboli*, vgl. Abb. 132-135, S. 397). Bei einem solchen „Gespräch mit der Kamera“¹⁰²⁹, bei dem also eine intradiegetische Figur frontal in eine Kamera sieht und spricht (Abb. 138-141, S. 399), wird explizit auf den Angesprochenen, hier den Zuschauer verwiesen, der damit im Film selbst personalisiert wird und sich so seiner Verantwortung als Zeuge nicht entziehen kann. Dies entspricht auch der bei Pratolini zu beobachtenden Ansprache des Lesers und ist ein Hinweis darauf, dass der Leser bzw. Zuschauer Teil des Erzählprozesses ist. Anders als in der Literatur kann im Film die personale Erzählperspektive folglich eine

¹⁰²⁸ Ricoeur (2004): *Das Rätsel der Vergangenheit*. S. 21.

¹⁰²⁹ „Der Grad des Bruchs mit der diegetischen Realitätslogik steigt beim In-die-Kamera-Sprechen von Figuren mit der Personalisierung des extradiegetischen Adressaten. [...] spricht die Figur [...] bewusst mit einem Gegenüber, bekommt dieses automatisch die Fähigkeit des Zuhörens, Reagierens und gegebenenfalls sogar Nachfragens zugeschrieben.“ Kuhn arbeitet mit Genettes Erzähltheorie, dessen Unschärfen er durch Hinzunahme von Francois Josts Konzept der Okularisierung auszugleichen versucht, nach dem neben dem Wissen des Erzählers auch die Wissensstände der Figuren, Zuschauer und Schauspieler für die Erzählperspektive wichtig sind und neben dem Wissen auch das Hören und Sehen (Okularisation und Auriculation). Kuhn (2011): *Filmnarratologie*. S. 113; Jost, Francois: *Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation*. In: *Hors Cadre 2* (1984). S. 67-84; Jost, François: *L'oeil-caméra: entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires 1987.

subjektive und objektive Kameraeinstellung vereinen. Die Hierarchie zwischen inhaltlicher und technischer Perspektive wird dabei so weit abgebaut, dass für die Dauer der Einstellung die Figur zum Erzähler einerseits und zum befragten Zeugen durch die aufnehmende Kamera andererseits wird. Jean-Pierre Palmier hat auf die Schwierigkeit hingewiesen, das Konzept der Fokalisierung auf das filmische Erzählen zu übertragen. Eine Ich-Erzählperspektive ist im Film unmöglich und aufgrund der notwendigen Differenzierung zwischen inhaltlicher und technischer Fokalisierung könne zwischen der personalen und auktorialen Perspektive nur schwer unterschieden werden.¹⁰³⁰ Der Kamerablick – und das belegt die größere Realitätshaltigkeit des Mediums Film gegenüber der Literatur – ist ein zwangsläufig *außenperspektivischer*. Bei der Beschreibung der Innenwelt der Figuren gibt es keinen anderen Weg, als dass die Kamera versuchen muss, „den Blick der Reflektorfigur auf die Welt des Sichtbaren als verinnerten zu vermitteln, den Wahrnehmungsprozeß als Bewusstseinsprozeß erfahrbar zu machen, den Bewußtseinsprozeß in einen Wahrnehmungsprozeß zu übersetzen.“¹⁰³¹ Auf der Ebene des Erzählerstandortes lassen sich folglich transmediale Prozesse zwischen Film und Literatur erkennen, insofern die deutlich unbestimmtere Fokalisierung des Erzählers im Film zu einer Auflösung der Hierarchien zwischen Erzähler und Leser sowie personalem und auktorialem Erzähler führen, die in die Literatur, wie die eingangs erwähnten Beispiele zeigen, als Formprozesse eingehen. Die Erzählinstanz wird auf diese Weise hybridisiert und demokratisiert, d. h. sie ist weder den erzählten Figuren noch dem Leser über- oder unterlegen. Dass es sich dabei nicht nur um einen allgemeinen intermedialen, sondern einen spezifischen Transfer zwischen italienischen Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur handelt, belegen die gemeinsamen ethischen Standpunkte dieser Ästhetik – die Neutralität und Offenheit, die sich mit

¹⁰³⁰ Palmier erachtet es daher für notwendig, neben visuellen Aspekten auch auditive Aspekte wie z. B. die Musik zur Bestimmung der Erzählperspektive mit einzubeziehen. Palmier schließt sich mit seiner These von einem perspektivenunspezifischen Erzählen im Film dem Filmwissenschaftler und Anglisten Celestino Deleyto an, der betont, dass gerade die Simultaneität von objektiver und subjektiver Perspektive charakteristisch für das filmische Erzählen sei. „Ein Wechsel in der Fokalisierung wird nur durch inhaltliche Kontextualisierung hinreichend angezeigt. Eine subjektive Erzählhaltung muss klar markiert werden, wenn die auktoriale Erzählhaltung unterbrochen oder aufgehoben werden soll.“ Palmier (2010): Die Narrativität der Medien. S. 81 und 83; Celestino, Deleyto: Focalisation in Film Narrative. In: Susana Onega, José Ángel García Landa (Hg.): *Narratology: An Introduction*, London, New York: Longman 1996. S. 217-233. Hier S. 223. Zur Fokalisierung im Film vgl. außerdem Lohmeier, Anke-Marie: *Hermeneutische Theorie des Films*, Tübingen: Max Niemeyer 1996. S. 188-213. Lohmeier ist bei der Übertragung von Stanzels Erzählsituation auf den Film auf Schwierigkeiten gestoßen, insofern die visuelle Ebene nicht mit der sprachlichen Ebene deckungsgleich ist bzw. sein muss und es beispielsweise eine Ich-Erzählperspektive im Film nicht geben kann. Sie hat daher das Erzählmodell von Genette kompensierend und korrigierend hinzugezogen. In diesem Sinne arbeitet auch die vorliegende Arbeit mit den Termini beider Erzähltheoretiker.

¹⁰³¹ Lohmeier (1996): *Hermeneutische Theorie des Films*. S. 205.

einer Zeugenschaftsperspektive verbinden. Verfolgen wir diese Spur noch etwas weiter: Vittorini leitet das Sprechen und *Anhören* einzelner Figuren ein, die kurzweilig die Rolle des Erzählers übernehmen:

[...] und die Dinge, die sich bis zum Februar und vom Februar bis zum Mai ereigneten, erzählen seine Bewohner selbst, als der Sommer wieder begonnen hat, in seinen Nächten, um ihr Gedächtnis aufzufrischen oder um den oder jenen, einen Freund oder einen neuen Bekannten, der sich danach fragt, davon zu unterrichten. Sie erzählen: [...]. (FM, S. 112)

Es folgen Abschnitte in direkter Rede der Bewohner, die durch die Namensnennung der sprechenden Person überschrieben sind. Dabei garantiert die Dokumentation gesprochener Sprache zwar nicht den Wahrheitswert des Gesagten, aber seine Nachprüfbarkeit: „Im Grunde hätten Ventura und Siracusa nichts zu sagen brauchen. Was wie aus ihrem Mund zu unseren Ohren dringt, könnte auch reine Vermutung sein. Und doch findet das alles seine Bestätigung in dem, was die anderen sagen oder gesagt haben...“ (FM, S. 135f.). Eine in den Text eingefügte Werbeanzeige für Pfandbriefe bzw. Spareinlagen beendet diesen Passagenwechsel, nachdem erneut Dialoge und Erzählpassagen folgen. Erzähltes, Zitiertes und Dokumentationen des Mündlichen (Gespräche, Aussagen der Dorfbewohner) und des Schriftlichen (Registereinträge) werden ineinander verschoben, um die Erzählperspektiven zu multiplizieren und zu beglaubigen. Wenn dann, wie sich im Folgenden zeigt, die Quelle der fiktiven Erzählung nachprüfbar ist, nähert sich der Roman der Chronik als einer dokumentarischen Textform an:

Jetzt bauten sie dort...Die Kirche war sehr groß gewesen, mit zwei Säulenreihen, die das Innere in drei Schiffe unterteilten, hohe Fenster ohne Scheiben, eine Rosette, in der Scheiben fehlten, Apsis und Altar waren zerstört, die Kuppel eingestürzt, aber das Dach und alles übrige wiesen keinerlei Schäden auf, nicht einmal der Putz an den Wänden der drei Schiffe war abgesprungen. Das alles steht in einem *Register*, das ein Anonymus, im Führen von Registern offensichtlich erfahren, von Anfang an auf alten Formularen des Gemeindeamtes aufgezeichnet hat: 2. Juli 1945. Diese Kirche ist in zwei Teile gespalten worden, einer ist vollständig zerstört, der andere dagegen in tadellosem Zustand. [...]. (FM, S. 51)

Nur noch die unterschiedliche Formatierung der Passagen lässt eine Ordnung zwischen Erzählsubjekt und Objekterzählen erkennen, bei dem das Objekt – hier das Register – zum Erzähler wird. Dieses Verfahren, das dokumentarisches und fiktives Erzählen verschmilzt, stellt nicht nur einen größeren Informationsbestand über die Lage in dem Dorf bereit, sondern leistet auch die Objektivierung der Wirklichkeit im

Erzählen selbst dann noch, wenn die Einträge einen weniger dokumentarischen als anekdotischen und damit erzählerischen Eindruck vermitteln: „Dergleichen mehr psychologisch-anekdotische als dokumentarische Neigungen des Registers verschleiern aber niemals die Bedeutung des Karrens für die Entwicklung des Dorfes [...]“ (FM, S. 62). Der Erzähler zieht nun mögliche Deutungen in Erwägung: „Aus Carlos des Kahlen Geschwätz im Zug könnte man zum Beispiel schließen, daß die Idee, auf diesen Bergrücken Getreide anzubauen, letzten Endes auf einem Mißverständnis beruhte“ (FM, S. 65). Die Gespräche im Zug erhalten den Status von mündlichen Dokumenten, die sich ebenso auswerten lassen wie Registereinträge. Doch die eine Quelle kann nicht ohne die andere, denn der Erzähler möchte sich nicht allein auf Carlos Gespräche im Zug verlassen: „Aber wir können uns diesbezüglich auch aus dem Register informieren, dort stehen uns unmittelbare Zeugenaussagen als die Carlos zur Verfügung, [...]“ (FM, S. 67). Die Aussagen der Dorfbewohner sowie die Einträge im Register haben eine Beweisfunktion, die ihre Urheber zu Zeugen der Wirklichkeit macht, an die der Erzähler bewusst anschließt und damit seine allwissende Erzählposition zugleich relativiert. Das Problem des allwissenden Erzählers ist, dass er in Gefahr gerät, wenn er mehr weiß, als zum Zeitpunkt des Erzählten möglich ist. D. h. der allwissende Erzähler muss seinen eigentlich transzendentalen Standpunkt vertuschen, um eine tatsächlich realistische Erzählperspektive einnehmen zu können.¹⁰³² Dass die Erzähler die dritte Person bevorzugen, kann daher als das ethische Projekt gelesen werden, eine humane und das heißt eine dem Menschen tatsächlich mögliche Perspektive zu installieren. Der allwissende Erzähler kann seinen Wahrheitsanspruch mithilfe personaler Erzähler folglich legitimieren. Dass die personale Erzählperspektive zugunsten des allwissenden Erzählers nicht aufgegeben werden kann, lässt sich mit Stanzels verstehen: „Die Überlagerung der Mittelbarkeit durch die Illusion der Unmittelbarkeit ist demnach das auszeichnende Merkmal der personalen ES [Erzählsituation].“¹⁰³³ Es ist folglich der personale Erzähler, der die größte Illusion von Unmittelbarkeit des Erzählens erzeugen kann, die für die Ästhetik des Realismus zentral ist. Der personale Erzähler tritt hinter seine Figuren zurück, sodass das Geschehen aus dem Bewusstsein der Figuren, „die denkt, fühlt, wahrnimmt“¹⁰³⁴ gesehen wird und nicht durch einen

¹⁰³² Bode (2011): *Der Roman*. S. 169f.

¹⁰³³ Stanzel (2001): *Theorie des Erzählens*. S. 16.

¹⁰³⁴ Stanzel (2001): *Theorie des Erzählens*. S. 16. „Eine Reflektorfigur reflektiert, d. h. spiegelt Vorgänge der Außenwelt in ihrem Bewußtsein wider, nimmt wahr, empfindet, registriert, aber immer stillschweigend, denn sie ‚erzählt‘ nie, das heißt, sie verbalisiert ihre Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle nicht, da sie sich in keiner Kommunikationssituation befindet. Der Leser erhält, wie es scheint,

Erzähler weiter aufgearbeitet werden muss. Diese sich der Deixis annähernde Erzählhaltung führt literarisches Erzählen in die Nähe des Medium Films. Es gelingt damit das, was Christoph Bode die „Abschaffung des Erzählers im Erzählen“¹⁰³⁵ genannt hat, wenngleich er auch bei der personalen Erzählperspektive nicht abwesend ist, da der Erzähler seine Präsenz v. a. über Aspekte des auktorialen Erzählens sichert. Auch die Erzählperspektive beschreibt damit einen Grenzgang, der durch die Paradoxie von Annäherung (Unmittelbarkeit) und Distanznahme (Selbstreflexion) eine möglichst neutrale Horizontlinie des Erzählens auszuloten versucht.

Dass der allwissende Erzähler dennoch als Erzählinstanz präsent bleibt, obwohl der Widerspruch zwischen Unmöglichkeit der transzendenten Erzählperspektive und Wahrheitsanspruch derselben nicht gelöst werden kann, dient nur der Verdeutlichung bzw. Evidenz der Widersprüche und Unbestimmtheiten von Realität. In Pratinis *Chronik armer Liebesleute* schwankt der Erzähler entsprechend zwischen Behauptung und Infragestellung: „Und so war es auch wirklich gewesen“ (CL, S. 203) oder „Aber verhält es sich tatsächlich so? Hat Liliana in Wirklichkeit ihr Mekka im Haus der Signora gefunden? Sie selbst ist natürlich fest davon überzeugt“ (CL, S. 25f.). Der Erzähler stellt seinerseits die Wahrnehmung der Figuren infrage. Der auktorial kommentierende Erzähler versteht sich nur als Bote des von der Wirklichkeit selbst erzählten, weshalb er das, was er selbst erzählt als Erzählung markiert und Hinweise auf die Quelle des Erzählten gibt: „Und dies ist die Geschichte von den Schutzengeln.“ (CL, S. 20). Der Erzähler ist hier dem Leser genauso nahe bzw. fern wie seinen Figuren. Die Entscheidung über die Wahrheit des Erzählten bleibt dem Rezipienten selbst überlassen. Da dieser die Verantwortung trägt, was wahr und gesehen wird – was wirklich ist –, klärt der Erzähler seinen Leser auch über die historischen Grenzen des Erzählens auf. „(Doch hier müssen wir mit Rücksicht auf die Zensur zurückhaltend sein; der Schuhflicker drückt sich deutlicher aus, und auch – ja, allerdings – etwas vulgärer.“ (CL, S. 295). Da der Roman folglich der Zensur unterworfen ist, ist der Leser aufgefordert, über die Grenzen des Textes hinauszudenken und den Erfahrungshorizont des Textes, seinen eigenen und den anderer Quellen zu verschmelzen, genauso wie es der Erzähler macht, wenn er mit Liliana ins Gespräch tritt. Der Erzähler geht so weit, seinen Leser als Produzent in den Erzählvorgang zu integrieren, indem er ihn

unmittelbar, das heißt durch direkte Einschau in das Bewußtsein der Reflektorfigur, Kenntnis von den Vorgängen der Reaktionen, die im Bewußtsein der Reflektorfigur einen Niederschlag findet.“ Stanzel (2001): *Theorie des Erzählens*. S. 194.

¹⁰³⁵ Bode (2011): *Der Roman*. S. 182.

fragt, ob das Folgende überhaupt erzählt werden soll: „Sollen wir sie [Liliana] einmal fragen?“ (CL, S. 91). Und etwas später: „Ist es nötig, daß Liliana noch mehr erzählt?“ (CL, S. 91). Gerade noch in großer Nähe zum Leser, führt er die Leser über die Technik des Dialogs mit den Figuren in unmittelbare Nähe zu den Figuren:

Weinst du Liliana? Allein in diesen Stunden wirst du Trost finden. Erschreckt dich die Signora? „Sie macht mir richtig angst [sic!]. Aber sie ist so gut, die Signora, und hilft mir. Und öffnet mir über vieles die Augen.“ Aber sagt Giulio nicht immer wieder zu dir, du sollst der Signora mißtrauen? Das Gefängnis hat Giulio verwandelt. „Er ist in den tiefsten Abgrund zurückgesunken“, sagte die Signora, als Liliana ihr von dem letzten Gespräch erzählte, das sie mit ihrem Mann führte. (CL, S. 92)

Am Ende des Gesprächs zwischen dem Erzähler und der Figur Liliana, tritt er wieder aus seiner eigenen Erzählung heraus, indem er das Erzählen erneut ausschließlich seinen Figuren überantwortet und die Signora zum Gesprächspartner von Liliana macht. Zur Ethik des Umbaus der Erzählperspektiven gehört folglich auch die rezeptionsästhetische Ebene, die das Verantwortungsbewusstsein und ethische Denken des Lesers aufruft. Der Text diskutiert Multiperspektivität folglich erstens auf der rezeptionsästhetischen Ebene und zweitens auf der horizontalen, syntagmatischen Ebene, da die einzelnen Perspektiven parataktisch einander ergänzen, aber nicht austauschbar sind.¹⁰³⁶ Epistemologische Unbestimmtheiten im Text sind damit nicht als Mangel, sondern als ein ethischer Appell zu lesen, der über die Dezentralisierung der Erzählperspektiven und ihre „Dynamisierung“¹⁰³⁷ ausgerufen wird. Die Dynamisierungen der Erzählperspektiven erhalten damit den Möglichkeitssinn des Realen und verhindern so Ideologisierungen und Totalisierungen durch Deutungshoheiten. Diese werden durch die Ethik der Zeugenschaft des Erzählers und des Rezipienten ersetzt. Das Verhältnis des Erzählers und Zuschauers bzw. des Zeugen zur Welt ist folglich ebenso dynamisch wie die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Raum- und Zeitstrukturen.

Die grenzgängerischen Erzähler- und Rezipientenkonzeption ist auch ein ethisch-ästhetischer Beitrag im Diskurs um die Krise des Romans und des Erzählers, den Walter

¹⁰³⁶ Ansgar und Vera Nünning verorten das multiperspektivische Erzählen auf der syntagmatischen Ebene der Kombination mehrerer Perspektiven. Nünning, Vera und Ansgar Nünning: Multiperspektivität aus narratologischer Sicht. Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte. In: Ders. (2000): *Multiperspektivisches Erzählen*. S. 39-77. Hier S. 54.

¹⁰³⁷ Die „Aufeinanderfolge verschiedener Erzählsituationen“ bzw. die „verschiedenen Modulationen einer bestimmten ES [Erzählsituation]“ führen zur „Dynamisierung der Erzählsituation“. Stanzel (2001): *Theorie des Erzählens*. S. 89ff.

Benjamin mit seinem Essay *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows* (1936) sowie *Erzählung und Heilung* (1932) ebenfalls auf seine ethischen Aspekte hingeführt hat.¹⁰³⁸ Walter Benjamin kritisiert in seinem Essay *Der Erzähler* die Schriftlichkeit des Romans als den Verlust der Nähe zwischen Erzähler und Zuhörer, die in der mündlichen Erzählung noch gegeben war. Die Dynamisierung bzw. das multiperspektivische Erzählen fungiert so betrachtet auch als Abbau der Schriftlichkeit des Romans und der Steigerung seiner mündlichen Erzählstrategien und Unmittelbarkeit hin zu chronikalen Verfahren (Dialog, Selbstreferentialität des Erzählens, Multiperspektive, aber auch Einbezug von Dialekten, Improvisation wie das Mikroskop in *Stromboli* oder wie die Arbeit mit Laienschauspielern).¹⁰³⁹ Das Distanzverhältnis zwischen Erzähler und Leser hat zum Verlust der sozial-ethischen Funktion des Erzählers geführt, der im italienischen Neorealismus restituert wurde, indem dieser die Nähe zwischen Erzähler, Figur und Leser bzw. Zuschauer wiederherstellt. Entsprechend ging es nicht darum, eine objektive Wahrheit zu finden – diese Illusion ist längst gebrochen –,¹⁰⁴⁰ sondern um eine objektive Methode der Wahrheitsfindung. Die auf objektivem Wege gefundene Wahrheit kann dann sowohl objektiv als auch subjektiv geprägte Wahrheiten und Perspektiven enthalten. Alfred Anderschs Ich-Erzähler in *Die Kirschen der Freiheit* reflektiert diesen Umstand: „Dieses Buch will nichts als die Wahrheit sagen, eine ganz private und subjektive Wahrheit. Aber ich bin überzeugt, daß jede private und subjektive Wahrheit, wenn sie nur wirklich wahr ist, zur Erkenntnis der objektiven Wahrheit beiträgt“ (GW, Bd. 5, S. 373). Jede subjektive Perspektive kann als Teil einer objektiv wahrgenommenen Welt entsprechend der bazin'schen *Globalität der Wirklichkeit* bewertet werden, in der Multiperspektivität im Dienste der Expansion des Sichtbaren bereits angelegt ist. Der Umbau der Erzählperspektive stellt folglich „einen subjektiven Blick unter objektive Bedingungen.“¹⁰⁴¹ Das sehende

¹⁰³⁸ Benjamin (1977): *Der Erzähler* [1936]. S. 442f.; vgl. Benjamin (1980): *Erzählung und Heilung* [1932]. S. 430f.

¹⁰³⁹ Visconti berichtete von seinen Dreharbeiten, dass er den Schauspielern mitteilte: „Das ist die Situation, das sind eure Gefühle, sagt, was ihr sagen wollt, drückt aus, was ihr empfindet, aber mit euren eigenen Worten.“ Und er fügte hinzu: „Niemand hätte einen solchen Dialog schreiben können.“ Visconti in einem Interview mit Giuseppe Ferrara, zitiert nach Schneider/Schirmer (2008): *Visconti*. S. 88.

¹⁰⁴⁰ Die Reflexionen der Wahrnehmungsakte und Erzählperspektiven im italienischen Neorealismus brechen so mit der Gültigkeit der traditionellen, bildlichen Sehnormen und -konventionen, die seit der Neuzeit und auch noch in der Moderne wirksam sind. Auf diese Weise wird zugleich versucht, den modernen Zwiespalt zu bewältigen, einerseits die Perspektive als relative, aber gültige Weltsicht anzuerkennen und sich zugleich ideologiekritisch von ihr befreien zu wollen. Vgl. hierzu Belting, Hans: *Zu einer Ikonologie der Kulturen. Die Perspektive als Bildfrage*. In: Boehm, Gottfried und Horst Bredekamp (Hg.): *Ikonologie der Gegenwart*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2009. S. 9-21. Hier S. 10.

¹⁰⁴¹ Belting (2009): *Zu einer Ikonologie der Kulturen*. S. 11.

Subjekt wird dabei nicht verhüllt, sondern sein Wahrnehmungsvorgang ist präsenter Teil der Wirklichkeit. Es geht darum, „die Realität und sich selbst als und im Bild (und nicht durch das Bild hindurch!) in der Wiederholung bzw. der Rekonstruktion einzelner Momente und Ereignisse in ihrer eigenen (filmischen) Zeit zu begreifen.“¹⁰⁴² So wie der Cache den fließenden Übergang des Bildes zu seinem Außen beschrieb, kann der Film mit dem Zuschauer zu denken beginnen und umgekehrt, der Zuschauer mit dem Film. Wenn der Film mit dem Zuschauer denkt, denkt der Zuschauer selbst, sobald er mit dem Film denkt.¹⁰⁴³ Cesare Zavattini hat von einem „nuovo guardatore“¹⁰⁴⁴ gesprochen, der in Anknüpfung an Merleau-Pontys *Das Kino und die neue Psychologie* (1945) als ein Betrachter bzw. Zuschauer definiert werden kann, den eine bestimmte Teilhabe am filmischen Geschehen kennzeichnet. Dabei ging es in den Worten Merleau-Pontys um das „Staunen über [die] Inhärenz von Ich und Welt und von Ich und anderem: Man beschreibt dieses Paradox und diese Verwirrung und lässt uns das Band zwischen dem Subjekt und der Welt, zwischen dem Subjekt und den anderen sehen, anstatt es zu des Denkens führen sie [...] die Zuschauer in eine affektive und intellektuelle Beziehung zum Film und wieder zur Realität.“¹⁰⁴⁵ Das Werk ist folglich einerseits aus der Beobachtung entstanden, führt zu einer neuen Beobachtung durch den Zuschauer, der daraufhin durch den Vollzug seines Daseins und seiner Erfahrung der Lebenswelt neue Beobachtungsgegenstände und Denkweisen produziert. Der italienische Neorealismus überwindet auf diese Weise eine idealisierte Zuschauer- und Erzählerkonzeption,¹⁰⁴⁶ nach dem der Erzähler und Zuschauer glaubt, Wirklichkeit handelnd kontrollieren zu können. Der Zuschauer steht der Realität jedoch genauso ohnmächtig gegenüber wie die filmischen Figuren. Indem die Beobachtung zum Gegenstand der Beobachtung des Films wird, setzt sich Beobachtung „nicht mehr automatisch in Handlung um, sondern wird selbst zum Reflexionsphänomen.“¹⁰⁴⁷ In dem Moment, in dem die Figuren nicht mehr in den Wahrnehmungsvorgang aktiv eingrei-

¹⁰⁴² Ochsner (2012): Cesare Zavattini, „regista mancato“. S. 219.

¹⁰⁴³ Deleuze (1989): *Das Bewegungs-Bild*. S. 288.

¹⁰⁴⁴ Zavattini (1980): *Il neorealismo secondo me* [1954]. S. 180.

¹⁰⁴⁵ Tröhler, Margrit: Film – Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien. Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers. In: *montage AV* 18 (2009) H. 1. S. 49-74. Hier. S. 49f.

¹⁰⁴⁶ Irmela Schneider beschreibt die idealisierte Zuschauerkonzeption und macht sie für die Debatten um den Zuschauer in den fünfziger Jahren geltend. Der ideale Zuschauer bedeutet zugleich eine Unterscheidung zwischen einem guten und einem schlechten Zuschauer. Schneider, Irmela: *Konzepte vom Zuschauen und vom Zuschauer*. In: Dies. Und Peter M. Spangenberg (Hg.): *Medienkultur der 50er Jahre, Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 1, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002. S. 245-269. Hier S. 250.

¹⁰⁴⁷ Fahle, Oliver: *Bilder der Zweiten Moderne*, Serie moderner Film, Weimar: VDG 2005. S. 15.



Abb. 142: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 143: De Sica, *Fahrraddiebe*

fen bzw. seine Richtung bestimmen, können sie trotz ihres subjektiven Standpunktes eine objektive Betrachtung als Beobachter vornehmen. Darin liegt die Neutralität der Wahrnehmungschroniken, aber auch die Ethik des Zeugen, die bei De Sica zur Mitwisserschaft wird. Während in Vittorio De Sicas *Fahrraddiebe* der Protagonist Antonio an seinem ersten Arbeitstag in der Innenstadt Roms Plakate klebt, kann der Filmzuschauer beobachten, wie ihm sein Fahrrad gestohlen wird. Ausführlich wird gezeigt, wie sich der Dieb zwischen den Autos anschleicht und dann das an die Plakatwände angelehnte Fahrrad entwendet und über die befahrene Innenstadtstraße flieht (Abb. 142 und 143). Da dies offensichtlich nicht aus der Perspektive Antonios erzählt wird, entrückt diese Außenperspektive den Erzähler von der personalen Erzählsituation. Dieses Ausreißen des personalen Erzählers macht ihn andererseits nicht zum allwissenden Erzähler, insofern dieser genauso wenig weiß wie Antonio, wer der Dieb ist und wohin der Dieb flüchtet. Auf dieser Schwelle der Erzählsituation führt der Film die Zeugenschaftsperspektive ein. Der Zuschauer ist im Verbund mit der Kameraperspektive ein Zeuge, einerseits indem er in Distanz zum Geschehen steht und andererseits in unmittelbarer Nähe zum Kameraauge, mit dem er zusammenfällt. Es liegt nun an ihm, ob er hinsieht oder wegsieht. Der Fahrraddiebstahl (der erste wie der zweite) ist aus der Perspektive der einzelnen Figuren, sowohl Antonios als auch des ersten Diebs, plausibel, denn Antonio braucht das Fahrrad, um seinen Job als Plakatierer zu behalten und der Dieb braucht das Fahrrad, um selbst einen Job zu bekommen oder es zu Geld zu machen. Damit ist eine Dialektik von Schuld und Unschuld beschrieben, die der Film selbst nicht entscheidet. Die Ethik dieser Ästhetik besteht darin, das moralische Urteil dem Rezipienten aufzubürden. Die neue *Freiheit* des Zuschauers macht



Abb. 144: Antonioni, *Der Schrei*



Abb. 145: Antonioni, *Der Schrei*



Abb. 146: Antonioni, *Der Schrei*



Abb. 147: Antonioni, *Der Schrei*

ihm die „Zweideutigkeit der Existenz der Realität“¹⁰⁴⁸ bewusst. Der Filmwissenschaftler Lorenz Engell betrachtet daher den italienischen Neorealismus weniger als einen „Realismus der Abbildung“, denn als einen „Realismus der Rezeption“¹⁰⁴⁹. Es ist dann nicht mehr nur die Figur ein Beobachter, sondern die Beobachtungshandlung geht auf den Zuschauer über. In *Fahrraddiebe* entrollt sich erst nach dem Diebstahl eine Fülle von Situationen, in denen Antonio über die Beobachtung den Dieb zu finden versucht. Zwischen Antonio und dem Zuschauer besteht nun hinsichtlich ihrer Zeugnenschaftsperspektive eine Identität. Die Versuche logische Kausalzusammenhänge von Zeit, Raum und Handlung aufzubauen scheitern in dem Maße, in dem die Handlungen und die Wahrnehmungen der Figuren scheitern. Die Ästhetik des italienischen Neorealismus entspricht dann einer Überschreitungsbewegung: „Erst die Unmöglichkeit der Handlung schafft die Möglichkeit, die Handlung zu überschreiten und diese ist es, die dem Film anstelle der Handlung Struktur und Thematik verleihen wird.“¹⁰⁵⁰ Antonioni

¹⁰⁴⁸ Bazin, André: *Orson Welles*, Wetzlar: Büchse der Pandora 1980 [1958]. S. 131.

¹⁰⁴⁹ Engell, Lorenz: *Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt am Main: Campus 1992. S. 177.

¹⁰⁵⁰ Engell (2003): Stromboli, Roberto Rossellini, I, 1950. S. 76. Was Engell für den Film Stromboli geltend macht, kann auf *Fahrraddiebe* übertragen werden, insofern die Unmöglichkeit den Dieb zu

weitert in seinem Film *Der Schrei* die Selbstreflexion der Wahrnehmung zu einer ganzen Szenenfolge aus (Abb. 144-147, S. 409, die Szenenfolge besteht eigentlich aus mehr als vier Einstellungen). Aldo und seine Tochter Rosina werden an einem Flussufer zu Beobachtern des Hauses von Elvia, der Exfreundin Aldos (Abb. 145, S. 409). Eine Frau ruft einer anderen zu, sie solle einen Lappen holen. Aldo und Rosina stehen mit dem Rücken zur Kamera. Der Zuschauer sieht, wie die beiden Richtung Flussufer gewandt dastehen (Abb. 144, S. 409). Dann geht Aldo aus dem Bild nach rechts heraus und Rosina sagt: „Ich schaue zu“. Die Einstellung wechselt ins Haus und Aldo tritt damit zugleich in das Geschehen ein, das er und Rosina eben noch gemeinsam beobachtet haben (Abb. 146, S. 409). Dass die vorangegangene Beobachtungssituation jedoch bestehen bleibt, signalisieren nicht nur die offenen Türen, die das markante Flussufer zeigen (Abb. 146, S. 409), sondern auch der Blick aus dem Fenster, der an der erhöhten Straßenkante noch immer Aldos Tochter in unveränderter Position zeigt und wie sie das Haus und die nahegelegene Umgebung beobachtet (Abb. 147, S. 409). Durch die Tochter bricht also die Beobachtungssituation nicht ab, sondern wird durch eine Folge von Beobachtungshandlungen ausgestaltet. Im Haus wird nun noch einmal wiederholt, was zuvor draußen zu hören war: „Hol einen Lappen.“ Nachdem Aldo Elvia begrüßt hat, tritt nun diese heraus aus dem ersten Geschehen und in die Beobachtungshandlung ein, indem sie mit Rosina zum Flussufer gehen und ein Motorbootrennen beobachten. Nach dem Motorbootrennen fängt es an zu regnen, und sie stellen sich unter ein Vordach. Elvia fordert Aldo auf, ihre Schwester zu beobachten. Entscheidend ist nicht, dass die Kamera diese Aufforderung jetzt ausführt, sondern dass sie Aldo zeigt, wie dieser auf die Schwester blickt, die gerade mit einem Mann flirtet. In der Beobachtungshandlung wird folglich schon einmal durchdekliniert, was sich auch für die Beziehung zwischen Aldo und Elvia denken ließe. Die Erzählperspektive changiert hier zwischen personaler, multiperspektivischer (wenn Rosina von drinnen zu sehen ist) und allwissender Erzählsituation (Beobachtung der Beobachtung, Abb. 144 und 145, S. 409), insofern die Filmkamera eine Außenperspektive auf mehrere personale Erzählsituationen wirft.

De Sica und Antonioni ähnlich ersetzen in Alfred Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund* Beobachtungen die Handlung zwischen Judith, Gregor und Knudsen. Zunächst ist es Gregor der Judith beobachtet: „Er sah Judith unter den Menschen

finden auch hier zur Handlungshemmung führt und eine andauernde Suche einleitet, die den Film strukturiert.

stehen, die zusahen, wie der schwedische Dampfer anlegte. Niemand blickte auf Judith, das war nicht üblich in den kleinen Häfen des Nordens, aber Gregor konnte sehen, daß sie nicht zu den Leuten gehörte; [...]“ (GW, Bd. 1, S. 72). Der Erzähler beobachtet, wie beobachtet wird. Währenddessen beobachtet Knudsen Gregor: „Knudsen blickte hinüber zu der Stelle des Kais, wo der Schwede festmachte, weil er wußte, dass Gregor dort stand; er hatte ihn sofort bemerkt [...]. Der Kerl ist also nicht abgehauen, dachte er, er treibt sich noch hier herum, was will er eigentlich?“ (GW, Bd. 1, S. 73). Die Beobachtungslage wechselt zurück zu Gregor, der nicht bemerkt, wie Knudsen ihn beobachtet, sondern über Judith nachdenkt: „Nummer drei, dachte Gregor, während er das Mädchen beobachtete, Nummer drei, die fliehen will“ (GW, Bd. 1, S. 73). Dann entdeckt er Knudsen, als dieser den Blick von ihm (Gregor) schon wieder abgewandt hatte, wohlwissend, dass auch er (Knudsen) ihn (Gregor) beobachtet hatte: „Gregor sah Knudsen auf dem Deck des Kutters [...]“ (GW, Bd. 1, S. 74). Dann tritt Judith in die Beobachtungssituation ein: „Judith sah zu, wie die Breitseite des Schiffes sich an die Kaimauer heranschob [...]“ (GW, Bd. 1, S. 74). Sie beobachtet zwei Seemänner, während sie selbst von Gregor beobachtet wird: „Gregor beobachtete den Ausdruck von Angst in Judiths Gesicht, als sie die beiden Männer erblickte; [...]“ (GW, Bd. 1, S. 75). Die Beobachtungssituation bleibt von Gregor dominiert: „Knudsen konnte Gregor nicht mehr genau im Auge behalten, weil jetzt so viele Menschen sich auf dem Kai befanden, daß Gregor immer wieder verdeckt wurde, auftauchte und aufs neue verschwand“ (GW, Bd. 1, S. 76). Als sich Knudsen Beobachtungen in der Menschenmenge zu verlieren beginnen, wendet er sich seiner Frau Bertha zu und der Erzähler heftet sich an die Beobachtungen Gregors: „Gregor sah Knudsen mit dem Aufrollen einer Stahltrasse beschäftigt“ (GW, Bd. 1, S. 81). Währenddessen bleibt Judiths Blick auf das Gasthaus *Wappen von Wismar* gerichtet, auf das auch Knudsen blickt, bis der Genosse Kröger auf ihn zukommt. Gregor bleibt als stiller Beobachter außerhalb der Situation, Judith als stille Beobachterin in der Situation. Knudsen allein ist handelnde Figur. Die Beobachtungshandlungen verlaufen parallel und werden hier wie in Antonionis *Der Schrei* zu einer ganzen Sequenz ausgeweitet, die das Erzählen durch das chronikalische Beschreiben der Wahrnehmung ersetzt, indem die personale Erzählsituation multipliziert und heterodiegetisch durch die Beobachtung zweiter Ordnung gebrochen wird.

Liegt in den Romanen oder Erzählungen doch eine Ich-Perspektive vor, wird auch diese durch den Wechsel und Einbruch anderer Erzählperspektiven dynamisiert, sodass das erzählende Ich niemals als alleinige Identifikationsfigur im Zentrum steht. Stattdessen verschiebt sich seine Funktion auf die des Beobachters. Indem das Ich von sich als Person abweicht und zum Beobachter des Geschehens wird, nähert es sich sowohl der personalen Perspektive als einer dritten Person an, je nach Fall auch der auktorialen Perspektive, insofern es den Vorgang des Erzählens kommentiert. In Elio Vittorinis *Im Schatten des Elefanten* (1947) ist der Ich-Erzähler der Bruder von Euklid, der Protagonist aber ist der Großvater. Der Ich-Erzähler ist eine Beobachtungsinstanz, die das Gesehene und Gehörte in Form von Dialogen weitergibt, bei denen der Sprecher stets genannt wird:

So sagt denn meine Mutter vom Brot: „Für ihn allein geht jedesmal, wenn er
ißt, ein halbes Kilo drauf“
Und Anna: „Siehst du’s?“
Und meine Mutter: „Einen Dreck sehe ich. [...]“ (SE, S. 10)

Der Ich-Erzähler präsentiert in diesen Fällen, von denen es viele gibt, die einzelnen Figuren. Er führt nicht, wie es beispielsweise eine auktoriale Erzählperspektive erwarten ließe, einen Kommentar des Beobachteten aus, sondern belässt es beim reinen Zeigen dessen, was er, der als Sohn der Familie ganz nah am Geschehen ist, selbst sieht. Obwohl zu Beginn des Textes zunächst ein klassischer Ich-Erzähler steht, tritt dieser zunehmend hinter der Dokumentation von Wirklichkeit zurück. Er steht gleichsam auf der Schwelle von Innen- und Außenperspektive, von hetero- und homodiegetischem Erzählen. Als Mitglied der Familie ist er ein glaubwürdiger Zeuge des Familienalltags, der von der Beziehung der Mutter zu ihrem Vater, dem Großvater, dominiert wird. Statt seine eigene Geschichte zu erzählen, tritt der Erzähler als ein Zeuge seiner Zeitgenossen auf, deren Geschichte auch die seine ist. Der Erzähler distanziert sich folglich perspektivisch von seinem eigenen Ich und macht sich zum Beobachter und Zeugen verschiedener personaler Perspektiven. Auch er markiert den Erzählvorgang: „So berichte ich weiter, wo ich meine Schwester sehe“ (SE, S. 22). Die derartige Neutralisierung der Ich-Perspektive ermöglicht es, zu erzählen, was ist und nicht das, was aus der Sicht eines Ichs gewesen ist. Den Anspruch zu erzählen, es war so und so, ist ein Merkmal des auktorialen Erzählers,¹⁰⁵¹ den auch der Ich-Erzähler dieses Textes für sich beansprucht: „So war es damals, als es geschah“ (SE, S. 21). Da er dabei war,

¹⁰⁵¹ Bode (2011): Der Roman. S. 166.

aber sein eigenes Ich neutralisiert, ist dieser Erzähler von hoher Glaubwürdigkeit. „Was hast du gedacht? Was hat er gedacht? Was habt ihr gedacht? Und ich, was habe ich gedacht? Was haben wir gedacht?“ (SE, S. 59), fragt der Erzähler zu Beginn des dreizehnten Kapitels und enthierarchisiert damit seine Ich-Perspektive gegenüber den Er- und Sie-Perspektiven, neutralisiert den Standort des Erzählers durch seine Pluralisierung. Die Ich-Erzählperspektive in *Im Schatten des Elefanten* sprengt folglich ihren eigenen Rahmen und befindet sich über die Annäherung an personale Erzählperspektiven und die Einführung auktorialer Erzählgesten ebenfalls im Umbau, ganz im Sinne des eingangs beschriebenen *Ich als Zeuge* bei Pratolini. In Analogie dieses erzählerperspektivischen Schwellenphänomens überschreitet am Ende der Erzählung der Großvater tatsächlich nach langer Zeit die Schwelle des Hauses.

In eine ähnliche Dynamik gerät auch die Ich-Perspektive in Vittorinis *Gespräch in Sizilien* (1941). Der Ich-Erzähler Silvestro distanziert sich von seiner Perspektive und ruft Perspektiven anderer Figuren auf das Geschehen auf, entweder durch Dialoge, die er bezeugt, oder Nacherzählungen. Die Sprecher der Dialoge kann er nicht näher identifizieren. Er weiß von ihnen nur, was er sieht (der eine hat einen Schnurrbart, der andere nicht, daher heißt der eine Mit-Schnurrbart und der andere Ohne-Schnurrbart). Im dritten Teil des Romans wird der Ich-Erzähler Silvestro zum beobachtenden Begleiter seiner Mutter, die er bei ihren Hausbesuchen bei armen, alten und kranken Menschen begleitet. Im fünften Teil des Romans wird das Erzählen schließlich bis an seine äußersten Grenzen geführt, als sich Silvestros verstorbener Bruder als eine Stimme meldet. Der Traum, die Erscheinung seines Bruders ereignet sich auf der Schwelle des Treppenabsatzes des Hauses seiner Mutter. Parallel zur physischen Fortbewegung des Ich-Erzählers (Zug, Rundgang mit der Mutter) gerät folglich auch seine Ich-Perspektive in Bewegung bis hin zu ihrer Entgrenzung (Stimme aus dem Jenseits), die in der immanenten Welt durch das Verweilen auf der Schwelle auch einer physischen Realität entspricht. Der Zeuge steht so ebenfalls auf einer Schwelle zwischen Ich-Perspektive und Er- bzw. auktorialer Perspektive.

Der Umbau der Ich-Erzählperspektive durch die Dynamisierung der Erzählinstanzen wird von deutschen Autoren deutlich zögerlicher und vorsichtiger in Gang gebracht, wenngleich auch hier Ansätze zu einem Umbau der Erzählperspektive als eine Arbeit am allwissenden Erzähler erkennbar sind. In Hans Erich Nossacks Erzählung *Spätestens im November* (1955) ist die bereits verstorbene Marianne Helldegen die Ich-Erzählerin. Durch den Tod der Erzählerin ist diese Erzählperspektive höchst

unrealistisch. Am Ende des Romans, wenn Marianne bei einem Autounfall ums Leben kommt, entlarvt sich die Erzählperspektive als eine Fiktion, die jedoch folgende Funktion hat: Indem die Erzählerin nicht von dieser Welt ist und aus dem Totenreich spricht, werden nicht nur die Verstorbenen als Zeugen aufgerufen, sondern installiert die Erzählerin zwischen sich und dem Erzählten eine Distanz zum eigenen Ich, die der Objektivierung der subjektiven Perspektive auf das Geschehen dient. Auf diese Weise kann auch die Ich-Erzählerin zu einer objektiven Zeugin werden, deren Ich in der immanenten Welt nicht weniger ungewiss ist als die Identität der Verstorbenen. Der Umbau der Erzählperspektive korrespondiert dann mit der existentiellen Verlorenheit der Figuren, die „auf der Suche nach ihrem eigenen Leben“¹⁰⁵² sind. Entsprechend ist auch der Erzähler auf der Suche nach seinem Standpunkt bzw. seiner Perspektive auf die Welt. Ohne eine auktoriale Erzählperspektive zu entwerfen, wird hier eine Ich-Erzählsituation konstruiert, die im buchstäblichen Sinne transzendental ist und sich selbst immer wieder zurücknehmen muss, um nicht unglaubwürdig zu werden: „Aber das hätte ich damals nicht so erklären können, wie jetzt. Und vielleicht ist es auch jetzt nicht die richtige Erklärung, sondern nur etwas Ausgedachtes.“ (SN, S. 29). Die Ich-Erzählerin reflektiert damit die Grenzen der Möglichkeit zu erzählen, das nämlich nur so lange funktioniert, so lange nicht gefragt wird, woher sie das eigentlich weiß.¹⁰⁵³ Indem Nossack seine Erzählerin genau dies jedoch sich selbst fragen lässt, dekonstruiert er einerseits die auktoriale Erzählperspektive und stärkt den Eindruck der Ich-Perspektive, die andererseits durch ihre Reflexion des Erzählvorgangs und ihre gleichsam olympische Positionierung im Jenseits dekonstruiert und mit auktorialen Merkmalen ausgestattet wird. Anders als die neorealisticen Beispiele es zeigen, ist sich diese auktoriale Perspektive nicht sicher darüber, was geschehen ist. Entsprechend unsicher bleibt der Erzähler: „So ungefähr, denn vielleicht sagte ich auch etwas anderes; es kam nicht so darauf an, was ich sagte“ (SN, S. 52) „Es kann sein, daß wir uns auch schon du nannten, das weiß ich jetzt nicht mehr so genau“ (SN, S. 10). „Soll man das überhaupt erzählen?“ (SN, S. 35). Über derartige Reflexionen des Erzählvorgangs arbeitet die Ich-Erzählerin ihren italienischen Kollegen sehr ähnlich an der Schwelle zu einer auktorialen Erzählperspektive, die sich ihrer personalen Beschränkungen bewusst ist, will sie nicht unglaubwürdig werden. Die Unbestimmtheit der erzählten Realität wird auch hier durch das parataktische, syntagmatische Prinzip ausgeglichen: „Nein, ich

¹⁰⁵² Wolf, Christa: „Freiheit“ oder Auflösung der Persönlichkeit. In: Schmid (1970) *Über Hans Erich Nossack*. S. 100.

¹⁰⁵³ Bode (2011): *Der Roman*. S. 169.

muß der Reihe nacherzählen, genau der Reihe nach, wie es ungefähr gewesen ist. Es ist sowieso schwer zu erklären. [...]“ (SN, S. 7). Den Ich-Erzähler als Zeugen haben Heinrich Böll und Alfred Andersch weit weniger explizit ausgestaltet wie Hans Erich Nossack, der die Frage der Zeugenschaft in seiner Erzählung *Unmögliche Beweisaufnahme* regelrecht auf die Spitze treibt. In *Unmögliche Beweisaufnahme* dominiert eine auktoriale Erzählperspektive, die auf der inhaltlichen Ebene die Möglichkeit einer personalen Erzählperspektive reflektiert, insofern der gesamte Roman damit beschäftigt ist, die Perspektive des Angeklagten zu rekonstruieren, an dessen Zurechnungsfähigkeit das Gericht zweifelt. Dies gelingt innerhalb des Romans nicht, in dem ebenso wie die Erzählperspektive auch die Rollen der Figuren ins Wanken geraten, etwa wenn der Angeklagte beginnt, dem Richter und dem Staatsanwalt Fragen zu stellen und die Richter damit ebenso infrage stellt wie diese den Angeklagten. In Kritik gerät damit auch die auktoriale Erzählperspektive als eine verlässliche Instanz. Wer erzählt? Wer spricht? Es erscheint ein logischer Schluss infolge dieser Reflexionen, das Erzählen am Ende der Erzählung abzubrechen. „Hier bricht das Protokoll ab, mitten auf der Seite und mitten im Satz“ (DE, S. 656). Für das Gericht ist es folglich unmöglich im Angeklagten einen den Konventionen und Rechtsnormen angemessenen Zeugen zu finden, darin finden Nossacks Konstruktionen der Erzählperspektive ihren ethischen Höhepunkt. Der erzählende Zeuge entspricht einerseits nicht den gesellschaftlichen Normen eines Beobachters, sodass seine Erzählung zur kritischen Subversion gesellschaftlicher Realitätskonstruktionen wird, und andererseits ist auch dieser, ein von gesellschaftlichen Zwängen freier Zeuge und Beobachter, der nur das vermittelt, was er tatsächlich sieht und weiß, keine sichere kollektive Instanz mehr. Jeder Einzelne ist damit immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen und kann sich nicht auf die Tatsachenberichte eines Zeugen stützen, da sie Lücken und Unbestimmtheiten enthalten. Auch hier ist der Realismus einer der Rezeption. Nicht anders geht es dem Erzähler in Hans Erich Nossacks *Der Untergang*, der sich „beauftragt [fühlt], darüber [den Untergang Hamburgs] Rechenschaft abzulegen“ (DE, S. 7) und sich bereits im ersten Satz als Zuschauer und damit Zeugen des Geschehens ausweist: „Ich erwähne dies nicht, um mich durch seltsame Gespräche wichtig zu machen. Ich glaube, etwas aussprechen zu müssen, von dem ich vermute, daß es unzählige Männer ähnlich empfunden haben, nur daß sie sich dessen nicht bewußt waren, noch sich dazu bekennen würden. Man wird kommen und sagen: Dies ist immer so, und dies ist männlich: wir müssen zerstören, um zu zeugen“ (DE, S. 15). Nicht nur beschreibt der Erzähler damit seine eigene

Zeugenschaft, sondern auch seine ethische Pflicht mithilfe seiner Zeugenschaft patriarchale Deutungsmuster (Mythos des Heldentums) zu dekonstruieren. Der Zuschauer des Bombenangriffs auf Hamburg intendiert folglich keinen persönlichen Zeugenbericht abzulegen, sondern kollektive Erfahrungen zu dokumentieren, denn „ein ganz persönliches Gefühl“ würde „nicht in diesen Bericht gehören“ (DE, S. 32).

Wenngleich nicht in dieser Stringenz, nimmt auch der Ich-Erzähler Walter Fendrich in Heinrich Bölls *Das Brot der frühen Jahre* (1955) von seiner eigenen Person Abstand, um die Rolle des beobachtenden Zeugen anzunehmen, für den das eigene Ich kein Garant mehr für Realität ist. Der Erzähler rückt von sich ab und transformiert seine Ich- zu einer Er-Perspektive:

Ich sprang in mein Auto – und ich sah zugleich mich selbst aus einer unendlichen Ferne ins Auto springen wie jemand, der die Ladenkasse ausgeraubt hat – fuhr los, und als ich den Bahnhof vor mir sah, kam es mir vor, als hätte ich ihn tausend Jahre hintereinander täglich gesehen, und doch stand die Bahnhofsuhr auf zehn nach zwölf, und Viertel vor zwölf war es gewesen, als ich den Groschen in den Automaten für die Bahnsteigkarte warf [...] – und inzwischen hatte ich vergessen, wer ich war, wie ich aussah und welchen Beruf ich hatte. (KA, Bd. 9, S. 220)

Der Wechsel der Erzählperspektive kulminiert im vollständigen Identitätsverlust genau in dem Moment, in dem erstmals der Name des eigentlichen Ich-Erzählers im Roman fällt: „Und als ich unter den Scheck meinen Namen schrieb: Walter Fendrich, kam ich mir vor wie jemand, der eine Scheckfälschung begeht“ (KA, Bd. 9, S. 220). Die Ungewissheit und Entfremdung vom eigenen Ich löst zumindest episodisch eine Dynamisierung der Erzählperspektiven aus.

Die Schärfentiefe, die nicht länger zwischen Vorder- und Hintergrund, zwischen Beobachtung erster und zweiter Ordnung unterscheidet, versetzt den Zuschauer in eine enge Beziehung zum Bild, die partiell auch im Umbau der Ich-Perspektive zu beobachten ist. Der Zuschauer/Leser ist aufgefordert „die Szene aufzulösen, also selbst jene Handlungslinien zu entdecken, die üblicherweise durch Kamerabewegungen strukturiert sind.“¹⁰⁵⁴ Der Zuschauer übernimmt die Montage, die im klassischen Kino der Regisseur bzw. die Kamera vollzog. Dies ist übertragbar auf die Literatur, die die filmische Wahrnehmungschroniken sowie die Schärfentiefe folglich über die Multiperspektive aufnimmt (Transfer der filmischen Form ins Medium der Literatur). Der

¹⁰⁵⁴ Astruc, Alexandre: Notes sur Orson Welles. In: Ders.: *Du Stylo à la caméra...et de la caméra au stylo: Écrits (1942-1984)*, Paris: Archipel 1992. S. 322. Zitiert nach Bordwell, David: Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik. In: *montage AV 18* (2009) H. 1. S. 109-128. Hier S. 115f.

multiperspektivische Aufbau übernimmt gegenüber einem monoperspektivischen Aufbau die Funktionen, die die Beschreibung gegenüber der Erzählung innehat: Unmittelbarkeit, Deixis, Verlangsamung des Erzählprozesses bis zur Handlungslosigkeit, Schwächung der Ereignisstruktur zur Auffächerung des einen Ereignisses in der Beschreibung (vgl. Kapitel 3.4.1.). Die Beobachtungsvorgänge befördern daher einen aktiven und teilnehmenden Rezipienten bzw. Beobachter auf der extradiegetischen Ebene, der für die Interpretation und Sinnstiftung der wahrnehmbaren Wirklichkeit Verantwortung trägt. Der rezipierende Beobachter steht wie die Figuren des Films und der Erzähler „als Schauender *vor der Welt*“¹⁰⁵⁵. Das Changieren zwischen personaler und auktorialer Erzählperspektive kann folglich auch als der Versuch gelesen werden, eine neutrale Erzählperspektive zu installieren, die als eine „camera eye technique“¹⁰⁵⁶ alles registrieren kann, was sich sowohl aus der Sicht der Figuren als auch unabhängig von seiner persönlichen Sicht in seinem Umfeld ereignet.¹⁰⁵⁷ Entsprechend werden die personalen Erzählperspektiven durch die Montage von Registereinträgen, Chroniken, Dialogen, Zitaten von mündlichen Aussagen etc. neutralisiert und das Prinzip der Multiperspektive nicht nur auf der Ebene der Fokalisation, sondern auch der Ebene der Textstruktur angewandt.¹⁰⁵⁸ Hier verfährt der italienische Neorealismus, z. B. Elio Vittorini in *Die Frauen von Messina*, viel radikaler als die hier behandelten deutschen Autoren der Nachkriegszeit. Ihnen gemeinsam aber ist das damit verbundene Anliegen mit dem Changieren zwischen den Erzählperspektiven ästhetische Konventionen aufzusprengen und den Rezipienten über eine neutralisierte Zeugenschaftsperspektive zu integrieren bzw. ethisch in die Pflicht zu nehmen. Das neo-/realistische Erzählen führt vor, dass das Erzählen fähig ist, mit der Simultaneität unterschiedlicher Seins- und Bewusstseinsbereiche sowie der Mannigfaltigkeit der Erzählperspektiven umzugehen und so Erzählen und Rezipieren ebenso wie Autor- und Urheberschaft von Wirklichkeit horizontal zu entgrenzen. Während der Ich-Erzähler auf den Olymp geschickt wird, wird der allwissende Erzähler vom Olymp heruntergeholt. Einzig möglicher Standpunkt ist dann das auf Augenhöhe befindliche personale Erzählen bzw. Erzählen in der dritten Person, dessen Rätselhaftigkeit mit dem ermittelten Umbau der Erzählperspektive über das multiperspektivische Erzählen, das einer Amplifikation der

¹⁰⁵⁵ Borsò (2012): Materialität und Unbestimmtheit(en) im Neorealismo. S. 267.

¹⁰⁵⁶ Bode (2011): *Der Roman*. S. 223.

¹⁰⁵⁷ Die neutrale Erzählperspektive ist weder nur personale noch nur auktoriale Erzählperspektive. Vgl. Broich, Ulrich: Gibt es eine ‚neutrale Erzählsituation‘? F. K. Stanzel zum 60. Geburtstag. In: Germanistisch-romanistische Monatsschrift 33 (1983). S. 129-145.

¹⁰⁵⁸ Mahne (2007): *Transmediale Erzähltheorie*. S. 41f.

Wahrnehmung,¹⁰⁵⁹ einer Explosion des Sichtbaren entspricht, gelüftet sein dürfte. Das Erzählen arbeitet hierfür außerdem mit spezifischen Rahmungen, deren Beschaffenheit ich im Folgenden untersuche.

3.4.3.1. Zeugenschaft oder zum Selbstverständnis der Künstler

Um ein Bewusstsein für die Selbstverantwortung des Einzelnen und der Gemeinschaft glaubhaft vertreten zu können, mussten die Künstler ihr Selbstverständnis und ihre Rollenbilder überprüfen. Im Zweiten Weltkrieg war der Schriftsteller zum Seher und Propheten,¹⁰⁶⁰ zu den „wichtigsten Führern“¹⁰⁶¹ des Volkes ideologisiert worden. Diese Transzendierung entfernte den Dichter von seinen Lesern und machte aus ihm einen Katalysator der nationalsozialistischen Ideologie. Als Führer und Verkünder erhielt der Dichter eine machtvolle Position, die mit ihrer „explizit völkische[n] Einfärbung“¹⁰⁶² normierend auf die Existenzweisen einer ganzen Gesellschaft wirken sollte. Den deutschen Autoren blieb nur der dichterische Führerkult oder der Rückzug in die Innere Emigration bzw. ins Exil. Zugleich machte jener Führerkult eine begriffliche Abgrenzung von den Rollenbildern des Dichters im Dritten Reich notwendig. Es ist daher im Folgenden entscheidend, die sprachlichen Alternativen zum Begriff des „Dichters“ zu reflektieren, die sich mit dem Selbstverständnis der Künstler nach 1945 in Deutschland verbanden. Dabei ist zu ermitteln, inwiefern der italienische Neorealismus Rollenentwürfe und Selbstbeschreibungen lieferte, auf die die deutschen Rollenmuster nach 1945 bezogen werden können.

Sowohl im italienischen Neorealismus als auch in der deutschen Nachkriegsliteratur wurde mit der Figur des Dichters, wie sie noch im Dritten Reich gepflegt wurde,

¹⁰⁵⁹ „Die multiperspektivische Erzählweise erweitert die Erzählmöglichkeiten, ohne daß sich der Erzähler damit schon den Status einer ‚allwissenden‘ Instanz zuwiese.“ Lohmeier (1996): *Hermeneutische Theorie des Films*. S. 201.

¹⁰⁶⁰ „Es gilt [...], das Wort des Dichters aus der profanen Alltäglichkeit wieder ins Seherische zu erhöhen, den Dichter gläubig zu machen zu seinem Volk und zu der Sendung, die sein Volk ihm aufzutragen gewillt ist; und das Volk gläubig zu machen zu seinem Dichter und zu den erhebenden und läuternden Kräften, die aus dem Wort des Dichters in das Leben des Volkes strömen.“ Langenbucher, Hellmuth: *Volkhafte Dichtung der Zeit*, Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag 1941. S. 15; zitiert nach Schoeps (2000): *Literatur im Dritten Reich*. S. 57. Der Dichter müsse „wieder zum Seher und Künder seines Volkes werden: aber er vermag sein geradezu priesterliches Amt nur dann zu erfüllen, wenn er es zugleich im Gesamtorganismus seines deutschen Volkes als das des Herzens empfinden darf.“ Seidel, Ina: Dichter: Volkstum und Sprache. In: Dies.: *Dichter, Volkstum und Sprache. Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlagsanstalt 1934. S. 7-23.

¹⁰⁶¹ Ernst, Paul: „Das deutsche Volk und der Dichter von heute“. In: Kindermann, Heinz (Hg.): *Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart*, Leipzig: Reclam 1933. S. 19-20; zitiert nach Schoeps (2000): *Literatur im Dritten Reich*. S. 59.

¹⁰⁶² Dörr, Volker C.: *Mythomimesis. Mythische Geschichtsbilder in der westdeutschen (Erzähl-)Literatur der frühen Nachkriegszeit (1945-1952)*, Berlin: Erich Schmidt 2004. S. 143.

gebrochen. Wenn in der Sekundärliteratur Rossellini als ein „Missionar“ verehrt wird, handelt es sich um eine Zuschreibung seiner Verehrer, z. B. Gian Piero Brunetta, einer der wichtigsten Neorealismusforscher Italiens:

Roberto Rossellini più di qualsiasi altro regista del dopoguerra, più di Visconti, di De Sica, Fellini e Antonioni, continua a giocare contemporaneamente e nel lungo periodo più ruoli chiave: di Maestro, Guida e Santo Padrone, di individuo messianico, di portatore di un nuovo verbo cinematografico [...].¹⁰⁶³

Mehr als um eine messianische Sendung ging es Rossellini wie seinem Kollegen Luchino Visconti um eine gemeinsame Erfahrungswelt, als Ausgangspunkt des Künstlers: „Es gibt keine Berufung, wohl aber das Bewußtsein der eigenen Erfahrung, die dialektische Entwicklung des Lebens eines Menschen im Austausch mit den anderen.“¹⁰⁶⁴ Leben wie Schreiben oder Filmen basierten also auf einem intersubjektiven Prozess bzw. zielten auf ein intersubjektives Verständnis von Verantwortlichkeit, wodurch das Werk zu einer Lebensbezeugung wurde: „Das heißt nicht, daß jede Arbeit nicht ihre Besonderheiten hat und in gewissem Sinne ein ‚Beruf‘ ist. Aber gut wird sie nur, wenn sie das Ergebnis vielfältiger Lebensbezeugungen ist, wenn sie eine Lebensäußerung ist.“¹⁰⁶⁵ Visconti bestimmte damit den Künstler als einen Zeitgenossen und deutete Zeitgenossenschaft als eine Form der Zeugenschaft. Aus der Zeitgenossenschaft als Zeugenschaft leitete sich dann das Verantwortungsbewusstsein gegenüber den Mitmenschen (auch den Rezipienten) wie gegenüber sich selbst ab. Der Künstler fand sein ethisches Selbstbild also in der Identität von Werk und Leben. Nicht nur der Künstler schaffte ein Werk, eine Wirklichkeit, sondern jedes Werk ‚schaffte‘ auch seinen Künstler, weil es Leben sei, „so daß der Mensch, der der Schauspieler ist, und der Mensch, der dargestellt werden soll, am Ende identisch sind.“¹⁰⁶⁶ Auf dem Grat zwischen Werk und Leben bewegte sich auch Cesare Pavese, der in seinem Tagebuch *Das Handwerk des Lebens* versuchte, seinem Ich in einem unaufhörlichen „Prozeß der Brechungen, der Selbstverfraglichungen, des mörderischen Perspektivwechsels innewerden.“¹⁰⁶⁷ Insofern für Pavese dabei das Kunstwerk in einem Bedingungsverhältnis zum Leben trat und Dichtung zur Rechtfertigung der eigenen Person wurde, bewegte

¹⁰⁶³ Brunetta, Gian Piero: In nome del padre Roberto.... In: Iaccio, Pasquale (Hg.): *Rossellini dal neorealismo alla diffusione della conoscenza*, Napoli: Liguori Editore 2006. S. 3-15. Hier S. 4 und 5.

¹⁰⁶⁴ Visconti, Luchino: Für ein anthropomorphes Kino [1943]. In: Schneider/Schirmer (2008): Visconti. S. 273-274. Hier S. 273.

¹⁰⁶⁵ Visconti (2008): Für ein anthropomorphes Kino. S. 273.

¹⁰⁶⁶ Visconti (2008): Für ein anthropomorphes Kino. S. 274.

¹⁰⁶⁷ Blöcker, Günter: *Literatur als Teilhabe. Kritische Orientierungen zur literarischen Gegenwart*, Berlin: Argon Verlag 1966. S. 139.

sich Pavese nicht nur inmitten des Kontextes der Legitimation seines Berufstandes, sondern arbeitete sich auch an jenem Verhältnis zwischen Werk und Leben ab. War der Dichter als Seher oder gar Prophet von seiner alltäglichen Existenz verschieden und in großer Distanz zu den Empfängern seiner Botschaft, fand er nun gewissermaßen zu sich selbst als Mensch zurück, der denselben Lebensbedingungen ausgesetzt war wie seine Zeitgenossen. Der Künstler arbeitete nicht länger an seinem Werk, wenn er schrieb, sondern zugleich an seinem Leben. Auch Visconti hatte das Filmmachen weniger als Kunst, sondern als „handwerkliche Arbeit“¹⁰⁶⁸ beschrieben und Hans Erich Nossack schlussfolgerte für sich, dass man nicht lebe, „um zu schreiben, sondern man schreibt, um zu leben“ (DT II, April 1964, S. 692). Pavese, der 1950 Selbstmord beging, sah für sich keine Möglichkeit mehr, die Spaltung zwischen Leben und Dichtung zu schließen. Sein Versuch, das eigene Leben schreibend zu bewältigen, war gescheitert.

In Deutschland lassen sich folglich ähnliche Tendenzen erkennen, Dichtung und Leben in Übereinstimmung zu bringen. Nossack schreibt in sein Tagebuch: „Es gibt so viele Dinge, die nicht zu bezweifeln sind, aber dadurch unecht werden, daß man sie ausspricht. [...] Man darf diese Dinge nur tun oder sie leben, vielleicht darf man sie nicht einmal wissen. Aber man darf sie dichten, denn das heißt sie leben“ (DT I, 10. 01. 1944, S. 11). Nossack stellte dabei den Schriftsteller etwas höher als den Dichter:

Ein Schriftsteller bleibt immer Subjekt, während ein Dichter, je mehr er Dichter ist, um so mehr auch Objekt ist. Ein Schriftsteller schreibt über etwas und bleibt bewußt außen – oder auch, weil es nicht anders möglich ist; ein Dichter schreibt oder spricht sich selbst, er ist die Sache selbst, wenigstens ein Teil davon, und steht immer innen. [...] Man kann sich von einem Schriftsteller Rat holen. [...] Der Schriftsteller kann große Wahrheit finden und sagen, der Dichter (oder sein Wort) ist Wahrheit. Im Schriftsteller wird das eigentlich Menschliche erwidert, d.h. der Dualismus, dies Gegenüberstehen und Betrachten. Der Dichter ist ein seltenes Moment der Einheit, er ist nicht doppelteilig. (DT I, 20. 7. 1948, S. 110)

Nicht nur entspricht Nossacks Analyse dem erzählperspektivischen Grenzgang zwischen Innen und Außen, Nähe und Distanz. Die Paradoxie bleibt dieselbe: einerseits Subjekt, andererseits Außenperspektive. Zugleich bevorzugt Nossack den Begriff „Schriftsteller“ gegenüber dem Begriff „Dichter“. Der Umbau der Erzählperspektive

¹⁰⁶⁸ Visconti, Luchino: Zwanzig Jahre Theater. In: Schneider/Schirmer (2008): *Visconti*. S. 22-27. Hier S. 26. Erstveröffentlichung in *L'Europa*, 22. Jg. Nr. 13, 24.03.1966.

und des Selbstverständnisses versuchte die durch den Zweiten Weltkrieg entstandene technische Trennung zwischen Subjekt und Objekt zu überwinden. Seine doppelte Konstitution ist Basis für die Kritik und Veränderung, während der Dichter dem eigenen Leben ausgeliefert ist und damit handlungsunfähig wird (wie am Ende Pavese). Neben seinem Subjektstatus und seiner Außenperspektive findet der Schriftsteller jedoch seinen ethischen Standpunkt in einer Rat gebenden Funktion, die ihn in die Nähe des Chronisten stellt, wie ihn Walter Benjamin beschrieben hatte. Der Chronist zeichnet sich Benjamin zufolge gegenüber dem Romancier dadurch aus, dass er „Rat“ wisse.¹⁰⁶⁹ Zu diesem Standpunktwechsel gab es keine Alternative: „Etwa 1948 verkündete ich, daß ich mich vom Dichter zum Schriftsteller umerziehen wolle. Die freche These sollte natürlich mein Ungenügen an meinen bisherigen Erzeugnissen verbergen. Ich meinte wohl auch eine Umerziehung zum Rationalen. Oder zur nüchternen schmucklosen Aussage, das Vorhaben scheint mir gelungen“ (DT I, 1. 11. 1958, S. 310).

Alternativlos war dieser Wandel auch für Heinrich Böll, der wie kein anderer deutscher Autor den Begriff „Zeitgenossenschaft“¹⁰⁷⁰ zum Schlüsselbegriff seines Realismus gemacht hatte: „Ich habe keine andere Wahl.“¹⁰⁷¹ Zu schreiben ist dabei Risiko und Chance zugleich: „Kunst ist eine der wenigen Möglichkeiten, Leben zu haben und Leben zu halten, für den, der sie macht, und für den, der sie empfängt. So wenig wie Geburt und Tod und alles, was dazwischen liegt, Routine werden können, so wenig kann es die Kunst.“¹⁰⁷² Die Anbindung der Kunst an die Wandelbarkeit des Lebens verhinderte die Stagnation in einem ästhetischen Stil und einem statischen Standpunkt des von der Gesellschaft isolierten Dichters im Elfenbeinturm. Damit ist verstehbar, dass die Künstler sowohl in Italien als auch in Deutschland Selbstbeschreibungen als Realisten vermieden und auch keine ästhetische Schule oder ein verbindliches Manifest begründeten.¹⁰⁷³ Der ethische Gewinn des Konzepts der Zeitgenossenschaft bestand darin, dass es nicht nur ein erforderliches Selbstbild von innen heraus beschrieb,

¹⁰⁶⁹ Vgl. Benjamin (1980): *Erzählung und Heilung* [1932]. S. 443. Benjamin antwortete mit dem Rat gebenden Chronisten auf die in der Moderne immer größere werdende Kluft zwischen Romancier bzw. Erzähler und seinem Leser. Vgl. auch Benjamin (1977): *Der Erzähler*. 438-465.

¹⁰⁷⁰ Vgl. v. a. Böll (2002): *Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit*. S. 143-202.

¹⁰⁷¹ Böll, Heinrich: *Das Risiko des Schreibens* [1956]. In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 10, 1956-1959, hg. v. Viktor Böll. S. 98-101. Hier S. 99.

¹⁰⁷² Böll (2005): *Das Risiko des Schreibens*. S. 101.

¹⁰⁷³ Böll sah sich keiner Schule oder Tradition verpflichtet und lehnte Stigmatisierungen und Etikettierungen als Kahlschlag-Autor, Realist oder katholischer Schriftsteller ab. Schnepf, Beate: *Die Aufgabe des Schriftstellers. Bölls künstlerisches Selbstverständnis im Spiegel unbekannter Zeugnisse*. In: Bellmann (1995): *Das Werk Heinrich Bölls*. S. 45-60. Hier S. 59.

sondern das dieses zugleich die Außenperspektive, ein ethisches Fremdbild sowohl auf den anderen als auch von den anderen auf sich selbst entwarf, weil sich der Schriftsteller statt sich gegenüber dem anderen zu privilegieren, intersubjektiv zu humanisieren begann. Die Humanisierung des Dichters zum Schriftsteller gelang nicht durch eine den Menschen überlegene, göttliche oder genialische Wahrnehmung, sondern über eine teilnehmende und mitmenschliche.

Der Standpunkt des Zeitgenossen nach 1945 war außerdem mit der „Haltung des Debütanten“¹⁰⁷⁴ verbunden, also desjenigen, der zum ersten Mal mit seinem Werk in der Öffentlichkeit erschien. Die Position des Neuen diente nicht primär der literarischen Profilierung, sondern ergänzte die Ethik des Zeitgenossen um einen revolutionären, modernisierenden Gestus, den Andersch in der Ankündigung eines „neuen ‚Sturm und Drang‘“¹⁰⁷⁵ sah. Andersch resümierte einen latenten „*neo-verismo* der Gruppe 47“: „Ich sage latent, denn es macht den ganzen Ehrgeiz dieses Clubs aus, nur ja kein Programm zu haben – ein in der Literaturgeschichte einmaliges Beispiel.“¹⁰⁷⁶ Mit der Ablehnung jedes Programms verbunden, war das Ausweichen vor einer über einen Stil definierten Rolle des Dichters. Das Paradigma der Programmlosigkeit prägte auch den italienischen Neorealismus: „Handbücher, Programme, Grammatiken haben keinen Sinn mehr. [...] Der Neorealismus durchbricht alle Schemata, lehnt alle Regeln ab, die im Grunde nichts anderes sind als Kodifizierungen von Schranken.“¹⁰⁷⁷ Der Konnex von Neuheit und Zeitgenossenschaft ist folglich eine dialektische, nicht widerspruchsfreie Figur. Die Paradoxie lässt sich weitertreiben, wenn man den Zeitgenossen mit dem Außenseiter in Verbindung bringt, als ein solcher sich v. a. Alfred Andersch, Hans Erich Nossack und in ganz besonderer Weise Wolfgang Koeppen verstanden: „Ich versuchte, Ihnen vom Schriftsteller als Einsamen, als Beobachter, als Außenseiter, als dem Mann allein an seinem Schreibtisch zu erzählen. Aber ich meine nicht den armen Poeten in seiner Dachkammer, den Künstler als Spitzweg-Erscheinung.“¹⁰⁷⁸ Während Koeppen auf die Position des Außenseiters und Beobachters

¹⁰⁷⁴ Trommler (1977): Nachkriegsliteratur. S. 168.

¹⁰⁷⁵ Andersch (2004): Deutsche Literatur in der Entscheidung. S. 211: Andersch gibt einem Abschnitt seines Essays die Überschrift „Vor einem neuen ‚Sturm und Drang‘“.

¹⁰⁷⁶ Andersch, Alfred: Jugend am Schmelzpott einer Kultur [1951]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften I. S. 279-292. Hier S. 286; Andersch (2004): Gruppe 47. S. 227.

¹⁰⁷⁷ Zavattini (1964): Einige Gedanken zum Film. S. 23.

¹⁰⁷⁸ Koeppen, Wolfgang: Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1962. In: Ders. (1986): *Gesammelte Werke, Berichte und Skizzen II*, Bd. 5, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 253-261. Hier S. 260. Zum Selbstverständnis Koeppens als Schriftsteller vgl. auch Manola, Anastasia: *Der Dichter-Seher als Dichter-Warner. Wandel eines mythischen Modells bei Koeppen, Wolf und Grass*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. S. 125-139.

insistierte und eher einen nicht teilnehmenden Zeitgenossen verkörperte, der sich selbst nicht als Handelnden und aktiven Teil der Gesellschaft ansah,¹⁰⁷⁹ ging es Böll um eine ganz bewusste und aktiv gelebte Zeitgenossenschaft. Der sich eher wie Koepfen denn wie Böll abseitig fühlende Nossack fand einen geistigen Zeitgenossen v. a. in Cesare Pavese, der seine Außenseiterrolle und seine Einsamkeit in seinem Tagebuch aufzuarbeiten versucht hatte. War es also der Zeitgenosse, der Außenseiter geworden war? War es also auch der Außenseiter, der wieder ins Zentrum rückte, wenn vom Zeitgenossen die Rede war? Koepfen reflektierte den Dichter als engagierten Zeitgenossen: „Aber ich sah den Dichter, den Schriftsteller bei den Außenseitern der Gesellschaft, ich sah ihn als Leidenden, als Mitleidenden, als Empörer, als Regulativ aller weltlichen Ordnung, ich erkannte ihn als den Sprecher der Armen, als den Anwalt der Unterdrückten, als den Verfechter der Menschenrechte [...]“¹⁰⁸⁰ Unter der Hitler-Diktatur hatte Zeitgenossenschaft nur Außenseitertum bedeuten können. Zeitgenossenschaft und Außenseitertum waren folglich auch ethische Motive für den Umgang bzw. die Bewältigung von Schuld. War Zeitgenossenschaft bei Böll zum festen demokratischen Selbstverständnis geworden, während es bei Koepfen eher als eine funktionale Notwendigkeit erschien, näherte sich Andersch dem Zeitgenossen als einer anstehenden Aufgabe auf dem Weg zu einer geschichtsbewussten Autorschaft:

Der Mensch unserer Zeit ist der Mensch der Masse. Ihm hat der Schriftsteller zu dienen, denn auch der Schriftsteller ist ein Dienender, wie es jeder Staatsmann sein sollte. Echt, klar und wahr zu sein: das ist die Aufgabe, die dem Schriftsteller unserer Zeit gestellt werden muß. Seine ethische Aufgabe ist es, die Wand zwischen dem geistigen Menschen und der Masse einzureißen.¹⁰⁸¹

Die Überwindung der geistigen Trennung zwischen Schriftsteller und Zeitgenosse erforderte jenen ethischen Standpunkt, der kein hierarchischer, elitärer, privilegierter mehr war, sondern ein an den Menschen gebundener. Auf die Bindung kam es Andersch also gleichermaßen wie Böll an, jedoch nicht als eine Bindung an den Staat. Nicht missverstanden werden darf hier Anderschs Bestimmung des Schriftstellers als Diener. Der Schriftsteller ist nicht Diener des Staates, einer Ideologie oder Politik, d. h. er

¹⁰⁷⁹ „Ich bin ein Zuschauer, ein stiller Wahrnehmender, ein Schweiger, ein Beobachter, ich scheue die Menge nicht, aber ich genieße gern die Einsamkeit in er Menge und dann gehe ich in mein Zimmer, an meinen Tisch und schreibe oder versuche es wenigstens. [...] daß das Buch an meiner Statt erreichen könnte, was mir als Person versagt geblieben ist: zu sprechen, zu agieren, zu wirken, die Mitmenschen zu erregen, sie zu bewegen, wenn es gegeben ist, sie auch zu erfreuen [...]“ Koepfen (1986): Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1962. S. 353.

¹⁰⁸⁰ Koepfen (1986): Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1962. S. 357.

¹⁰⁸¹ Andersch (2004): Gruppe 47. Fazit eines Experiments neuer Schriftsteller. S. 228. [1988]

schreibt keine zweckgebundenen Texte: „Es handelt sich bei ihnen um freie Zeichen-Anordnungen mit variabler semantischer Funktion.“¹⁰⁸² Andersch zitierte in seinem Essay *Linkes Tagebuch* von 1948 den Literaturkritiker Walter Mannzen: „Als Betroffene sind wir immer zuständig.“¹⁰⁸³ Der Schriftsteller konnte sich folglich nicht auf einen klar definierten Zuständigkeitsbereich begrenzen, der ihn von großen Teilen der Gesellschaft getrennt hätte. So wie den Schriftsteller alles angeht, ist er auch ein Zeitgenosse. Betroffenheit, Zuständigkeit, Gebundensein sind schließlich die Basis einer Erfahrungsgemeinschaft, in der der Beobachter kein Voyeur ist, sondern den ethischen Standpunkt eines Zeugen einnehmen kann. Das Gebundensein beschrieb noch expliziter Heinrich Böll in seinen *Frankfurter Vorlesungen* als Kern der Zeitgenossenschaft: „Obwohl als einzelner schreibend, ausgestattet nur mit einem Stoß Papier, einem Kasten gespitzter Bleistifte, einer Schreibmaschine, habe ich mich nie als einzelnen empfunden, sondern als Gebundenen. Gebunden an Zeit und Zeitgenossenschaft, an das von einer Generation Erlebte, Erfahrene, Gesehene und Gehörte“ (KA, Bd. 14. S. 139). Die Zeitgenossenschaft beschreibt damit ein kollektivistisches Selbstbild, das sich auch bei Andersch andeutete. Zeitgenossenschaft realisierte sich nicht „von oben herab, aus der Besserwisserei des Präzeptors“, sondern „vom unruhigen Rand der Zeitgenossenschaft, von einem Standpunkt aus, wo Sicherheit bröckelig wird. Selbstsicherheit unmöglich; von wo aus das Kritische als Ärgernis missverständlich klingen mag; so, als enthielte es nicht das Angebot, sich selbst mit einzubeziehen.“¹⁰⁸⁴ Führt Koeppen sein Außenseitertum ähnlich wie Pavese in eine neue Isolation, drängte bei Andersch der Außenseiter als Widerständler von der Peripherie ins Zentrum. Und so ist das Kritische keine literarische Beigabe, sondern Literatur *ist per se* kritisch.¹⁰⁸⁵ Andersch rief den engagierten Schriftsteller auf den Plan, den Koeppen bereits als eine Selbstverständlichkeit in der italienischen Gesellschaft beobachtet hatte:

¹⁰⁸² Andersch, Alfred: Notiz über die Schriftsteller und den Staat. In: *Merkur* 20 (1966). S. 398-400. Hier S. 399f.

¹⁰⁸³ Andersch, Alfred: *Linkes Tagebuch I*. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften I. S. 155-161. Hier S. 155.

¹⁰⁸⁴ Böll, Heinrich: Georg Büchners Gegenwärtigkeit. In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 15, 1966-1968, hg. v. Werner Jung. S. 321-327. Hier S. 326f.

¹⁰⁸⁵ „Man braucht sich nur einen Moment lang vorzustellen, was an veröffentlichten Texten verbliebe, wenn die Literatur aus dem öffentlichen Leben verschwände: Gesetzbücher, Verordnungen, Gebrauchsanweisungen und Nachrichten. [...] Nicht dadurch also, daß die Literatur sich kritisch verhält, sondern durch ihre Existenz allein verursacht sie den Ärger, der sich um sie bildet. [...] Jedoch ist Literatur selbst, und möge sie die konservativste sein, wenn sie nur Literatur ist, ein die Gesellschaft und ihre Zusammenhänge transzendierendes und damit kritisierendes Ereignis.“ Andersch (1966): Notiz über die Schriftsteller und den Staat. S. 399f.

Cesare Pavese erhielt den Preis, ein Dichter unabhängig, bitter, aufrührerisch und allein bis zur Stunde seines selbstgewählten Todes. Die Zeitungsstände sind ein reich beschickter bunter Markt der Gedankenfreiheit. Der Römer liebt das Geschriebene, Gedruckte, die Texte und die Kommentare, die Pamphlete und die Persiflagen, Pasquino ist nie gestorben, d'Annunzios „Poema Paradisiaco“ erschien als Leitartikel, und Moravia, Silone und Vittorini kämpfen, prophezeien, beschwören, warnen, lehren in allen Blättern – eine selbstverständliche *littérature engagée*.¹⁰⁸⁶

Die Selbstverständlichkeit der „*littérature engagée*“, die rebellische Rolle des Dichters beeindruckte nicht nur Wolfgang Koeppen, sondern erhielt Vorbildfunktion für die deutschen Autoren insgesamt, wie es der zweite Schriftstellerkongress 1948 in Frankfurt am Main zeigte, der die theoretische Standortbestimmung des Autors und die Kontroverse einer „*littérature engagée*“ und „*littérature pure*“ ins Zentrum stellte.¹⁰⁸⁷ Dabei handelte es sich um ein internationales Phänomen, das seinen Anfang bei Jean Paul Sartre nahm, der den Begriff der „engagierten Literatur“¹⁰⁸⁸ eingeführt hatte. Der Dichter habe nicht nur als Schriftsteller, immer auch als Mensch eine Verantwortung. Sartre ging es weniger um eine moralische Botschaft, als vielmehr um eine Sprache, die verändere, weil sie Enthüllung sei und auf diese Weise an eine uneigennützig Freiheit appelliere.¹⁰⁸⁹ Die italienischen Neorealisten haben an das revolutionäre Selbstverständnis angeschlossen, etwa Cesare Zavattini, der sich als einen „Filmschriftsteller“¹⁰⁹⁰ beschrieb, oder Elio Vittorini, der nicht nur selbst Partisan der *Resistenza* gewesen war, sondern die Figur des revolutionären Schriftstellers eingefordert hatte:

Revolutionär ist der Schriftsteller, dem es gelingt, durch sein Werk revolutionäre Forderungen aufzustellen, doch nicht die gleichen Forderungen, die die Politik stellt; Forderungen des Menschen, die nur er im Menschen schauen kann, die zu schauen sein, des Schriftstellers Eigenes ist, die zu vertreten sein, des revolutionären Schriftstellers Eigenstes ist und zwar, sie neben den Notwendigkeiten, die die Politik vertritt, hinaus zu vertreten.¹⁰⁹¹

Der Schriftsteller findet seine Ethik in dem Bündnis mit dem Zeitgenossen. Revolutionär ist der Schriftsteller, wenn er sich als Mensch begreift und als solcher handelt.

¹⁰⁸⁶ Koeppen, Wolfgang: Neuer römischer Cicerone [1957]. In: Ders. (1986): *Gesammelte Werke in sechs Bänden, Bd. 4*, hg. v. Marcel Reich-Ranicki. S. 238.

¹⁰⁸⁷ Barner (2006): *Geschichte der deutschen Literatur*. S. 18.

¹⁰⁸⁸ Sartre (2000): Was ist Literatur? S. 89.

¹⁰⁸⁹ „Die Sprache nimmt in gewisser Weise jede Unschuld, die Sprache nimmt die Unmittelbarkeit und konfrontiert die Person zugleich mit ihrer Verantwortlichkeit.“ Jean-Paul Sartre: Die Verantwortlichkeit des Schriftstellers. In: Ders.: *Schwarze und weiße Literatur. Aufsätze zur Literatur 1946-1960*, hg. v. Traugott König, Reinbek: Rowohlt 1984. S. 17-38. Hier S. 21.

¹⁰⁹⁰ Zavattini (1964): Einige Gedanken zum Film. Hier S. 24.

¹⁰⁹¹ Vittorini, Elio: Wer ist revolutionärer Schriftsteller? [1947]. In: OT, S. 312-314. Hier S. 312f.

Dabei ging es Vittorini nicht um politische Erziehung, d. h. um Substitution der Politik durch Poesie, sondern um die Entdeckung und Förderung eines „natürlichen Engagements“¹⁰⁹², das sich unabhängig von intellektuellen Machtinteressen, Machtbündnissen und Ideologiepolitik vollziehen ließ und die „menschliche[n] Ursachen einer Revolution“¹⁰⁹³ sichtbar machte. Insofern Wirklichkeit per se geschichtlich und wandelbar sei und der Schriftsteller zur Verwandlung von Wirklichkeit beitrage, sei er auch „den Revolutionen gegenüber engagiert.“¹⁰⁹⁴ Der Schriftsteller bleibt folglich neutral und verfällt nicht seinem eigenen Engagement. Vittorini befreite den Schriftsteller folglich vom Ideologieverdacht, indem er ihn als eine grundsätzlich kritische und dynamische Wahrnehmungsinstanz bestimmte, die zum Ausgleich aller Ideologien (Marxismus, Sozialismus, Faschismus, Existentialismus) fähig sei. In unmittelbarer Nähe zu Vittorini reflektierte Nossack Literatur als ein „Verständigungsmittel unter Partisanen“¹⁰⁹⁵. Der Schriftsteller sei der „Wächter der Wahrheit“, ein „Zeiger“ und ein „Protokollant von Ereignissen“¹⁰⁹⁶. Wahrheit ist nicht etwas Metaphysisches, dass an die seherische oder prophetische Kraft des Dichters gebunden ist, sondern resultiert aus einer gelebten Zeugenschaft als eines konkreten Engagements für eine reale Sache (statt einer abstrakten Ideologie). Das Schreiben stellt vor der Folie dieses Selbstverständnisses dann nicht nur einen Akt der Selbstvergewisserung dar, sondern auch einen Beitrag zur Demokratie. Nossack befreite zwar den Intellektuellen vom Ideologieverdacht, beschrieb aber auch sein Dilemma, sich einerseits für den Menschen zu engagieren und zugleich gesellschaftspolitisch nicht einflussreich wirken zu können¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹² Vittorini, Elio: Ein natürliches ‚Engagement‘ [1948]. In: OT, S. 352-355. Hier S. 354.

¹⁰⁹³ Vittorini (1959): Wer ist revolutionärer Schriftsteller? Hier S. 314.

¹⁰⁹⁴ Vittorini (1959): Ein natürliches ‚Engagement‘. S. 354.

¹⁰⁹⁵ Maue, Karl-Otto: Aufbruch – Skepsis – Rechtfertigung. Drei Strategien im literarischen Feld der Nachkriegszeit am Beispiel der Hamburger Autoren Axel Eggebrecht, Hans Erich Nossack und Hans Friedrich Blunck. In: Stephan, Inge und Hans Gerd Winter (Hg.): *„Liebe, die im Abgrund Anker wirft“*. *Autoren und literarisches Feld im Hamburg des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Argument 1990. S. 175-197. Hier S. 186.

¹⁰⁹⁶ Prochnik, Peter: Die Gedichte Hans Erich Nossacks. In: Schmid (1970): *Über Hans Erich Nossack*. S. 67.

¹⁰⁹⁷ Nossack beschreibt den Intellektuellen des 19. Jahrhunderts als eine soziologische Kategorie, die ein bestimmtes Gruppenbewusstsein und Typen verschiedener Berufsgruppen beschrieb (u. a. Publizisten und engagierter Schriftsteller). Im 20. Jahrhundert war dies nicht mehr möglich, weil der Intellektuelle als ein geistiges Wesen in einem Spannungsverhältnis zum Handeln stand. Sobald der Geist zu einer handlungsfähigen Ideologie oder Politik werde, sei er nicht länger Geist. „Eingreifen ist schon deshalb unwirksam, weil es uns an einer ursprünglichen, egoistischen Interessiertheit an Macht, Erfolg und Einfluß fehlt. Wir sind niemals an Staat, Gesellschaftsordnung, Partei um ihrer selbst willen engagiert, sondern nur mittelbar durch unser Engagement an den Menschen, der in diesem Staat oder in dieser Gesellschaftsordnung zu leben hat. [...] Das Engagement des Intellektuellen dem Staat gegenüber besteht darin, darüber zu wachen, daß der Staat nicht überhandnimmt und das Mittel sich als Zweck gebärdet. Es ist letzten Endes ein Kampf gegen die Tendenz zur Abstraktion, die allen

– für Nossack ein Grund für die „schwache Position“¹⁰⁹⁸ der Literatur. Mit dieser pessimistischen Grundhaltung unterschied sich Nossack nicht nur von den italienischen Neorealisten (mit Ausnahme Paveses), sondern auch von seinen Kollegen Andersch oder Böll. Nossack plädierte infolge für den Rückzug auf das Individuum (eher singular als kollektiv im Sinne jenes Zeitgenossen gedacht): „Meine Hoffnung gründet sich auf den monologischen Charakter der heutigen Literatur. Ich sehe darin einen Versuch, das gesprochene oder geschriebene Wort wieder zu vermenschlichen, indem es für den, der es spricht, verbindlich wird, für ihn allein.“¹⁰⁹⁹ Im Unterscheid zu Vittorinis Credo vom revolutionären Schriftsteller, der im intersubjektiven Dialog mit der Geschichte und seinen Zeitgenossen stand, beriefen sich Pavese und Nossack auf das monologische Prinzip. Darin läge die Stärke der Literatur: „Durch das subjektive Engagement wird der historische Gegenstand der Geschichte entrissen und wieder ins lebendige Spannungsfeld hineingenommen. [...] Das Engagement ist ganz ahistorisch“¹¹⁰⁰, weil es in Bezug zum Leben und der konkreten Gegenwart stehe statt zur allgemeinen Geschichte. Weil die Literatur eine menschliche Lebensäußerung und ein revolutionärer Akt sei und für das Lebendige und gegen das Institutionelle eintrete, sei sie trotz ihrer gesellschaftlich „schwachen Position“ unverzichtbar im Entwicklungs- und Veränderungsprozess jener Gesellschaft. Nossack erklärte daher Literatur generell zu einem Humanum: „Ein Gedicht entsteht nicht aus oder durch und nicht einmal gegen eine Gesellschaftsordnung, sondern trotz ihrer; es ist ein menschliches, oder wenn man will, ein Naturphänomen [...].“¹¹⁰¹ Es scheint hier durch, was Vittorini über den revolutionären Schriftsteller geäußert hatte, nämlich das dieser trotz der Revolutionen in der Geschichte und wegen seines *natürlichen Engagements* eine neutral und dem Menschen verpflichtete Rolle behalte, mit der er im Unterschied zur pessimistischen Haltung Nossacks Wirklichkeit durchaus verändere. Da die deutschen Künstler in die innere oder äußere Emigration hatten gehen müssen, hatte die Orientierung an einem Autor wie Elio Vittorini durchaus eine kompensatorische Funktion. „Mit seiner Partisanenvergangenheit entsprach Vittorini den literaturpolitischen Tendenzen der jungen Bundesrepublik besser als die anderen repräsentativen Schriftsteller im modernen

Gesellschaftsordnungen und Ideologien eignet.“ Nossack, Hans Erich: Wir Intellektuelle. In: Merkur 10 (1964) H. 2. S. 657-660. Hier S. 659.

¹⁰⁹⁸ Nossack, Hans Erich: Die schwache Position der Literatur. In: Ders. (1966): *Die schwache Position der Literatur*. S. 7-27.

¹⁰⁹⁹ Nossack, Hans Erich: *Büchner-Preis-Rede*, 1951-1971, Stuttgart: Reclam 1972 [1961]. S. 112.

¹¹⁰⁰ Nossack (1966): Die schwache Position der Literatur. S. 14f.

¹¹⁰¹ Nossack (1964): Wir Intellektuelle. S. 660.

Italien.“¹¹⁰² So hatte Roberto Rossellini Filme für die faschistische Propaganda gedreht und Cesare Pavese war durch seinen Selbstmord 1950 in seiner Vorbildfunktion zurückgesetzt. In Italien und Deutschland existierten folglich ähnliche Konzepte vom Künstler bzw. Schriftsteller als Zeitgenosse, Zeuge und Revolutionär. Zeitgenossenschaft beschrieb ein neues moralisches Verhalten, nämlich die Solidarisierung mit dem Menschen durch die Übernahme einer intersubjektiven Verantwortlichkeit. Die Existenz des einen sollte an die Präsenz des anderen zurückgebunden werden. Die Begriffe des Schriftstellers und des Zeitgenossen waren für die Abgrenzung gegenüber den im Dritten Reich instrumentalisierten Dichter notwendig, wenn deshalb auch nicht immer eindeutig die „unselige Unterscheidung zwischen Dichter und Schriftsteller“¹¹⁰³ aufrechterhalten werden sollte, die Walter Jens 1952 noch als Paradigma der deutschen Nachkriegsautoren betrachtet hatte: „Binahe alle jüngeren Schriftsteller von heute haben eines gemeinsam: sie sind keine Dichter. Sie fühlen sich nicht als Dichter. Sie wollen keine Dichter sein.“¹¹⁰⁴ Eher als um die tatsächliche Ablehnung des Dichters ging es den Autoren meines Erachtens um das ihren Erzählern vergleichbare polyvalente Selbstverständnis, nach dem der Dichter nicht nur Dichter bzw. Künstler, sondern auch Schriftsteller, Publizist, Intellektueller, Partisan und Zeitgenosse und Individuum war, wie es auf viele Künstler des italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur zutraf: Visconti war in frühen Jahren Schriftsteller (vgl. die Erzählung *Der Strohhut*, den Entwurf zum Roman *Das Experiment* sowie das Romanfragment *Angelo*), später Theaterregisseur und arbeitete für die Oper. Rossellini fungierte zugleich als Herausgeber, Drehbuchschreiber und Fernsehproduzent. In Deutschland wirkte Andersch als Autor, Publizist und Rundfunkredakteur. Heinrich Böll war Schriftsteller, Übersetzer, Essayist und politisch in der SPD aktiv, und

¹¹⁰² Meier (1993): Dichter und doch keine. S. 111. Vgl. zur Verehrung Vittorinis Andersch (2004): Nachricht über Vittorini. S. 273-286.

¹¹⁰³ Andersch, Alfred: Fabian wird positiv. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 43-46. Hier S. 44. Andersch orientierte sich hier an Erich Kästner „als Beobachter, als einer, der später aussagen konnte, als Zeuge für das deutsche Volk, der er sein konnte, weil er sauber geblieben war [...]“. Chiara Polverini hat gezeigt, dass Kästner mit seinem Roman *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* (1931) wichtiger Vorläufer des italienischen Neorealismus wurde. Der Bezug auf Kästner seitens Anderschs steht damit in keinem Widerspruch zum Anschluss an den italienischen Neorealismus. Vgl. Polverini, Chiara: *Schauspiel oder Dokumentation? Dimensionen der Wirklichkeit in Neorealismo und Neuer Sachlichkeit*, Bonn: Romanistischer Verlag 2007. S. 192-219.

¹¹⁰⁴ Jens, Walter: Keine Dichter! In: Die Literatur 1 (01.05.1952) H. 4. S.1-2. Hier S. 1. Eine Ausnahme stellt hier Gottfried Benn dar, der von der konservativen Literaturkritik als ein „Dichter von Weltklasse“ (Chunchun Hu: *Vom absoluten Gedicht zur Aporie der Moderne. Studien zum Literaturbegriff in der Bundesrepublik Deutschland der 50er Jahre*, Tübingen: Königshausen & Neumann 2004. S. 174.) gefeiert wurde. Die Abgrenzung vom Dichter kann daher als auch ein Abgrenzungsgestus der jungen Generation vom konservativen Literaturbetrieb der Bundesrepublik interpretiert werden.

Koeppen wurde auch als Drehbuchschreiber bekannt. Das Selbstverständnis entwickelte sich folglich nicht medien-spezifisch, sondern dem ethischen Standpunkt gemäß über Mediengrenzen hinweg. Neben der Pluralität des Selbstverständnisses und Wirkungsfeldes ähneln sich italienische und deutsche Selbstbilder darin, dass sie nicht programmatisch festgelegt wurden. Die Künstler beider Länder changierten zwischen Kunst und Nicht-Kunst, Dichtung und Literatur, Dichter und Schriftsteller, Missionar und Handwerker. Kunst ist frei: „Was sie braucht, einzig und allein braucht, ist Material – Freiheit braucht sie nicht, sie ist Freiheit; es kann ihr einer die Freiheit nehmen, sie zu zeigen – Freiheit *geben* kann ihr keiner.“¹¹⁰⁵ Freiheit, Wahrheit und Unmittelbarkeit waren die mit dem Selbstbild verbundenen Werte der jungen Generation. Während der Politiker zur Aktion verpflichtet war, behielt sich das Werk die Freiheit vor, die Aktion infrage zu stellen, um Wirklichkeit stets im Wandel zu halten. Vittorini schrieb in einem Brief an Generalsekretär der Kommunistischen Partei Italiens (PCI) Palmiro Togliatti: „Che cos'è un uomo politico? È l'uomo di cultura che si estranea dalla ricerca per applicarsi all'azione. E che cos'è un uomo di cultura? È l'uomo di cultura che si tiene al di fuori dell'azione per *continuare* la ricerca.“¹¹⁰⁶ Wegweisend für das künstlerische Engagement war folglich „la ricerca“ („die Suche“ oder „die Forschung“). Der Künstler war engagiert, wenn er sich auf die Suche machte, die Wirklichkeit zu erkunden und das Material zu prüfen. Dichter und Intellektuelle waren sowohl in Italien als auch Deutschland nicht mehr außerhalb der Gesellschaft stehende Propheten, sondern am Rande der Gesellschaft, unter den Menschen lebende Zeitgenosse, kollektive wie individuelle Beobachter und Zeugen, zum Widerstand verpflichtete Bürger, die Kunst frei von Ideologien hielten. Das Selbstverständnis der Autoren der Gruppe 47 war durchaus politisch, mündete schließlich aber in der Proklamation des Menschlichen, wie es auch charakteristisch für den italienischen Neorealismus war. Insgesamt war das Engagement eher humanitär und in einem allgemeinen Sinne demokratisch, als tatsächlich einer politischen Partei zu entsprechen, auch wenn es sich eher links positionierte.

¹¹⁰⁵ Böll, Heinrich: Die Freiheit der Kunst. Dritte Wuppertaler Rede am 24. 9. 1966. In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 15, 1966-1968, hg. v. Werner Jung. S. 210-216. Hier S. 210.

¹¹⁰⁶ Vittorini (2008): Lettera a Togliatti. S. 402.



Abb. 148: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 149: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 150: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 151: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 152: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 153: De Sica, *Fahrraddiebe*

3.4.3.2. Erzählen zwischen Tür und Angel oder den Rahmen sprengen

Die personale Erzählperspektive wird nicht nur über den Anschnitt einer Figur (z. B. der Blick über ihre Schulter) markiert, sondern oftmals durch Rahmen. Dies ließe sich kaum anschaulicher zeigen als in Vittorio De Sicas Film *Fahrraddiebe* (Abb. 148-153). Die Rahmung betont nicht nur die unterschiedlichen Seinsbereiche der Figuren, an denen sich das personale Erzählen orientiert (hier Antonios Ehefrau Maria und der Mitarbeiter des Pfandleihhauses), sondern markiert zu gleich Anfang und Ende der einer Erzähleinheit bzw. Episode. Diese Rahmensequenz fungiert auf den ganzen Film

betrachtet als eine klassische Rahmenhandlung, insofern die Sequenz von der Beschaffung des Fahrrads und den Lebensumständen der Familie erzählt, dessen Wiederfinden nach dessen Diebstahl die Binnenhandlung umfasst. Die Rahmung übernimmt folglich sowohl auf inner- als auch außerdiegetischen Ebene eine Funktion, die erstens die Erzählperspektive und zweitens den Aufbau des Films strukturiert. Dass nicht nur die Realität aus der jeweiligen Perspektive, sondern auch die Realität als eine verschiedenen Perspektiven unterworfenen (wenn Kamera- und Figurenperspektive auseinandertreten wie in Abb. 152, oder Innen- und Außenperspektive auf der Rahmenlinie verschmelzen, Abb. 153, S. 430) reflektiert wird, hat das vorausgegangene Kapitel bereits beschrieben. Im Folgenden soll es explizit um den Rahmen und seine Beschaffenheit gehen, da er Realität als ein Bild indiziert und als ein Cadre das Gegenteil des von André Bazin für den italienischen Neorealismus beschriebenen Cache ist.

Die Konstruktion von Rahmen- und Binnenhandlung ist auf das ganze Werk betrachtet, kein dominantes und nur ein schwaches Phänomen, insofern diese Rahmensequenz als Rahmenhandlung gelesen werden kann, aber weder am Anfang des Films steht noch eindeutig von der Binnenhandlung unterscheidbar ist. Weitere Beispiele werden daher an dieser Stelle vernachlässigt. Ursächlich dafür ist das ermittelte Verfahren der Multiperspektive, das Rahmungen durch den ständigen Wechsel der Erzählperspektive, den „Rahmenwechsel“¹¹⁰⁷, schwächt und damit das Rahmenkonzept des Cadre hin zum Cache öffnet. Die erzählperspektivischen Rahmungen sind, da sie im Umbau und Wechsel begriffen sind, sich konstruieren und dekonstruieren, folglich schwach: „Das System füreinander durchlässiger Rahmen verdeutlicht, dass der Prozess des Erzählens, das Erzählen des Erzählens von Geschichte(n) Thema des Textes ist, und zwar mit einer selbstreflexiven Aufmerksamkeit für die Lücken, die sich auf der Grenze von dem, was sich zeigt, und dem, was dargestellt werden soll, auftun.“¹¹⁰⁸ Mit den schwachen, hybriden, weil multiperspektivischen Rahmenwechseln verbunden ist folglich die Selbstreflexivität als Rahmen, der auf- und abgebaut wird. Ähnlich schwach und hybride ist die rahmende Wirkung der Passagen unter der Überschrift „Der Junge“ in Alfred Anderschs Roman *Sansibar oder der letzte Grund*. Gleich in der ersten Passage reflektiert der Junge die Möglichkeiten der Flucht und stellt fest,

¹¹⁰⁷ Wirth, Uwe: Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde. In: Ders. (Hg.): *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013. S. 15-57. Hier S. 99.

¹¹⁰⁸ Öhlschläger, Claudia, Erzählte Rahmen: Realismus als Problem. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Rahmenbrüche. Rahmenwechsel*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013. S. 99-121. Hier S. 102.

dass die Flucht weder in der Realität noch in der Literatur möglich ist. Der gesamte Roman basiert auf dieser eingangs reflektierten Ambivalenz zwischen Realität und Fiktion, die erst am Ende des Romans für ein paar Augenblicke verschmelzen, nämlich als die Flucht tatsächlich gelingt und das anfangs gerahmte Vorstellungsbild von der Freiheit zur Realität wird und damit seinen Rahmen sprengt. Der zu Beginn geäußerte Wunsch des Jungen, anders zu leben, „wenn man hinter der offenen See Land erreicht“ (GW, Bd. 1, S. 11) realisiert sich. Sowie auf der Inhaltsebene die Gedanken des Jungen erzählen, dass eine Grenze überschritten werden muss, überschreitet der Text diese Grenze auch formal: Der Kursivdruck dieser Passagen verstärkt zunächst ihr Getrenntsein von den auf sie folgenden Textteilen grafisch. Zugleich aber unterbrechen die Passagen des Jungen immer wieder die Erzählungen der Binnenhandlung wie selbständige Bilder, die unabhängig existieren. Sie gehen über das Erzählte und das Erzählen hinaus. Dasselbe gilt für die Passagen des „alten Piero“ in Anderschs Roman *Die Rote*, die bereits durch den Verzicht auf Groß- und Kleinschreibung und Interpunktion sowie durch elliptische Satzstrukturen an ihren Rändern offen sind. Inhaltlich, sprachlich und strukturell sind auch diese Passagen wie dynamische Bruchstellen, des zu Beginn des Romans festgelegten statischen Rahmens durch ein zeitlich klar strukturiertes Inhaltsverzeichnis. Durch die Verschränkung unterschiedlicher Rahmungen entstehen „Rahmenbrüche“¹¹⁰⁹. Im Prozess der Rahmung, im Aufbau immer neuer oder sich wiederholender Rahmen werden diese zugleich aufgelöst. Erst im Aufbau des Rahmens lässt sich seine Entgrenzung zeigen. Der Rahmen ist folglich ein formales Element der Texte und Filme (bzgl. der Erzählperspektive und der Gestaltung des Aufbaus), aber auch ein inhaltliches Element (ein Sujet, das die Frage des Verhältnisses von Bild bzw. Medium und Realität reflektiert).

Der zweite Abschnitt in Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund* ist mit „Gregor“ überschrieben und reflektiert gleich zu Beginn das Phänomen der Rahmung:

Es ist möglich, dachte Gregor, vorausgesetzt, man ist nicht bedroht, die licht stehenden Kiefern als Vorhang anzusehen. Etwa so: offen sich darbietende Konstruktion aus hellen Stangen, von denen mattgrüne Fahnen unterm grauen Himmel regungslos wehten, bis sie sich in der Perspektive zu einer Wand aus flaschenglasigem Grün zusammenschlossen. Die fast schwarz makadamisierte Straße deutet man dann als Naht zwischen den beiden Vorhanghälften; man trennte sie auf, indem man sie mit dem Fahrrad entlangfuhr; nach ein paar

¹¹⁰⁹ Zur ästhetischen Theorie des Rahmens vgl. Wirth (2013): Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. S. 15.
432

Minuten würde der Vorhang sich öffnen, um den Blick auf das Szenarium freizugeben: Stadt und Meeresküste. (GW, Bd. 1, S. 12)

Der hier beschriebene Rahmen wird aus dem Wahrnehmungsraum heraus als Rahmen extrahiert. Er geht aus der Landschaft hervor, statt in sie implementiert zu werden. Damit ebnet Andersch die Rahmung in der Wirklichkeit ein, die über die Rahmung hinaus weitergeht. Dies entspricht ganz jenem für den italienischen Neorealismus charakteristischen Modell des *Cache*. Im Vordergrund der Beschreibung steht dann nicht das wahrgenommene Bild, sondern der Wahrnehmungsvorgang als ein die Wirklichkeit rahmender und inszenierender. Die eingerahmte Naturlandschaft erscheint als eine Wand und die Straßen werden zu Rahmenlinien. Umgekehrt betrachtet tritt der Rahmen jedoch nicht zu der Landschaft von außen hinzu und wird künstlich angelegt, sondern entsteht aus der räumlichen Beschaffenheit der Wirklichkeitswahrnehmung im Auge des Betrachters als Naht oder *nomadische Linie* (Deleuze). Als eine Naht verbindet der Rahmen das durch den Rahmen eigentlich Getrennte. Die Betonung liegt folglich mehr auf dem Verbundensein als dem Getrenntsein. Zugleich enthält die Naht immer auch die Möglichkeit ihrer Auflösung. Nähte sind auflösbare Rahmengrenzen, d. h. dynamische Rahmen,¹¹¹⁰ die zugleich Unterbrechung und Fortsetzung sind, so dass Bilder und Leben, Bild und Realität potenziell immer die Seiten wechseln, getrennt oder als eine Einheit erscheinen können, Realität also zum Bild wird oder das Bild von Realität zur Realität. Obwohl bei Andersch die Rahmenkonstruktion in der Wahrnehmung der Landschaft erzählerisch dominiert, verdrängt der Rahmen als Teil des Bildes nicht das Bild selbst. Der Rahmen ist hier folglich nicht nur ein narratives Element im paratextuellen Sinne (wie z. B. die sehr präzise statische Kapitelgliederung in Andersch Roman *Die Rote*), sondern im medienreflexiven Sinne wird der Rahmen als Medium der Repräsentation reflektiert. Auf diese Weise reflektiert der Roman

¹¹¹⁰ Mit dem Begriff der „Naht“ lässt sich Anderschs Text- und Rahmenauffassung mit den poststrukturalistischen Definitionen von Text als „Gewebe“ und „differentiellem Netz“ zusammenbringen. Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 94; Derrida, Jacques: „Überleben“. In: Ders.: *Gestade*, Wien: Passagen-Verl. 1994. S. 119-218. Hier S. 120. Derrida und Barthes haben in diesem Kontext die Rahmengrenze auch als „fließende Randung“ und als Ufer beschrieben, was mit der bei Andersch beschriebenen Straße korrespondiert. Claudia Öhlschläger hat darauf hingewiesen, dass die bei Georg Simmel bereits entwickelte Wasser-Metaphorik, nämlich den Rahmen als einen „Strom zwischen zwei Ufern“ zu beschreiben, das Konzept von dynamischen Rahmen bereits 1902 angestoßen hat. Auch bei Simmel ist der Rahmen keineswegs nur statisch begriffen, sondern als „Fluides“ gedacht, das Grenzen verflüssigt, überflutet, auflöst und neu schafft. Vgl. Öhlschläger (2013): *Erzählte Rahmen*. S. 102. Vgl. Simmel, Georg: *Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch [1902]*. In: Rammstedt, Ottheim (Hg.): *Georg Simmel. Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955. S. 101-108.

gleich zu Beginn, dass er trotz seiner repräsentationsästhetischen Beschränktheit fähig ist, die Wirklichkeit zu *erretten* (Kracauer).

In Cesare Paveses Roman *Die einsamen Frauen* wird sogar die Möglichkeit reflektiert, ganz auf den Rahmen zu verzichten. Die Protagonistin Clelia, die ihre Freundin Loris besucht und die von einem „Existentialistentheater“ träumt, in dem das Leben bereits die Inszenierung des Theaters ist, reflektiert das Verhältnis von Bild und Realität so:

Von neuem betrachtete ich ein bestimmtes Bild ohne Rahmen, das unter dem Fenster auf dem Boden stand. Es sah schmutzig, unfertig aus: Seit ich im Zimmer war, überlegte ich mir, was es darstelle. Ich wollte mich nicht bemerkbar machen, damit Mariella nicht rufe: „Los, los, zeigt ihr die Bilder.“ Aber dieses Gewirr violetter und schwärzlicher Farben entzückte mich; ich wollte es nicht anschauen und sah doch stets wieder hin; ich dachte mir, es ist wie Loris' Zimmer und Gesicht.¹¹¹¹

Die Malerei wird hier durch Clelia mit dem Leben in eine unmittelbare Verbindung gebracht, was bereits der fehlende Rahmen signalisiert (wie im Falle des Existentialistentheaters). Wie schon bei Andersch sind auch hier die Konstruktion und Auflösung von Rahmen mit der gleichzeitigen Abstraktion und Figuration des Bildgegenstandes verbunden. Sind die abstrakten Linien zunächst reines Bild, werden sie durch den Vergleich mit der Realität konkretisiert und das Bild geht in die Realität – Gesicht und Zimmer – über. Was in *Landschaft und Leere oder die Aggregatzustände des Realismus* v. a. entlang des Raumes beobachtet wurde, findet seinen Ursprung folglich im Rahmen-Diskurs bzw. der Rahmen-Diskurs in jenen Raumkonzepten. Die gerahmte Realität fällt buchstäblich aus ihrem Rahmen, indem sie in immer neuen Rahmen in Erscheinung tritt (*Rahmenwechsel*). Sie fällt aus dem Rahmen, nicht um zu verschwinden, sondern sie selbst zu werden, d. h. unmittelbar. Die Reflexion medialer Rahmen dient folglich weniger der Beschränkung der gegebenen Realität als vielmehr ihrer Hervorbringung, die jedes Mal die Chance ihrer produktiven Neustrukturierung enthält. Insofern fällt sie doch eigentlich nicht aus dem Rahmen, sondern im Fokus stehen eher die Bruchstellen der Rahmen *und* der Realität, so etwa in Nossacks *Der Untergang* (1948). Als der Erzähler in das zerstörte Hamburg zurückkehrt, beobachtet er folgendes:

Die Hinterwand des Hauses war durch eine Sprengbombe aufgerissen, und die Innengänge führten direkt ins Fleet. Vor dem Eingang zu unserem Kontor hing

¹¹¹¹ Pavese, Cesare: *Die einsamen Frauen*, Berlin: Claasen 2008. S. 258.

die Decke wie ein Vorhang bis auf den Fußboden herab. Sie hängt noch heute so. Drinnen war alles durcheinandergeworfen: Möbel, Akten, Türen und Fensterrahmen. Die Zwischenwände der einzelnen Räume waren weggefeigt, und wenn man etwas anfaßte, dann hatte man Glassplitter in den Händen. – Aber dieses Bild kannten wir schon. Im Mai 1941 war das Kontor bereits in ähnlicher Weise zerstört worden. (DE, S. 39)

Alles, was hier den Raum begrenzen bzw. einrahmen könnte, Decke und Seiten- bzw. Zwischenwände sowie Fensterrahmen sind gefallen, *weggefeigt*. D. h. auch alles, was Träger eines Rahmens werden könnte (Wände) ist nicht mehr vorhanden. Zugleich wird dieser nicht mehr gegebene *normale* Rahmen des Zimmers, durch einen anderen Rahmen ersetzt, der als solcher erst durch die Auflösung des ersten Rahmens entstanden war: der Vorhang, der eigentlich die Decke ist. Die Auflösung führt folglich nicht zum Ende aller Rahmen, sondern die Rahmenbrüche werden zu Rahmenwechseln und sind damit bereits als dynamisch angezeigt. Der Vorhang trennt den Raum jedoch nicht in eine sichtbare Vorder- und eine unsichtbare, verborgene Hinterseite, kann auch nicht zum Träger von Bilderrahmen werden, sondern gibt den Blick auf das „Drinnen“ frei und entlarvt seine Mythisierung durch Rahmungen, die nun aufgebrochen werden als „Versuch einer Grenzerweiterung“¹¹¹². Der Erzähler erwähnt, dass dieses *Bild*, das durch die neue Rahmung des Vorhangs entstanden war, den Betrachtenden längst bekannt ist. Damit belegt auch diese Textstelle, dass Rahmen von ihren ursprünglichen Funktionen Abstand nehmen, die bereits im italienischen Neorealismus ausgebildet wurden: der Rahmen schützt nicht mehr ein gegebenes Bild vor seiner Veränderung oder Zerstörung, aber stellt das Gezeigte auch nicht wie schmückendes Beiwerk als etwas Einzigartiges aus, sondern markiert eine „nicht umgitterte Wirklichkeit“¹¹¹³.

Tür- und Fensterrahmen bilden anstelle von Bilderrahmen sowohl in den neo-realistischen als auch den deutschen Werken die meisten Rahmungen, da sie der Realität entnommene Indikatoren für die Rahmung von und die Bildlichkeit der Realität sind, ohne aus der Realität ein künstlich gerahmtes Bild zu machen. Die Bildlichkeit und die Rahmung erwachsen aus den gegebenen Realitäten selbst – so wie es die Textstellen von Andersch und Nossack zeigen. Nichts anderes wird erkennbar in den

¹¹¹² Puppe, Heinz W.: H. E. Nossack und der Nihilismus. In: Schmid (1970): *Über Hans Erich Nossack*. S. 44-60. Hier S. 45.

¹¹¹³ Jahnn, Hans Henny: Kleine Rede auf Hans Erich Nossack. In: Schmid (1970): *Über Hans Erich Nossack*. S.21-28. Hier S. 24.



Abb. 154: Visconti, *Die Erde beb*



Abb. 155: Visconti, *Die Erde beb*

vielen Fenster- und Türrahmen, die in besonders gehäufte Weise Luchino Viscontis Film *Die Erde beb* kennzeichnen und Teil der Werke Heinrich Bölls sind. In Viscontis *Die Erde beb* wird die Begrenztheit des personalen Erzählens reflektiert und innerhalb des Bildes die Grenze des Bildes gesprengt (Abb. 154 und 155). Dass das Gemäuer um das Fenster herum sich außerhalb des Bildes fortsetzt, steht außer Frage und wird durch die nur angeschnittenen Wandflecken suggeriert. Indem innerhalb des Bildes eine geschlossene und feste Rahmung gesetzt wird, werden die Grenzen des Bildes nach außen hin geöffnet. Im Vorgang des Fensteröffnens wird wie im Falle von Nossacks Vorhang die Rahmung als Markierung einer Erzählperspektive reflektiert. Der Erzähler bzw. das Erzählen befindet sich folglich zwischen Tür und Angel, weil seine Rahmungen gesprengt und dynamisiert werden. Dabei dominieren Fenster- und Türrahmen (Abb. 156-157, S. 437), teilweise auch in ihrer Kombination bzw. Potenzierung (Abb. 158-159, S. 437), wodurch die Eigenperspektive sogleich als eine Fremdperspektive imaginiert wird (Abb. 158, S. 437). Dies zeigt sich nicht zuletzt dann, wenn sich das Erzählte auf der Schwelle der Tür oder des Fensters ereignet, wenn die Figuren tatsächlich auf der Schwelle stehen, wenn drinnen und draußen in ein unmittelbares Verhältnis gesetzt werden (Abb. 160-163, S. 437). Die Schwelle ist folglich Verhandlungs- und Entscheidungsort über Realität und die Perspektive. Der Blick vom einen zum nächsten Fenster, das geöffnet und geschlossen sein kann (Abb. 158 und 159, S. 437) betont nicht nur die Dynamik, sondern auch die multiple Komplexität der Blickrichtung. Das Geschehen, das Gespräch zwischen Antonio und dem Polizisten, wird in einem Innenraum erzählt, der durch die Inszenierung des Fensters als ein solcher Innenraum reflektiert wird. Zugleich relativiert sich die Bedeutung dieses Geschehens, insofern auch von diesem Innenraum her der Außenraum im gegenüberliegenden



Abb. 156: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 157: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 158: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 159: De Sica, *Fahrraddiebe*



Abb. 160: Visconti, *Die Erde beb*



Abb. 161: Visconti, *Die Erde beb*



Abb. 162: Rossellini, *Reise in Italien*



Abb. 163: Rossellini, *Reise in Italien*

Fenster einen Innenraum erkennen lässt. Dies erinnert an die eingangs beschriebene Rahmensequenz in Vittorio De Sicas *Fahrraddiebe*, in dem das Fenster eines Pfandhauses zur Umschlagstelle von Kommunikation sowie Vergangenheit und Gegenwart, Öffentlichkeit und Privatheit, Erzählen und Beschreiben wurde. Die Grenzen zwischen Innen und Außen werden brüchig, insofern immer die Möglichkeit bestehen bleibt, in beide Richtungen – innen und außen – zu denken. Entweder ist es der Fensterrahmen, der die Wahrnehmenden zu einer bestimmten Betrachterposition aufruft oder es ist die Glasscheibe, die den Wahrnehmungsvorgang als einen immer medial gebundenen reflektiert. Das Wahrnehmungsproblem wird so explizit formuliert und selbstreflexiv inszeniert.

In Andersch *Kirschen der Freiheit* schildert der Berichtende ein „Fensterscheiben-Gefühl“ bei dem „alles wie hinter Glas“ (GW, Bd. 5, S. 390) aussieht. Der autobiografische Erzähler benennt damit einen Zustand, in dem er sich von der gesamten Umgebung trotz unmittelbarer Nähe isoliert fühlt, einen Zustand, in dem er alles sehen, aber nichts ergreifen und begreifen kann. Dieses Gefühl erlebt er kurz bevor er seinen Eid bei der Wehrmacht ablegt. Die Glasscheibe lässt sich wie die Wasseroberfläche als Verhandlungsort des Realismus lesen, da sie, obwohl sie transparent ist, sichtbar bleibt. Die Glasscheibe wird entsprechend den unterschiedlichen Aggregatzuständen des Wassers in unterschiedlichen Transparenzgraden ansichtig. Entweder wird die Glasscheibe durch das Öffnen des Fensters zum Verschwinden gebracht (Abb. 158, S. 437), sie ist transparent (Abb. 161 und 162, S. 437) oder milchig (Abb. 163, S. 437) wie in Rossellinis *Reise in Italien*. In letzterem Fall dient das Fenster bzw. die Glasscheibe der kritischen Reflexion von Wahrnehmungsbegrenzungen und Trübungen der Wahrnehmungen.¹¹¹⁴ Und so ist der Blick aus dem Fenster ein „Modell der Realitätsprüfung“¹¹¹⁵. Insofern der Rahmen nicht aus der Bildkonstruktion ausgeschlossen wird, vollzieht der Betrachter nicht den Schritt in die Imagination, sondern bleibt in der Realität, in der das, was aus dem Fenster heraus zu sehen ist, ein Fensterausblick ist und bleibt. Zum Bewusstsein der Fensterscheibe gehört das Bewusstsein der Unzulänglichkeit und Unverfügbarkeit der Realität. In Andersch Bericht drückt der Erzähler mit dem *Fensterscheiben-Gefühl* seine Unfreiheit und Handlungssohnmacht aus. Er

¹¹¹⁴ Das Fenster lenkt die Aufmerksamkeit gerade nicht „auf ein dahinter oder jenseits Liegendes“, dass im „Idealfall die trennende Glasscheibe in der Vorstellung ganz verschwinden lässt.“ Elsaesser, Thomas und Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007. S. 25.

¹¹¹⁵ Rutschkiy, Michael: Aus dem Fenster schauen. In: Bohrer, Karl-Heinz und Kurt Scheel (Hg.): *Wirklichkeit, Wege in die Realität, Sonderheft*, Merkur 59 (2005) H. 9/10. S 1007-1016.

kann nur wie hinter Glas zusehen, aber nichts tun wie die Protagonisten in *Reise in Italien*. Die Materialität der Fensterglasscheibe wird nicht überschritten, ebenso wenig wie die Figuren ihre Wahrnehmungsgrenze zur Handlung hin überschreiten: Anderschs Erzähler leistet seinen Eid und das Ehepaar in Neapel tritt das Erbe an, statt ihre Ehe zu retten. Das Fenster als romantische Projektionsfläche des Seelenlebens¹¹¹⁶ hat offensichtlich ausgedient und so zeigt es nichts weiter als das, was ist: die Reflexion der Landschaft, die außerhalb des sichtbaren Bereichs des Bildes liegt (Abb. 162, S. 437) und die Ohnmacht der Figuren von ihrer eigenen Realität.

In Hans Erich Nossacks *Spätestens im November* heißt es: „Durch die Milchglasscheiben sah ich, daß in der Halle nur ganz wenig Licht brannte“ (SN, S. 26). Tür und Fenster des Windfangs, der direkt neben der Treppe im Flur gelegen ist, sind die wichtigsten Orte der Erzählung. Auf der Türschwelle im Windfang beschließt die Protagonistin Marianne aus der bürgerlichen Welt der Industriellenfamilie in die Welt und das gemeinsame Liebesleben mit dem Schriftsteller Berthold Möncken auszubrechen: „Dann endlich stand er [Möncken] auf der Schwelle zur Halle, doch nicht weiter. Wieder sahen wir uns an. Wir sahen uns in die Augen. Ich mochte ihn nicht noch einmal bitten, näher zu kommen. Wenn er sich jetzt umgewandt hätte und weggegangen wäre, würde ich ihn nicht gehalten haben“ (SN, S. 27). Die Türschwelle repräsentiert nicht nur die Grenze und Rahmung von Mariannes Lebenswelt, sondern zugleich einen Aufenthaltsort und einen Ort der Entscheidung.¹¹¹⁷ Es ist gleichsam die Schwelle zu ihrem eigenen Leben, sowohl bezogen auf die Handlung als auch auf die Erzählperspektive, denn die Ich-Erzählerin Marianne ist zum Zeitpunkt des Erzählens bereits tot. Darüber hinaus veranschaulicht dieses Schwellenphänomen das im italienischen Neorealismus immer wieder beobachtbare paradoxe Verhältnis von Nähe und Distanz. Fenster- und Türausblicke – das Erzählen auf der Schwelle – retardiert die literarische bzw. narrative Sukzession und entfaltet ein filmisches Wahrnehmungspotential. Sie treten dann an die Stelle von handlungsorientierten Ereignissen wie in *Reise in Italien* und auch in

¹¹¹⁶ Das Fenster ist seit der Literatur der Romantik die mediale Grenze, die die sich zeigende Welt als Projektions- oder Sehnsuchtsraum entwirft. Vgl. Mergenthaler, Volker: Fenster. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 99-100. Hier S. 100.

¹¹¹⁷ „Ich ging zur Treppe und zwei Stufen hinunter, und er kam mir von der Tür bis zum Fuß der Treppe entgegen, sehr langsam, beide waren wir langsam, wir hatten keine Eile mehr, nichts konnte uns stören, so groß war unsere Gewißheit.“ (SN, S. 52) Die Treppenschwelle ist ein ebensolcher Ort des Aufenthalts und der Entscheidung, der stets die Möglichkeit offenlässt, in die eine oder andere Richtung zu gehen: „Da auf der Treppe saß ich oft und niemand sah mich. [...] Ich konnte alles sehen und hören, und ich konnte auch unbemerkt entweichen.“ (SN, S. 53). Die Treppenschwelle ist ein geschützter Ort, an der die Sitzende frei entscheiden kann.

Heinrich Bölls *Wo warst du, Adam?* Der Feldweibel Alois Schneider hält sich in seinem Dienstzimmer auf:

Der Schreibtisch stand so, das Schneider mit dem Rücken zum Fenster saß, und wenn er nichts zu tun hatte, stand er auf, drehte sich herum, und er konnte auf die schmale staubige Landstraße sehen, die nach links ins Dorf und rechts zwischen Maisfeldern und Aprikosenbäumen in die Pußta führte. Schneider hatte fast nichts zu tun. [...] Schneider konnte stundenlang zum Fenster hiansusehen: draußen war es schwül und dunstig, und die beste Medizin gegen dieses Klima war gelblicher Aprikosenschnaps, mit Selterswasser gemischt. [...] und es war schön, am Fenster zu sitzen, in den Himmel oder auf die Straße zu sehen und betrunken zu werden; [...] Er trank nur sieben Gläser [...] und er hatte fast noch eine Stunde Zeit, auf die Straße zu sehen, auf der selten einmal ein Fuhrwerk, von mageren Pferden gezogen, viel Staub aufwirbelnd, ins Dorf raste. (KA, Bd. 5, S. 199)

Die Szenerie, die mit dem Verlassen des Zimmers endet, hat für den Handlungs- bzw. Ereignisverlauf keinen dramaturgischen Wert und wirkt ebenfalls retardierend. Nach der Erzählung zweier Patientenbesuche von Dr. Schmitz im Lazarett setzt die Sequenz um Alois Schneider erneut ein, der nun Entlassungen durchzuführen hat. Doch statt der Erzählung von Handlung wird auch diese Sequenz erneut durch den Blick aus einem Fenster gerahmt, der zugleich zum Thema der Erzählung wird. Im Flur blickt er in den Hof und den Garten des Gebäudekomplexes. Er beobachtet, wie ein Wagen vorfährt, während er bewegungslos am Fenster stehen bleibt. Der Text weist immer wieder daraufhin: „Schneider blieb am Fenster stehen [...]. Schneider blieb stehen und blickte hinaus [...]. Schneider zündete sich seine letzte Zigarette an und setzt sich auf die Fensterbank“ (KA, Bd. 5, S. 202ff.). Auch als Schneider in Bewegung gerät, die Räume wechselt, ist das Geschehen um ihn (das sich über mehr als zehn Seiten erstreckt) bestimmt von den Blicken aus den Fenstern, die z. B. überprüfen, ob das vorgefahrene Auto noch da ist. Das Rahmenwissen dieses Textes ist folglich ein ethischer Standpunkt, insofern es die Verfügbarkeit und die Verlässlichkeit nicht nur der Realität, sondern auch der Wahrnehmungen von Realität und damit ihre Substantialität überprüft. Die beschriebenen Passagen in *Wo warst du, Adam?* ließen sich auch durch Kurzgeschichten wie *Wir suchen ein Zimmer* (1949) oder das Romanfragment *Verlorenes Paradies* (1949) erweitern, in denen ebenfalls Türen und Fenster der Textstrukturierung und poetologischen Reflexion dienen.

In allen Beispielen ist auffällig, dass Türen und Fenster nicht nur als Elemente des Raumes reflektiert werden, sondern der Strukturierung von Zeit dienen. In *Wo warst du, Adam?* geht der Protagonist Feinhals in der fünften Episode mit der

jüdischen Lehrerin Ilona durch das Treppenhaus einer Schule, die zum Lazarett umfunktioniert worden ist. Die Schwellenräume – Fensterbank, Flur und später auch die Straße – sind die einzigen Orte, an denen sie ihre Liebe für einen Augenblick erträumen. So übertritt Feinhals, nachdem sie sich voneinander verabschieden haben (er muss an die Front und sie ins KZ), eine weitere Schwelle, die eines Pensionszimmers, mit deren Übertritt er auch die Realität überschreitet: In einem kurzen Traum über diese unmögliche Liebe imaginiert er ein weiteres Zimmer mit einem Fenster:

[E]r sah mit schmerzlicher Deutlichkeit den schmutzigen Läufer vor dem Bett und das kleine Fenster, das in den Obstgarten führte, die braune Farbe war abgebröckelt am Fensterkreuz; es war ein reizendes Zimmer mit einem großen braunen und breiten Bett, in dem sie beide fast zusammen gelegen hätten. Aber dieses Zimmer würde nun leer bleiben. Trotzdem gab es Augenblicke, in denen er glaubte, daß es noch nicht entschieden sei. (KA, Bd. 5, S. 251)¹¹¹⁸

Auf der Schwelle verdichtet sich in einem Augenblick die Zeit eines ganzen Lebens. In *Gespräch in Sizilien* von Elio Vittorini folgt der Protagonist Silvestro seiner Mutter ans Fenster. Silvestros Mutter fordert ihn immer wieder auf, hinzuschauen:

Vom Fenster aus sah man den steilen Fall der Dächer und dann die Täler, den Bach und die Wälder in der Wintersonne und gegenüber den Berg mit seinen schneebefleckten Felsabstürzen. [...] Und ich schaute hin und sah die Dächer mit den rauchlosen Schornsteinen und den Bach, die Johannisbrotbaumwälder, die Schneeflecken, deutlicher, das heißt zweimal wirklich [...]. (GS, S. 58)

Der Ausblick aus dem Fenster evoziert bei Silvestro Kindheitserinnerungen, die die Mutter für unmöglich hält, weil er zu klein gewesen war. Die Fensterschwelle ist Kontaktmedium der Gegenwart mit der Vergangenheit, der Realität mit dem Traum und der Erinnerung sowie des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren. Silvestro wird beim Rundgang seiner Mutter, bei dem er sie durchs Dorf begleitet, weitere Male zwischen Tür und Angel stehen bleiben. Mehrfach führt das Überschreiten der Schwelle den jungen Mann in die Finsternis fremder Räume, die mit jeder *Grenzüberschreitung* aufhellen. Der Rahmen wird Ort zunehmender Selbsterkenntnis, die ihren Höhepunkt in einer Szene am Ende des Romans findet, als Silvestro sich von seiner Mutter trennt und mit einem Scherenschleifer weiterzieht, von dem er auf einem Platz angesprochen wurde. Am Ende des Tages, nachdem sie sich beim Gastwirt Colombo betrunken haben, lässt sich Silvestro im neunten Kapitel des vierten Teils auf der Schwelle des

¹¹¹⁸ Der Moment, in dem noch nichts entschieden ist und daher alles möglich, der Augenblick als der Moment größter Freiheit ist ein Konzept, das auch Andersch ästhetisch entwickelte. Hier lassen sich bisher unerforschte Parallelen zwischen Böll und Andersch erkennen.

Hauses seiner Mutter nieder. „Ich stieg das Treppchen außen hinauf, ich stand auf der Schwelle. Ich wußte, daß es mir recht gewesen wäre, nicht hineingehen zu müssen, nicht Essen und Lager suchen zu müssen“ (GS, S. 152). Mitten in der Nacht auf der Schwelle des Eingangs stehend endet dieses Kapitel und der vierte Teil des Romans. Beschrieben ist damit folglich auch eine Textschwelle – wie sie Andersch mit dem Jungen (*Sansibar*) und dem alten Piero (*Die Rote*) komponiert hat –, mit der der Text an seine realistischen Grenzen gerät: Der fünfte Teil des Romans handelt von Silvestros Traum. Versucht Silvestro im Zwiegespräch mit seinem Bruder auf der Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits ein letztes Mal das verlorene Paradies der Kindheit zu beschwören, beschreibt Böll in seinem Romanfragment *Verlorenes Paradies* (das auf der Schwelle zum Roman stehen geblieben ist),¹¹¹⁹ wie ein nach vielen Jahren aus dem Krieg heimkehrender Mann immer wieder durch Fenster blickt, über Flure geht und Türschwellen überschreitet. Der ganze Text ist durchzogen von derartigem Rahmenwissen, dass ähnlich wie bei Vittorini auch die Schwelle zwischen Realität und Irrealität auslotet. Bei Vittorini führt das nächtliche Zwiegespräch mit seinem Bruder im Traum dazu, dass sich Silvestro an seinen toten Bruder zu erinnern beginnt und von seinem Leiden erfährt. Bei Böll steht der Heimkehrer ebenfalls auf der Schwelle einer Tür, als sich seine Erinnerungen ereignen. Die Erinnerungen an das Leben mit seiner Frau sind ein *verlorenes Paradies* und weichen letztlich der Erkenntnis, „daß wir *alle an allem* schuld sind“¹¹²⁰: „[...] jeder einzige Gedanke, von denen sie zehn in der Minute dachte, war eine Welt für sich, und es gab Millionen solcher Weiten in ihr, Erinnerungen, Träume, und er kannte nur so verschwindend wenige, daß er sich nun erbärmlich elend fühlte, angelehnt stehend an dieser Türfüllung in dem dunklen Flur [...]“¹¹²¹ Nicht nur ist der Türrahmen hier ein Aufenthaltsraum, sondern auch ein Ort der Erkenntnis über Realität. Erfährt Silvestro in *Gespräch in Sizilien* erst auf der Schwelle zum Jenseits, auf der Schwelle der Realität zum Traum von der Realität des Leids, das sein Bruder erfahren hatte, begreift der Ich-Erzähler Bölls erst auf der Schwelle der Erinnerung von Realität den Verlust des einst paradiesisch empfundenen Lebens. In Vittorinis Roman *Im Schatten des Elefanten*, in dem der Türrahmen des „sperrweit geöffneten Kücheneingang[s]“ (SE, S. 25) zum entscheidenden Aufenthaltsort des Großvaters wird, der der jungen Generation seiner Familie eine große Last

¹¹¹⁹ Von dem Romanfragment sind im Nachlass ein abgeschlossenes erstes und ein angefangenes zweites Kapitel überliefert. Vgl. Bellmann (1995): *Das Werk Heinrich Bölls*. S. 27f.

¹¹²⁰ Böll (2002): *Verlorenes Paradies*. S. 134.

¹¹²¹ Böll (2002): *Verlorenes Paradies*. S. 140.

geworden war. Am Ende des Romans erwacht die Familie vom Geräusch, das der Großvater beim Öffnen der Küchentür macht, als er nach Jahren der Lähmung über die Türschwelle tritt und in der Dunkelheit der Nacht in das nahegelegene Wäldchen geht. Es ist die Mutter, die auf die Schwelle der Küchentür tritt und erkennt, dass ihre Generation nicht weniger Elefant ist wie die Generation ihres Vaters.

Heinrich Bölls *Der Engel schwieg*, in dem das fünfte Kapitel durch eine Tür und ein Fenster gerahmt wird, schließt nicht nur an die eingangs bei De Sica bereits beobachtete Strukturierung des Aufbaus eines Textes durch Rahmen an, sondern auch an die sich immer wieder zeigenden Reflexionen des Verhältnisses von Realität und Bild. Hans Schnitzler tritt in das Zimmer von Frau Unger ein, der „Frau, die ihm Türrahmen erschien“ (KA, Bd. 5, 60), nimmt auf dem Bett Platz und schaut zum gegenüberliegenden Fenster. Frau Unger erzählt vom Tod ihres verstorbenen Kindes als die Amerikaner ihre Fensterschreibe einschossen: „[...] sie zeigte auf die Fenster und er sah, daß sich hinter den zackigen Rändern der Einschußstelle die grüne abgebröckelte Farbe der Läden zeigte“ (KA, Bd. 5, S. 61). Das Fenster dient nicht nur der Textstrukturierung (Markierung eines Kapitels, einer Episode), sondern auch der Strukturierung von Raum, Zeit und Handlung. Schnitzler und Unger befinden sich in einem Zimmer, das über Tür und Fenster vermessen wird, Tag und Nacht werden durch den Blick aus dem Fenster angezeigt und schließlich ist es auch die Fensternische, in die Schatten fällt, als die junge Frau aufsteht und dem eigentlich fremden Besucher ihre Unfähigkeit über den Tod des Kindes zu trauern offenbart. Ihre Blicke, die sich treffen, als er „an ihr vorbei in die Fensternische“ (KA, Bd. 5, S. 64) blickte, lassen Schnitzler taumeln. Im Gegensatz zu Frau Unger kann Schnitzler seine Trauer über seine vermisste Frau, die er in aller Eile im Krieg geheiratet hatte, ohne sie zu kennen, in Worte fassen. Sie hatten nur eine Nacht im Lazarett zusammen verbracht. Am Ende des Kapitels öffnet Hans Schnitzler für einen Augenblick das Fenster: „[...] er spürte einen tiefen, bohrenden Schmerz und schloß das Fenster wieder. Drinnen war es nun wieder dämmerig und ruhig, das Vogelgezwitscher war ausgesperrt, und er begriff jetzt, daß sie das Fenster nicht hatte öffnen wollen“ (KA, Bd. 5, S. 69). Das Fenster wird zum Ort der Trauer und des Schmerzes. Es ist ein steuerbares Medium, mit dem man in die Welt sehen kann und sich zugleich vor ihr schützen kann. Insofern sind Fenster und Türrahmen ethische Grenzen nicht nur der Wirklichkeitsverhandlung, sondern auch der Trauerarbeit. Durch die Doppelrahmung wird durch die Präsenz des Rahmens im Bild Kunst

zu einem „Medium der Beobachtung zweiter Ordnung“¹¹²². Diese Doppelrahmungen ermöglichen es auch, Rahmenbrüche nicht nur zweiter Ordnung, sondern auch erster Ordnung zu thematisieren, etwa wenn bei Böll die abgebröckelten Ränder der Einschussstelle in den Fensterläden betrachtet werden. Der Rahmen wird dann sichtbar, wenn er sich eigentlich bereits im Prozess der Auflösung befindet. Da es sich zugleich um einen gewaltsamen Akt handelt, einen Einschuss, zeigt das Beispiel Böll, dass Rahmungen auch verletzbar und wertvolle Strukturen bereitstellen, die jene Trauerarbeit möglich machen. Um über die Grenzen der Wirklichkeit des Bildes, die durch Rahmungen gesetzt werden, hinausgehen zu können, braucht es folglich ein spezifisches „Rahmenwissen“¹¹²³. Erst indem die Grenzen des Bildes angezeigt werden, wird es möglich sie zu überschreiten, weshalb die formale Reflexion der Rahmengrenzen ein ethisch subversiver Akt ist.

3.4.3.3. Spiegel-Bilder: plurimediales Erzählen

In den Werken des italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur erhalten Bilder, zu denen v. a. Gemälde und Fotografien gehören, einen wichtigen Stellenwert, um die Ethik der Ästhetik des Realismus zu vermessen. Für die ästhetische Konfiguration dieser Ethik sind außerdem Spiegelbilder relevant. Durch die Integration des Bilddiskurses über Gemälde, Fotografien und Spiegel wird die multiperspektivische Erzählinstanz plurimedial ausgeweitet.

Landschaftsbilder (Abb. 164-166, S. 445) oder Familienfotos (Abb. 167, S. 445) erinnern an eine Realität, die es nicht mehr gibt oder die den sozialen Bruch mit der Realität anzeigen. Die historischen, jahrhundertealten Ruinen, die in der friedlichen Natur selbst zu Naturobjekten von ästhetischem Wert geworden sind, stehen im Widerspruch zur tatsächlichen Realität der Gegenwart, die in materiellen wie immateriellen Trümmern liegt. Teil dieses Bilddiskurses sind daher auch fehlende Bilder, die nicht nur das Abwesende, sondern die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit reflektieren. Zu sehen ist entweder der Abdruck des ehemals vorhandenen Bildes bzw. seines Rahmens (Abb. 168, S. 445) oder ein leerer Bilderrahmen (Abb. 169, S. 445). In beiden Fällen ist es zunächst eine Störung, die den Rahmen als solchen zeigt, insofern er seine Funk-

¹¹²² Wirth (2013): Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. S. 26. Wirth bezieht sich auf Luhmann (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*.

¹¹²³ Wirth (2013): Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. S. 32.



Abb. 164: Rossellini, *Paisà* (Episode 3)



Abb. 165: Rossellini, *Rom, offene Stadt*



Abb. 166: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*



Abb. 167: Visconti, *Die Erde beb't*



Abb. 168: Visconti, *Besessenheit*



Abb. 169: Käutner, *Unter den Brücken*

tion als Rahmen verloren hat. Der Rahmen ist schlichtweg nutzlos und verliert damit seine rahmende Kraft. Angestoßen ist damit der Diskurs über die Sichtbarkeit des Abwesenden bzw. Unsichtbaren. Indem die Betonung nicht auf dem Rahmen, sondern auf die Bildstelle gelegt wird (die nur erkennbar ist, weil die Wandstelle auf der das Bild hing, noch nicht durch das Tageslicht nachgedunkelt ist), wird das Verschwinden der Medialität des Bildes in seinem Erscheinen noch stärker als im Falle des leeren Rahmens betont. Im Moment des expliziten Erscheinens der *Bildstörung* ereignet sich

gleichzeitig das Verschwinden des Rahmens.¹¹²⁴ Das fehlende Bild sowie der fehlende Rahmen können hier diskursiv für jenen von Bazin für den italienischen Neorealismus beschriebenen Bildbegriff des *Cache* eintreten, während das Beispiel Käutners stärker noch an das Konzept des *Cadre* gebunden bleibt, wenngleich auch hier die Reflexion des Verhältnisses von Realität und Bild stattfindet. Dass der geschlossene und feste Rahmen letztlich jedoch leer bleiben muss, begründet sich darin, dass die darin gezeigten Bilder mit der Realität nicht mehr deckungsgleich sind und nicht mehr in den Rahmen passen bzw. der Rahmen nicht mehr zum Bild, sodass es nur das Bild *oder* den Rahmen geben kann. Diese Deutung belegen auch einige Rahmenhinweise, etwa in Heinrich Bölls *Wo warst du, Adam?*, in dem der Soldat Feinhals in einer alten Schule die Bilder der ehemaligen Jahrgänge ansieht, die in einer ganzen Reihe „großer brauner und goldener Rahmen“ (KA, Bd. 5, S. 239) präsentiert werden. Doch die Fotografien dieser Gesichter sind von der Realität so verschieden, dass hier der Rahmen, der ein auffällig dekorativer Rahmen ist, zugleich eine Abstandserfahrung anzeigt: eine zeitliche und eine räumliche, insofern die Gestalt der Gesichter der abgeschlossenen Vergangenheit angehören und die Rahmen eine räumliche Distanz, eine Ferne, zwischen dem gegebenen Raum und dem Bildraum erzeugen. „Ich möchte gerne sentimental sein – ich kann es nicht. Dieses Bild berührt mich nicht, es ist mir ganz fremd“ (KA, Bd. 5, S. 248). Im Falle des *Bildabdrucks* (Visconti) liegt die Betonung nicht auf dem Ausschnitt, den der Rahmen von der Wand nimmt, sondern auf der Wand, die auch wenn sie durch etwas (ein Bild) begrenzt wird, über die Bildgrenzen hinaus weitergeht. Dabei liegen das Bild bzw. das abwesende Bild auf derselben Ebene wie die Realität in Form der ‚anwesenden‘ Wand, womit sogleich die für den *Cache* typische Hierarchisierung von Vorder- und Hintergrund aufgehoben ist, vielleicht ließe sich sogar behaupten wie in einem „Kippbild“¹¹²⁵ umgekehrt wird, insofern Bild und Realität nicht in einem gerahmten Distanz-, sondern einem unmittelbaren Nähe-Verhältnis stehen. Denn der „blinde Fleck“ des abwesenden Bildes, lenkt das Auge weg von der ‚Bildfläche‘ hin zu dem, was nicht Bild ist, nämlich zur Wand. Die Wand, die einst Hintergrund des Bildes war, tritt hier in den Vordergrund und das Bild, das einst im Vordergrund war, tritt in den Hintergrund. Ein Pendant zu dieser Bilderscheinung findet sich in Alfred Andersch Roman *Die Rote*, als Serafina Fabio zu Hause besucht und sie eine Reproduktion des Gemäldes *Das Gewitter* (Andersch nennt es *Sturm*) von

¹¹²⁴ Vgl. auch Annette Gilbert: Leere Rahmen. Das Unsichtbare des Sichtbaren sichtbar machen. In: Wirth (2013): *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*. S. 217-237. Hier S. 217.

¹¹²⁵ Gilbert (2013): *Leere Rahmen*. S. 227.

Giorgione betrachten (Abb. 170). Das Bild, das der Musiker Fabio ganz anders deutet als das junge Mädchen Serafina, ist erstens eine Reproduktion, die zweitens „ohne Rahmen, auf seinem Tisch stand, gegen die Wand gelehnt“ (GW, Bd. 1, S. 212) und das Fabio hin und wieder im Original in einer nahegelegenen Galerie betrachtet. Es besitzt im wörtlichen Sinne keinen festen bzw. gar keinen Deutungsrahmen, sondern diffundiert mit den ganz unterschiedlichen Erfahrungsrealitäten der beiden gänzlich verschiedenen Betrachter. Während Fabio, der nie eine große Liebe erfahren hat, im Fluss die unüberwindliche Trennung zwischen Mann und Frau erblickt – diese Deutung korrespondiert mit seiner Reflexion des Filmes *Der Schrei* von Antonioni –, fokussiert das junge Mädchen das Kind, das von der Brust der Mutter gestillt wird. Die Kunst findet in beiden Fällen ihre ethische Dimension in diesem nahtlosen Übergang mit dem Leben ihres Betrachters, der zugleich eine kompensatorische Funktion innehat. Die Grenze zwischen Realität und Fiktion bzw. Kunst liegt im Bild selbst im Motiv des Flusses verborgen, der über die unterschiedliche Deutung des Bildes entscheidet. Es zeigt sich hier ein weiteres Mal jene hydrologische Poetik, bei der Realismus entlang des Wassers seine medialen Bedingungen reflektiert. Es zeigt sich hier, dass diese hydrologische Poetik medienübergreifend anwendbar ist (hier der Transfer in die Malerei). Beschreibt der Fluss – als Sinnbild einer fluiden (Rahmen-)Grenze für Fabio die unüberwindbare Kluft zur Realität einer glücklichen Liebe, kann Serafina das nicht erkennen: „Der Fluß ist gar kein Fluß, er ist nur ein kleiner Bach“, sagte Serafina, „der Mann könnte ganz leicht hinübergehen, zu der Frau und zu seinem kleinen Kind““



Abb. 170: Giorgione, *Das Gewitter*, um 1508

(GW, Bd. 1, S. 212). In allen genannten Fällen dient die Inszenierung der Sichtbarkeit des Unsichtbaren nicht nur selbstreflexiv dem Film, seine Medialität gegenüber der Realität zu relativieren, sondern auch dem Zuschauer, sein Wissen über Rahmen und Rahmungen von Realitätsmodellen zu erweitern. Es entspricht dieser Rahmenlogik, dass in dem Zimmer von Giulietta, der Geliebten Fabios in



Abb. 171: Visconti, *Besessenheit*



Abb. 172: Visconti, *Besessenheit*



Abb. 173: Visconti, *Die Erde beb't*



Abb. 174: Visconti, *Die Erde beb't*



Abb. 175: Rossellini, *Rom, offene Stadt*



Abb. 176: Rossellini, *Reise in Italien*

Anderschs *Die Rote* eine Reihe Utensilien der Eitelkeit auf einem Rokokotisch liegen, über dem ein alter Spiegel in einem goldenen Rahmen hängt. Zu der Realismusreflexion entlang von Bildern (Gemälden, Fotografien) treten folglich auch Spiegel und ihre Spiegelbilder. „Er hätte jetzt gern einen Spiegel gehabt, aber Giuliettas Spiegel hing so, daß er sich nicht darin sehen konnte“ (GW, Bd. 1, S. 260). Der leere Spiegel ist Indiz dafür, dass sich die Wirklichkeit, die sich in ihm zeigen soll, nicht realisiert. Dass Fabio sich in Giuliettas Spiegel nicht sehen kann, bedeutet, dass er sich nicht in dieser Beziehung mit ihr sieht, nicht in dieser Frau spiegeln kann. Als Ausdruck dieser

Spannung der Präsenz des Nicht-Präsenten kann der Spiegel auch in Viscontis *Besessenheit* gelesen werden, in dem es auch für Giovanna und Gino keine gemeinsame Ansicht im Spiegel gibt (Abb. 171-172, S. 448). Während Gino beim Blick in den Spiegel Giovanna auf dem Bett liegend mit fast der identischen Pose des Arms liegen sieht,¹¹²⁶ bleibt für Giovanna der Spiegel leer als sie hineinschaut. Und so wird es am Ende auch kein gemeinsames Leben für Gino und Giovanna geben, nachdem Gino ihren Ehemann Bragano umgebracht hat und Giovanna bei einem Autounfall im Fluss stirbt. Und so ist es auch in dieser Szene erneut die Wasseroberfläche, die die unsichtbare Seite der Realität sichtbar projiziert. In genau der Szene, in der Gino in den Spiegel sieht, in dem Giovanna erscheint, spiegeln sich in der darunter stehenden Wasserschüssel jener Bragano sowie ein Priester, die über die Identität und das Schicksal Ginos indirekt entscheiden werden. Und so ist es logisch, dass Giovanna letztlich als eine Wunschfantasie des Besessenen nur im Spiegel und nicht auf der Wasseroberfläche erscheint, denn wird sie am Ende des Films aus ihrem und damit auch Ginos Leben scheiden.¹¹²⁷ Sie ist nicht Teil der Realität. In dieser Lesart erklärt sich auch der leer gebliebene Spiegel, in den Giovanna blickt. Während der Spiegel im Falle Giovannas gerade nicht als Projektionsfläche für Wünsche und Sehnsüchte inszeniert wird, sondern auf der materiellen, optischen und d. h. immanenten Ebene der Realität verbleibt, beschreibt der Spiegel im Falle Ginos nur jene Wunschfantasie, demgegenüber die Wasserfläche die „Offenbarung einer höheren, verborgenen Wirklichkeit“ für die „(Selbst-)Erkenntnis in Gestalt der Wahrheit“¹¹²⁸ ist.

Entlang des Spiegels lässt sich folglich erneut die hydrologische Poetik des Realismus nachweisen, die auch Spuren in der deutschen Nachkriegsliteratur hinterlassen hat. In Hans Erich Nossacks Erzählung *Am Ufer* tritt Nellie vor den Spiegel über ihrem Waschtisch: „Ich beobachtete alles genau und wunderte mich über die Falter. [...] „Hat dein Schwager über mich geredet?“, fragte Nellie, während sie sich im Spiegel betrachtete. Vielleicht konnte sie auch mich darin sehen; denn ich saß ja im Hellen neben der Lampe.“¹¹²⁹ Da der Text das Spiegelbild nicht zeigen kann,

¹¹²⁶ Marijana hat die Traditionslinien dieser Pose in der Malereigeschichte aufgearbeitet. Vgl. Erstic, Marijana: *Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis (Familien-)Bilder al di là della fissità del quadro*, Heidelberg: Winter 2008. S. 59-67. Hier S.62-63.

¹¹²⁷ „Medial gebrochen bleibt Giovanna dabei der Szene eigentlich fern, sie korrespondiert mit dem Blick des Zuschauers, entlarvt implizit seine voyeuristische Position und führt explizit die zitatartige Struktur von Ginos, das eigene Ich auslöschende *désir* vor.“ Erstic (2008): *Kristalliner Verfall*. S. 62.

¹¹²⁸ Zu den weiteren traditionellen Symbolbedeutungen des Spiegels vergleiche Almut-Barbara Renger: Spiegel. Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 357-359. Hier S. 357.

¹¹²⁹ Nossack (1987): *Am Ufer*. S. 499.

beschreibt er die Möglichkeit seiner Erscheinung. Indem die Präsenz des Erzählers im Spiegelbild als Möglichkeit reflektiert wird, spiegelt sich der Erzähler im Erzählen dessen, was sich eigentlich vor dem Spiegel abspielt. Die Frage, ob er tatsächlich im Spiegel zu sehen ist, braucht daher nicht mehr beantwortet zu werden. Der Text und auch der Film sind insofern selbstreferentiell, als dass die Referenz auf ein Außen innerhalb des Bildes diskutiert wird. D. h. Realität wird innerhalb des Films entlang des Spiegelbildes als ein Außen reflektiert, ohne dass der Film auf die Referenz „Außen“, die außerhalb des Mediums Films liegt, angewiesen bliebe. Dabei ist der Spiegel das Medium, das unbestechlich ist, das zeigt, was sich ihm anbietet, und zwar so, wie es ist. Der Spiegel ist Symbol der „nackten Wahrheit“¹¹³⁰. Der gesamte Realitätsdiskurs liegt folglich in diesen Spiegel-Bildern, dessen Ethik es ist, nichts der Realität hinzuzufügen, was nicht auch Realität ist und jede Deutungshoheit als eine mediale Inszenierung zu entlarven.

Die geschilderten Spiegelbilder unterbrechen als Beschreibungen der Realität sukzessiv angelegte Handlungsprozesse. Dabei gehört zum Diskurs der Spiegel nicht nur der Realitätsdiskurs, sondern auch eine Diskursivierung der Erzählperspektive. Das Spiegelbild ist eine weitere Erzählinstanz, die zu der jeweiligen personalen Perspektive, also der Person, die in den Spiegel blickt, hinzukommt und sich parataktisch einreicht. Das Spiegelbild ist damit ein weiterer Baustein beim Umbau der Erzählperspektive. Im Falle Viscontis *Die Erde bebte* kommt noch ein spezifischer Aspekt hinzu, wenn die Tochter in den Spiegel sieht und sich ihr Abbild an der Wand, wie eine weitere Fotografie in die Ahnengalerie, die das Zimmer der Familie Valastro gestaltet, einreicht (Abb. 173, S. 448). Die Spiegelbilder diskutieren hier die Frage, wer Teil dieser Familie ist und wer nicht, inwiefern sich die Genealogie der Familie fortsetzt oder nicht. Der Zerfall der Familie steht kontrastiv zur Einheit der vielen Fotos und Spiegelbilder der Familienmitglieder. In Rossellinis *Rom, offene Stadt* und *Reise in Italien* vervielfacht der Spiegel zwar die eine Person im Bild, doch der Einsatz dieser *Spiegelkabinette* (Abb. 176, S. 448) ist zugleich mit identifikatorischen Schlüsselmomenten verbunden. So ist Marina (Abb. 175, S. 448) in *Rom, offene Stadt* tatsächlich eine schillernde Persönlichkeit: Marina war einst die Geliebte des Widerstandskämpfers Giorgio Manfredi und verrät seitdem die ihr bekannten Widerstandskämpfer, um ihren

¹¹³⁰ Forstner, Dorothea und Renate Becker: Spiegel. In: Dies.: *Neues Lexikon christlicher Symbole*, Innsbruck, Wien: Tyralia-Verlag 1991. S. 163-166. Hier S. 163.



Abb. 177: Visconti, *Besessenheit*



Abb. 178: Visconti, *Besessenheit*



Abb. 179: Visconti, *Besessenheit*



Abb. 180: Visconti, *Besessenheit*

luxuriösen Lebensstil und ihren Drogenkonsum zu finanzieren. In verschiedenen Spiegelsituationen wird Marina, die bezeichnenderweise von Beruf Schauspielerin ist und bereits damit für eine Pluralität der Identitätsrollen steht, an die Grenzen ihrer Identität geführt. Die Spiegelung des eigenen Porträts fungiert hier als Erkenntnisform der Vielfalt der Seinsweisen des Subjekts. Mit der Spiegelung des Ich ist sodann die Fragilität des einen Ich verbunden, das in verschiedene Rollen aufgespaltet und im Sartre'schen Sinne zu einer Frage des Selbstentwurfs wird. Die Spiegelszenen belegen, dass es hier nicht nur um die Abbildung von Realität geht, sondern auch um die Abbildung unserer Konstruktionen und Wahrnehmungsweisen von Welt und des Menschen in der Welt.¹¹³¹ Die neorealistischen Filmbilder reflektieren folglich sowohl die ästhetische Krise des Realismuskurses als auch die ethische Krise des Identitätsdiskurses. In Viscontis *Besessenheit*, in dem Giovanna sich erschrocken in der Spiegeltür eines Schrankes die Hand an das Gesicht fassend (Abb. 177 und 178) ihrer selbst

¹¹³¹ In dieser Funktion lassen sie sich als moderne Phänomene bezeichnen, weil sie Realismus als eine ästhetische Kategorie hervorbringen. Vgl. Kirchmann, Kay: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: *Film und Kritik* (1994) H. 2. S. 23-37. Hier S. 36.

vergewissert und sich mit fragendem Blick kritisch überprüft. Der Zuschauer bleibt auf den Spiegel als Erzähler angewiesen. In dem Moment, in dem die Spiegelfläche zur einzigen Bildfläche des Films wird, in dem der Film selbst Spiegel wird, schlägt die Darstellung des Identitätsdiskurses in die Darstellung des Realitätsdiskurses um (Abb. 179-180, S. 451). Der Spiegel zeigt folgende Realität: Gino und Giovanna als Paar und die Anzüge des Ehemannes Bragano. Die Anwesenheit der Liebenden ist abhängig von der Abwesenheit des Ehemannes, der schließlich umgebracht wird und so enthält der Spiegel bereits „das gegenseitige Ineinandergreifen von Besessenheit und Schuld.“¹¹³² Damit vollzieht sich erneut eine Dynamisierung der Erzählperspektiven, insofern aus der personalen Perspektive Giovannas die allwissenden Perspektive des Spiegels wird. Der Zuschauer bleibt dabei in der Außenperspektive, insofern er sich nicht im Bild wiederfindet, denn dann müsste er beim Blick in den Spiegel selbst in Erscheinung treten und das im Raum gezeigte verdecken. Hier zeigt sich erneut, wie die Dichotomien von innen und außen, eigen und fremd, selbst und anderer, Bild und Realität auf der Oberfläche korrelieren, um den größtmöglichen Informationswert des Bildes zu erzeugen.

Eine ähnliche Verschränkung des Identitäts- und Realismusdiskurses zeichnet sich in Bölls Roman *Und sagte kein einziges Wort* (1953) ab, in dem der Spiegel jene „nackte Wahrheit“ zeigt, die Fred Bogner befremdlich erscheint.

Während ich in die Wurst biß, blickte ich in den Spiegel, der die ganze Hinterfront der Bude einnahm. Ich erkannte mich zuerst nicht, sah dies magere graue Gesicht unter der verschlossenen Baskenmütze, und ich wußte plötzlich, daß ich aussah wie einer von den Männern, die bei meiner Mutter hausierten und nie abgewiesen wurden. (KA, Bd. 6, S. 334)

Freds Frau, Käthe Bogner, erlebt eine ähnlich ernüchternde Selbsterkenntnis beim Blick in den Spiegel als sie zu Weihnachten bei ihrer Nachbarin Frau Franke durch den Flur gehen: „Und ich sah uns durch den Flur gehen, als gingen wir in die Tiefe eines Spiegels hinein: Clemens und Carla vorne, dann Fred, und ich ging mit dem Kleinen auf dem Arm hinterdrein. – Wir gingen in die Tiefe eines Spiegels hinein, und ich sah uns: wir sahen arm aus“ (KA, Bd. 6, S. 347). Frau Bogner schildert die Tiefe des Spiegels und verortet die Selbsterkenntnis damit nicht auf seiner Oberfläche. Der Spiegel erhält eine virtuelle Tiefe – Wahrheit –, die mit seiner aktuellen Oberfläche verbunden ist. In dem Moment, als bei Visconti Giovanna und Gino sich vom Spiegel

¹¹³² Erstic (2008): *Kristalliner Verfall*. S. 65.

wegbewegen und in den Raum hineingehen, verleihen sie dem Spiegel eine Tiefe, die von ihrer Liebe erzählt (Abb. 179, S. 451). Im selben Moment jedoch, in dem sich die Tiefe des Spiegels – eigentlich des Spiegelbildes – zeigt, tritt seine Oberfläche als Bildfläche in Erscheinung (Abb. 180, S. 451), die den Standort des Erzählers bzw. Zuschauers markiert. Wenngleich die Oberfläche der Ort dieses Realismus ist, befindet sich seine Ethik in der Tiefe. Das Sichtbare ist stets eine Aktualisierung des Virtuellen, das auch unabhängig von seiner Aktualisierung gegeben ist. Insofern ist die Tiefe, die Selbsterkenntnis genau das, was der Spiegel hier an die Oberfläche, die Schnittstelle von Realismus und Ethik ist, führt.

Auch bei Böll korrespondiert der Spiegel mit dem Motiv des Wassers. „Wenn ich zum Wasserhahn gehe, um den Eimer volllaufen zu lassen, sehe ich, ohne es zu wollen, mein Gesicht im Spiegel: eine magere Frau, die sich der Bitternis des Lebens bewußt geworden ist“ (KA, Bd. 6, S. 362). Käte Bogner kompensiert die Härte der Realität durch das Putzen der Wohnung: „Dann beginne ich meinen Kampf, den Kampf gegen den Schmutz“ (KA, Bd. 6, S. 363f.). Je sauberer die Wohnung wird, je schmutziger wird das Wasser, das den Realitätsgrad dieser gekünstelten Sauberkeit und Schönheit der Wohnverhältnisse bemisst, die für das Ehepaar Käte und Fred Bogner so katastrophal und beengend sind, dass die Ehe letztlich scheitert. „Sobald ich einen Quadratmeter zu säubern versucht habe, bin ich gezwungen, den Lappen auszuspülen, und sofort breitet sich im klaren Wasser eine milchige Wolke aus. Nach dem dritten Quadratmeter wird das Wasser dickflüssig, und wenn ich den Eimer ausgieße, bleibt ein widerliches kalkiges Sediment, das ich mit den Händen auskratze, ausspüle. Und wieder muß ich den Eimer volllaufen lassen“ (KA, Bd. 6, S. 365). Mit wachsender Sauberkeit wird die Realität immer unwahrscheinlicher, das Wasser immer undurchlässiger und sumpfiger. Es dient nicht mehr als Spiegelfläche der realen Verhältnisse. Und so wird auch das Wiederauffüllen des Eimers mit einem „bedrohlich werdende[n] Glucksen“ (KA, Bd. 6, S. 365) verbunden.

Der rauschende und der tropfende Wasserhahn, der Badezimmerspiegel, der Handspiegel, der nur den Mund zeigt – auch Bölls Erzählung *Das Brot der frühen Jahre* ist durchsetzt mit der Wasser- und der Spiegelmetaphorik, die am Ende des Romans ihren Höhepunkt findet: Der Protagonist Walter Fendrich holt im Auftrag des Vaters die Tochter eines Kollegen ab, für die er ein Zimmer mietet. Durch sie beginnt er seine Umgebung und sein Leben neu zu sehen, sich zu erinnern, wahrzunehmen, ganz unabhängig von seinen Augen, die am Ende nur noch schmerzen, dann gar nichts

mehr sehen. Das Sehen löst sich aus seinen biologischen Bedingungen und dringt in die Zusammenhänge des Lebens, seine Endlichkeit, seine Struktur und seine Möglichkeiten ein. Dieses ethische Sehen ist rahmenlos: „ich schmeckte die Sole des Meers, bittere Tropfen aus der tiefsten Tiefe, und ich sah in Bilder hinein, die über ihre Rahmen hinauswuchsen wie Wasser, das über die Ufer tritt – Landschaften, die ich nie gesehen, Gesichter, die ich nie gekannt hatte, und ich fiel durch diese Bilder hindurch [...]“ (KA, Bd. 9, S. 275). Diese Bilder, die virtuelle Imaginationen des Protagonisten sind, aktualisieren sich auf einer Bildfläche, die über ihre Grenzen hinausgeht, deren Grenze nicht nur wie eine durchlässige Membran erscheinen, sondern die gänzlich über ihre Ufer, ihre Rahmengrenzen treten.

Auch Hans Erich Nossack reflektiert entlang des Spiegels diese Ethik des Realismus als das Wechselspiel von Oberfläche und Tiefe. In seiner kurzen Parabel *Ich kam zu spät zu Tisch* (1948) heißt es bei der Betrachtung einer Pflanze: „Wie bei einem Spiegelbilde. Wir sehen nur das, was über der Erde ist, den Stamm, die Zweige, die Blätter und die Blüte. Aber unter der Erde sind auch Zweige, und wie zart sind sie.“¹¹³³ Auch hier liegt das Virtuelle so wie es Deleuze für das neorealistic Bild beschrieben hat, nicht auf einer transzendenten Ebene, sondern auf der immanenten Ebene, mit der es untrennbar verbunden ist. Das Unsichtbare visualisiert sich im Sichtbaren. Die Ethik besteht hier in der Einfühlung in das, was sich an der Oberfläche zeigt, um sich dessen bewusst zu werden, was mit ihm verbunden ist, auch wenn es nicht sichtbar ist, kurz das Unsichtbare im Sichtbaren zu erkennen. Die Ethik dieser Ästhetik liegt dann darin, über die Diskursivierung des Sehens in den Texten und Bildern anschaulich zu beschreiben, dass jede Sehweise, jede Interpretation von Welt, jede Handlung, die daraus abgeleitet wird, jeder Umgang mit Raum und Zeit, mit der Vergangenheit und mit der Gegenwart, hier und in der Ferne intersubjektiv auf das hin geprüft werden muss, was all dieses für die Perspektive desjenigen bedeutet, deren Wahrnehmung und Erfahrungswelt ich vielleicht nicht kenne, dessen Leben aber an dieselben Bedingungen – Orte, Räume, Zeiten, Handlungen – gebunden ist wie das meinige. Auf der medienreflexiven und selbstreferentiellen Ebene des Films und der Werke bedeutet das, sich so weit in die Realität einzufühlen (ohne in sie einzudringen), dass in ihr auch die sich selbst zeigenden Bilder, ihre Bildhaftigkeit sich zeigt. Bildhaftigkeit wird dann schließlich unabhängig von sekundären medialen Trägern wie Gemälden, Fotografien

¹¹³³ Nossack, Hans Erich: *Ich kam zu spät zu Tisch*. In: Ders.: *Um es kurz zu machen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 109.



Abb. 181: Rossellini, *Paisà* (Episode 6)



Abb. 182: Rossellini, *Deutschland im Jahre Null*



Abb. 183: Antonioni, *Der Schrei*



Abb. 184: Rossellini, *Reise in Italien*

oder Spiegeln gedacht. Die Bildhaftigkeit des neorealistischen Filmbildes, das sich als Cache an den Rändern hin auflöst, kann Bildhaftigkeit aus dem Inneren heraus und nicht durch einen äußeren Rahmen erzeugen. Das Gruppenbild etwa, das in den Filmen des italienischen Neorealismus in Erscheinung tritt (Abb. 181-184), zeigt, dass die Bildhaftigkeit gerade nicht über den Rahmen bzw. eine Rahmung, sondern die Perspektivierung des Bildobjekts selbst erzeugt wird. Das gecachte Bild richtet sich dann für den Augenblick der Einstellung zentripetal nach innen, bevor es in die zentrifugale Auflösung zurückkehrt. Dabei konfiguriert die Zentralperspektive, die alle Bildelemente auf den Fluchtpunkt der Mitte hindenkt, den Eindruck von Bildhaftigkeit, auch wenn das Bild nicht als solches inszeniert und qua Rahmung als Bild präsentiert wird. Nicht der Rahmen legt den Bildausschnitt fest, sondern das Bild wählt seinen eigenen Ausschnitt, der im Cache sichtbar aktualisiert wird. Der äußere Bildrahmen fungiert weiterhin als Rahmung der Komposition, doch die Zentralperspektive demonstriert, „dass die Welt über den Bildrahmen hinausreicht und daß eigentlich die beobachtbare Welt abgebildet wird. So kann auch das unsichtbar Bleibende in das Bild hineinge-

zogen, durch es sichtbar gemacht werden.“¹¹³⁴ Da es jedoch nicht gerahmt ist, bleibt die Möglichkeit der Auflösung, nicht nur an den Rändern, also im Außen, sondern auch im Innern bestehen. Der Fluchtpunkt der Einstellung ist vergänglich. Dies gilt auch für die Bilder, die Fendrich am Ende von Bölls *Brot der frühen Jahren* sieht oder der Gang in die Tiefe des Spiegels in Bölls *Und sagte kein einziges Wort*, wenn Käte Bogner die Familie im Spiegel sieht und ihre Armut für einen Moment erkennt, bis sich dieses Gruppenbild und damit die Bildhaftigkeit der Realität wieder auflösen. Damit reflektieren diese Bilder über die simultane Konstruktion und Dekonstruktion die Zeit als einen dynamischen Prozess, als den unaufhaltbaren Fluss des Lebens. Die Präsenz einer Erzählfigur rückt in den Hintergrund. Der sich in diesen Momenten selbst erzählende Film ist auf den Erzähler nur noch als einen das zu erzählende zeigenden angewiesen, nicht aber mehr auf den Erzähler und seine Kunst, das was gesehen wird als ein Bild zu zeigen. Das dies nicht notwendig ist, liegt daran, dass Realität selbst bereits Bild ist, bevor sie zu einem bestimmten Bild gemacht wird.

¹¹³⁴ Luhmann (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. S. 178. Die Zentralperspektive ist eine „parergonale Form der Rahmung, die über den ‚festen Bilderrahmen‘ hinaus funktioniert, indem sie das unsichtbar Bleibende ins Innere hineinruft. Zugleich bewirkt die Zentralperspektive über die Ausrichtung der Blickpunkte aber auch eine doppelte Rahmung, die sowohl die Bildkomposition im Sinne der Konfiguration als auch die Logik der Repräsentation im Sinne des Einführens einer Differenz von Bild und Nicht-Bild betrifft.“ Wirth (2013): *Rahmenwechsel, Rahmenbrüche*. S. 26.

IV. Zwischen Gestern und Morgen: Tradition und Moderne

4.1. Dis-/Kontinuitäten mit der ästhetischen Tradition

Der italienische Neorealismus steht zunächst in der Tradition einiger filmischer Bewegungen: Um 1915 entstand der veristische Film in Italien, der sich u. a. auf Giovanni Verga berief und von Nino Martoglio (1870-1921) geprägt wurde, der 1905 Émile Zolas Roman *Thérèse Raquin* (1867) verfilmte, um sich dem Milieu niederer Bevölkerungsschichten zuzuwenden. Einflussreich für den italienischen Neorealismus war ebenso das sogenannte „Kinoglaz“¹¹³⁵ („Filmauge“) von Dziga Vertov (1896-1954), das sich der Wahrheit der Fakten und der treuen Wirklichkeitsabbildung verpflichtete, sich vom Drehbuch verabschiedete und den Spielfilm mittels des Dokumentarfilms zu revolutionieren begann. Der Amerikaner Orson Welles (1925-1985) ist mit *Citizen Kane* (1941) ebenso wenig aus der historischen Filmgenese des italienischen Neorealismus wegzudenken wie der *Film noir* und der poetische Realismus im Film der 1930er Jahre in Frankreich, vertreten durch Jean Renoir, Julien Duvivier und Marcel Carné.¹¹³⁶ Renoir stand in der Tradition Flauberts, Maupassants und Zolas und bildete das sozialkritische Engagement der Neorealisten sowie die Form der Alltagschronik, das Drehen im Freien, den Einsatz von Laiendarstellern und Dialekten vor. Insbesondere die Literatur des Naturalismus wurde zum Leitbild dieser filmischen Entwicklungen und verstrickte den italienischen Neorealismus indirekt mit der Neuen Sachlichkeit in Deutschland und mit den Realismen der amerikanischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre. Italien konnte sich folglich auf eine kontinuierliche Realismustradition berufen, während die Linie des Realismus in der deutschen Tradition durch expressionistische Strömungen „gestört“ wurde als in Italien gerade der veristische Film entstand.¹¹³⁷ Im Anschluss an diese viel stärker ausgeprägte Realismustradition in Italien wertete der Historiker und Schriftsteller Indro Montanelli den italienischen

¹¹³⁵ Vertov, Dziga: „Kinoki – Umsturz“ und „Vorläufige Instruktion an die Zirkel des ‚Kinoglaz‘“. Beide in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 74-86 und S. 87-93.

¹¹³⁶ Der poetische Realismus im französischen Film wurde in der Debatte um die Erneuerung des italienischen Films zum Vorbild erhoben, die von Giuseppe de Santis und Mario Alicata angeregt wurde. De Santis, Giuseppe und Mario Alicata: „Verità e poesia. Verga e il cinema italiano“. In: *Cinema* (Oktober 1941). S. 216f.; Ders.: „Ancora di Verga e di cinema italiano“. In *Cinema* (25. 11. 1941). S. 314f. ¹¹³⁷ „[...] che la nostra letteratura alimentava fin dal primo guerra una robusta vena di realismo.“ Battaglia, Salvatore: *I facsimile della realtà. Forme e destini del romanzo italiano dal realismo al neo-realismo*, Palermo: Sellerio 1991. S. 118. Andersch zufolge sei in Deutschland der „reine Realismus [...] niemals zum Durchbruch gekommen [...]. Aber sowohl die klassizistische Formverehrung wie das Erbe der Romantik haben den Weg dorthin immer wieder verbaut; die Romantik zuletzt im Expressionismus [...]“. Andersch (2004): *Deutsche Literatur in der Entscheidung*. S. 206.

Neorealismus in seiner Neuheit ab: Der Realismus in Italien hatte „nicht auf Silone gewartet [...], um erfunden zu werden. Sehr zum Unterschied der deutschen romantischen ist unsere ganze Literatur realistisch. Boccaccio und Verga, Grazia Deladda und Pirandello sind weitaus realistischer als Silone und nicht weniger schonungslos wie er in der Beschreibung der italienischen Gesellschaft.“¹¹³⁸ Montanellis Diagnose zeigt, dass es in Italien im Unterschied zu Deutschland, aber auch zu Frankreich, keine vergleichbar abgegrenzte Epoche des poetischen Realismus und des Naturalismus im 19. Jahrhundert gegeben hatte und die Bestimmung dessen, was realistisch ist daher viel relativer ausfällt. So wurde schon im 19. Jahrhundert der Begriff „Realismus“ in Italien nur unter Vorbehalten aufgegriffen, so etwa bei Eugenio Camerini, der 1859 den französischen Realismus als „zu fotografisch und materialistisch“¹¹³⁹ abwertete. Der Literaturkritiker Francesco de Sanctis, der Realismus als eine Hauptlinie der italienischen Literatur definierte, bestimmte Realismus daher als ein „moralisches Engagement“¹¹⁴⁰ in Abgrenzung zu den Abbildungen gesellschaftlicher Zustände in der französischen Literatur. Diese viel weitere Bestimmung des Realismusbegriffs in Italien wurde im 20. Jahrhundert fortgesetzt und vermengte den Begriff „Realismus“ als Epochenbezeichnung mit dem Verismus.¹¹⁴¹ Der italienische Neorealismus kann sich aufgrund dieser Charakteristik der italienischen Realismustradition deutlich vielseitiger den teilweise durch Abgrenzung voneinander entstandenen europäischen Realismen öffnen, ohne in einen Widerspruch zu geraten. Die Anschlussfähigkeit des italienischen Neorealismus sowohl nach hinten als auch nach vorne, also zum Naturalismus und zur Neuen Sachlichkeit gleichermaßen wie zur deutschen Nachkriegsliteratur, wie es die vorliegende Arbeit zeigen konnte, macht den italienischen Neorealismus für die deutsche Nachkriegsliteratur daher zu einer möglichen Brücke zur ästhetischen Moderne und europäischen Realismustradition. Zugleich lässt sich damit die in der Forschung inzwischen zum Topos gewordene Rede, die deutsche Nachkriegsliteratur habe den Wiederanschluss an die Moderne verpasst, relativieren, weil mit dem

¹¹³⁸ Montalli, Indro: Die Lügen des Neo-Realismus. In: Die Zeit (27.11.1952).

¹¹³⁹ Zum Realismusbegriff des 19. Jahrhunderts in Italien vergleiche das einleitende Kapitel von Susanne Kleinert: Weiblichkeitsbilder im italienischen Realismus/Verismus. In: Dethloff, Uwe (Hg.): *Europäische Realismen, Facetten – Konvergenzen – Differenzen*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2001. S. 277-314. Hier S. 278.

¹¹⁴⁰ Kleinert (2001): Weiblichkeitsbilder im italienischen Realismus/Verismus. S. 279.

¹¹⁴¹ Vgl. z. B. Kapp, Volker (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1994/32007; Hardt, Manfred: *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Darmstadt: WBG 1996.

italienischen Neorealismus die Relevanz der Moderne als Bewertungskriterium für den Realismus in der deutschen Nachkriegsliteratur abgeschwächt wird.

Entsprechend ähnlich fällt die Kritik sowohl der italienischen Neorealisten als auch der deutschen Nachkriegsautoren gegenüber dem Naturalismus bzw. Verismus aus, zu dem sie sich weitaus kritischer positionierten als es die Ähnlichkeiten zur naturalistischen Mimesis, zur Milieubeschreibung, zur Verwendung von Mund- und Redensarten und zur Gesellschaftskritik – „und das haben wir inzwischen alle im Blut“, schrieb Cesare Pavese in sein Tagebuch (HL, 09.03.1940, S. 209) – zunächst vermuten lassen.¹¹⁴² Luchino Visconti, der lieber von Realismus statt von Neorealismus sprach, sah in ihm eine Reaktion auf den Naturalismus in Frankreich:

[...] attraverso esperienze umane e esperienze sociali, come la Guerra, la Resistenza, da un lato ci siamo liberati di quelle scorie, dall'altro ci siamo trovati quasi involontariamente a guardare i fatti con quella attitudine morale... che ci ha consentito di fotografarli con un'assoluta verità. E verità non vuol dire verismo.¹¹⁴³

Der italienische Neorealismus knüpfte also mit seinem „spirito d'inchiesta“¹¹⁴⁴ an den Naturalismus methodisch an, fügte der naturalistischen Mimesis jedoch eine moralische Haltung hinzu, die über die naturwissenschaftliche Wahrheit einer kausallogischen Wirklichkeitsmimesis hinausging. Trotz aller Verehrung v. a. Giovanni Vergas durch die italienischen Neorealisten, sprach Vittorini noch kritischer als seine Kollegen Pavese und Visconti von einer „naturalistischen Gefahr“ (OT, Juni 1954, S. 417) bei veristischen Schriftstellern, die „vom Leben abgeschnittene[n] Scheiben“ präsentieren, die nicht mehr an „persönliche Erfahrungen“ zurückgebunden würden (alle Zitate OT, Juni 1954, S. 417). Vittorio de Sica negierte sogar die Parallele zum Verismus: „Neorealism is not shooting films in authentic locales; it is not reality. It is reality filtered through poetry, reality transfigured. It is not Zola, not naturalism, verism, things which are ugly.“¹¹⁴⁵ Das Moment des Poetischen als Nukleus des Ethischen trennt die Neorealisten von den Veristen. In Deutschland positionierte sich Hans Erich Nossack am radikalsten: „[A]lle Naturalismen müssen beseitigt werden.“ (DT I, 24. 12. 1958, S. 319). Nossack schien die naturalistische Mimesis von Dialogen

¹¹⁴² Dem Romanisten Johannes Höhle zufolge zeigen Paveses Roman *Paesi tuoi* (1941) und Vittorinis *Conversazione in Sicilia* (1942), „daß der Neorealismo mit dem Naturalismus des ausgehenden letzten Jahrhunderts nichts zu tun hat.“ Höhle (1966/67): „Neorealismo“. S. 353-364. Hier S. 354.

¹¹⁴³ Visconti, Luchino: *Approdo al realismo*. In: Milanini (1980): *Neorealismo*. S. 232-235. S. 234f.

¹¹⁴⁴ Zavattini (1980): *Il neorealismo secondo me* [1954]. S. 185.

¹¹⁴⁵ Vittorio de Sica im Interview mit Charles Thomas Samuels 1971, zitiert nach Howard Curle und Stephan Snyder: *Vittorio de Sica: Contemporary Perspectives*, Toronto: University Press 2000. S. 31.

„langweilig“ (DT I, 26. 12. 1958). Mittels von Monolog und Mythos wollte Nossack die Grenze der Oberflächenrealität, die der Naturalismus abfotografierte, zur Wahrheit hin durchbrechen. Der Mythos beschreibe das Erlebte, das auch erzählt, was gar nicht gewesen sei und „mehr Wahrheit [habe] als ein Polizeibericht“ (DT I, 02. 12. 1950, S. 167). Vittorini ähnlich werden Erfahrung und Erleben zu den ethischen Angelpunkten des Realismus, in dem die faktische Nachweisbarkeit durch das Erzählen ethisch erweitert wird. Ähnlich wie den italienischen Neorealisten ist auch für Nossack die Perspektive des Subjekts – hierfür braucht er den Monolog – wahrhaftiger und wichtiger als eine rein veristische Wahrheit (DT I, 12. 02. 1961, S. 467 und DT II, 24. 05. 1969, S. 988). Von Heinrich Böll finden wir kaum Hinweise auf den Naturalismus. Seine Auseinandersetzung mit Léon Bloy lässt sich jedoch als eine indirekte Abkehr vom zola'schen Naturalismus interpretieren, da dieser als Vertreter des literarischen Katholizismus mit seiner These von der Armut als oberstes christliches Gebot in Opposition zur Sozialkritik des französischen Naturalismus trat.¹¹⁴⁶ Auch Andersch forderte die ethische Weiterentwicklung der naturalistischen Mimesis und verwies auf Wolfgang Koeppens Roman *Tod in Rom*,¹¹⁴⁷ den er in der Nähe des italienischen Neorealismus positionierte, läsen sich einige Szenen seines Romans wie Einstellungen in einem Film Vittorio De Sicas. Andersch zeigte damit an, dass auch die Bezüge der deutschen Autoren zur Realismustradition deutlich vielschichtiger zu betrachten seien als es die Linie der Neuen Sachlichkeit zum Naturalismus vermuten lässt, die das Topos vom Wiederanschlussfinden an die Moderne geprägt hat.

Die Naturalismuskritik ist folglich ein roter Faden im italienischen Neorealismus wie auch in der deutschen Nachkriegsliteratur. Während der Naturalismus es bei der Feststellung gesellschaftlicher Missstände beließ, entwickelten die Künstler des italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur daraus ein soziales Pathos und einen drängenden Veränderungswillen, den es trotz seiner gesellschaftskritischen Grundhaltung derart im Naturalismus nicht gegeben hatte, da dieser über seine Zielwerte der Ähnlichkeit, Entsprechung und Analogie nicht hinauskam. Andererseits verdankte man dem Naturalismus jene kritische Haltung, die den Tendenzen der Harmonisierung gesellschaftlicher Zustände im poetischen Realismus gegenüber-

¹¹⁴⁶ Zur Rezeption Léon Bloys durch Heinrich Böll und zur Zola-Kritik vergleiche Kapitel 3.4.2.2. der vorliegenden Arbeit. Vgl. auch Hummel (2002): Intertextualität im Werk Heinrich Bölls. S. 76f.

¹¹⁴⁷ Andersch, Alfred: Choreographie des politischen Augenblicks, Wolfgang Koeppen, ‚Der Tod in Rom‘. In: Ders. (1972): *Norden, Süden, rechts und links*. S. 264-271. Hier S. 264f.

stand, sowie die Thematisierung der proletarischen Schichten, die im poetischen Realismus noch von der Betrachtung des bürgerlichen Milieus verdeckt geblieben war.

Der Naturalismus und die neusachliche Ästhetik vor dem Zweiten Weltkrieg blieben bei aller Kritik also wichtige ästhetische Teilbezüge des italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur, was sich insbesondere an der Auseinandersetzung mit der amerikanischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre zeigte, mit dem sich die Chance verband, an den internationalen Literaturbetrieb wieder anschließen zu können. Elio Vittorini, Cesare Pavese, Giulio Einaudi und Leone Ginzburg (die wichtigsten Köpfe und Lektoren des Einaudi-Verlags) fanden „in der amerikanischen Literatur das Modell einer geistigen Bewegung, die sich unter keinen Umständen mit dem Faschismus vereinbaren läßt.“¹¹⁴⁸ Die Auseinandersetzungen und Übersetzungen der amerikanischen Literatur von Pavese und Vittorini, aber auch deutscher Autoren wie Andersch oder Böll können folglich als ein politisches Statement und „Akt des Widerstandes“¹¹⁴⁹ gelesen werden. Insbesondere Ernest Hemingway hatte in der amerikanischen Öffentlichkeit kontinuierlich gegen den italienischen Faschismus Stellung bezogen, aber auch die anderen Vertreter der amerikanischen Moderne – William Faulkner, John Dos Passos und Francis Scott Fitzgerald – riefen Pavese und Vittorini ins öffentliche Gedächtnis. Andersch interessierte v. a. Hemingways Verfahren, „die Dinge wahrhaft darzustellen“, denn dieses Verfahren erscheine nur „oberflächlich betrachtet, als bloßer Naturalismus“, der „nicht ‚ethisch‘ genug“¹¹⁵⁰ sei und unterschied Hemingway von einer vereinfachten naturalistischen Fotografie der Realität, mit deren Kritik er sich wie seine Kollegen gegen die „Propaganda des Begriffs ‚Kahlschlag““¹¹⁵¹ durch Wolfgang Weyrauch in Deutschland wandte. Besonders William Faulkner wurde für Böll wichtig, weil dieser einen „christlichen Humanismus“ durch „seine tiefe Leidenschaft für den leidenden Menschen“¹¹⁵² vollendet hatte, der mit Bölls Kritik der Amtskirche kompatibel war. In sein Bezugsfeld ordnete Böll auch Carson McCullers ein, der wie Faulkner Vertreter der Literatur des amerikanischen Südens war und Truman Capote, der Kinder und gesellschaftliche Außenseiter in

¹¹⁴⁸ Andersch (2004): Nachricht über Vittorini. S. 275.

¹¹⁴⁹ Kapp (1994): *Italienische Literaturgeschichte*. S. 331.

¹¹⁵⁰ Andersch (2004): The real thing. S. 170 und 171.

¹¹⁵¹ Scherpe (1992): „Schützt Humanismus denn vor gar nichts?“. S. 112f.

¹¹⁵² Böll, Heinrich: Die Welt William Faulkners [1956]. In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 10: 1956-1959, hg. v. Viktor Böll. S. 69-72. Hier S. 72; Vgl. auch Böll, Heinrich: Ein Steinbeck und einige Steinbeckchen [1955]. In: Ders. (2006): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 9: 1954-1956. S. 140-144.

seinen Werken zentrierte.¹¹⁵³ Mit den amerikanischen Autoren ließ sich die für Böll, aber auch für den italienischen Neorealismus wichtige regionale Bezugnahme auf die Wirklichkeit mit der Anschlussmöglichkeit an die Weltliteratur verbinden. Die Provinz müsse, so Böll, als ein Ort der Weltliteratur rehabilitiert werden: „Die Abneigung der Deutschen gegen Provinzialismus, gegen das Alltägliche, das eigentlich das Soziale und Humane ist, ist eben provinzierisch. Provinzen werden zu Orten der Weltliteratur, wenn ihnen die Sprache zugewachsen ist, zugetragen worden ist [...]“ (KA, Bd. 14, S. 144). Schließlich bekannte sich auch Hans Erich Nossack zur amerikanischen Literatur: „So viel ist klar: was mich all meine dramatischen Versuche der letzten Jahre verwerfen läßt, ist das Realistische, in das ich verfallen war, und zwar unter Einfluß der Amerikaner“ (DT I, 12. 06. 1959, S. 356). Neben den positiven Anknüpfungen an den amerikanischen Realismus wurden auch kritische Äußerungen laut, die die Bedeutung Amerikas für die Herausbildung des italienischen Neorealismus bzw. des deutschen Nachkriegsrealismus relativieren, nicht zuletzt, um den eigenen ästhetischen Erneuerungsbestrebungen ihre Originalität zu sichern und in den Dienst einer nationalen Literatur zu stellen. Am radikalsten formulierte Pavese seine Kritik: „Die Amerikaner sind keine Realisten. [...]. Ihr vielgepriesener Realismus der Jahre 1920-40 war eine besondere romantische Form, die Wirklichkeit zu leben. Die Phantasie, daß alles Realismus sei (Dos Passos)“ (HL, 28. 04. 1949, S. 421f.). Pavese kritisierte am amerikanischen Realismus eine voluntaristische (und nicht ethische) Haltung, die er aus seinem Verhältnis zum Faschismus ableitete: „Aber ohne einen Faschismus als Gegenspieler [...] kann auch Amerika nicht mehr die Avantgarde einer Kultur sein [...], läuft es sogar Gefahr, selbst einem Faschismus zu verfallen, und sei es im Namen seiner besten Traditionen.“¹¹⁵⁴ Realismus war für Pavese weniger eine Frage des ästhetischen Willens (Voluntarismus) als der ethischen Notwendigkeit, die wahre Wirklichkeit darzustellen. Auch Elio Vittorini formulierte Einwände. Er warf Faulkner vor, sich gehen gelassen zu haben, seinen Enthüllungsdrang und seine neugierige Besessenheit in seinem Roman *Absalom! Absalom!* (1936) gegen das Schematische ausgetauscht zu haben (OT, September 1938, S. 127). Schließlich kennzeichne ihn einen „Mangel an Wildheit“ (OT, März 1941, S. 183), den hingegen Hemingway erhalte. T. S. Eliot war ihm zu intellektuell und hypothetisch und Thornton Wilder zeige keine gelebte, sondern eine ausgesprochene Moral (OT, März 1941, S. 184 und 185). In

¹¹⁵³ Vgl. Hummel (2000): Intertextualität. S. 82; Vgl Böll, Heinrich: Das andere Amerika. In: Ders. (2007): *Werke, Kölner Ausgabe, Bd. 6: 1952-1953*, hg. v. Árpád Bernáth. S. 197-199.

¹¹⁵⁴ Pavese, Cesare: Gestern und Heute. In: Ders. (1977): *Schriften zur Literatur*. S. 228.

Deutschland kritisierte Hans Werner Richter die amerikanischen Erzählmodelle, weil sie die europäische Katastrophenerfahrung nicht reflektiert hätten: „Ihre Erlebniswelt liegt jenseits der unsrigen. Es trennt uns nicht nur das Meer, sondern eine Zeit von ihnen. [...] Eine Nachahmung der amerikanischen Realisten [...] hieße wahrlich unsere absolute Sterilität unter Beweis stellen.“¹¹⁵⁵ Dennoch könnte man von ihrer Ästhetik lernen, müsse sie aber in die eigene Realität transferieren. Es ging also auch hier wie bereits beim Umgang mit der naturalistischen Tradition nicht um eine Übernahme, sondern um den Anschluss an eine Methode der Wirklichkeitserfassung und ihren Transfer in die Ästhetik zur ethischen Darstellung der unmittelbar vorgefundenen Wirklichkeit. Da gerade der italienische Neorealismus jene Erfahrung des Zweiten Weltkriegs gemacht hatte, steht dieser der deutschen Nachkriegsliteratur ethisch näher als die amerikanische Literatur. In Deutschland blieb die Kritik am amerikanischen Realismus randständig, hatte man den Amerikanern politisch viel zu verdanken.

Die amerikanische Zonenzeitung *Neue Zeitung* druckte Texte z. B. des Autors Erich Kästners, den Alfred Andersch mit Blick auf dessen Roman *Fabian, die Geschichte eines Moralisten* (1931) zu einer wichtigen Bezugsfigur der Neuen Sachlichkeit für die deutsche Nachkriegsliteratur erhob. Über die amerikanische Kulturpolitik der Besatzungsmächte bekam der deutsche Literaturbetrieb folglich überhaupt erst die ästhetische Moderne, nicht nur Amerikas, sondern auch des eigenen Landes vermittelt. Neben der „klaren sprachlichen Diktion, [die] Unverziertheit des Stils, der unmittelbar und scharf zupackend auf die Sache zustößt“¹¹⁵⁶. Kästner war fähig, die „rationale Grenzlinie [...] in der Richtung des Herzens, des Gefühls“¹¹⁵⁷ zu überschreiten. Ein fast identisches Interesse formulierte Heinrich Böll mit Blick auf das Werk des Autors Joseph Roth, dessen 1956 im Kiepenheuer & Witsch erschienene Gesamtausgabe er rezensierte: Böll faszinierte Roths sprachliche Klarheit und Präzision, die zwar „leer von Sentimentalität“, aber „voller Gefühl“ sei.¹¹⁵⁸ Aus dieser Affinität zu neusachlichen Autoren titulierte Andersch sich und die junge Generation als „wir neuen Fabians [!]“¹¹⁵⁹. Dass gerade Erich Kästner mehr noch als Alfred Döblin für Andersch ein herausragendes Vorbild unter den Autoren der Neuen Sachlichkeit wurde, mag dadurch

¹¹⁵⁵ Richter (1947): *Literatur im Interregnum*. S. 10-11.

¹¹⁵⁶ Andersch (2004): *Fabian* wird positiv. S. 43.

¹¹⁵⁷ Andersch (2004): *Fabian* wird positiv. S. 45.

¹¹⁵⁸ Böll, Heinrich: Ein Denkmal für Joseph Roth; Die Trauer, die Recht behielt. Leben und Werk von Joseph Roth. In: Ders.: *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 10: 1956-1959, hg. v. Viktor Böll, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005. S. 61-63. Hier S. 63.

¹¹⁵⁹ Andersch (2004): *Fabian* wird positiv. S. 46.

befördert worden sein, dass Kästner wie Andersch während des Zweiten Weltkrieges in Deutschland geblieben waren, während Alfred Döblin nach seiner Rückkehr aus dem Exil in der Schweiz, in Frankreich und den USA Deutschland 1953 erneut verließ und damit den optimistischen Glauben eines Neuanfangs um den *Ruf* und in der Gruppe 47 infrage stellte. Die Innere Emigration machte Kästner zu einem aussagekräftigen „Zeugen für das deutsche Volk“¹¹⁶⁰. Mit der Neuen Sachlichkeit verband die deutsche Nachkriegsliteratur, aber auch der italienische Neorealismus das gesellschaftliche Krisenbewusstsein, dem man in den 1920er und nach dem Krieg, wenn auch anders, erneut ausgesetzt war. Kritiker der Neuen Sachlichkeit wie Bernhard Diebold betonten „die Notwendigkeit poetisierender Elemente für die epische Literatur: Die Ausschaltung von Subjektivität und Sentiment, der Verzicht auf alles Subjektive und Persönliche sei nur poesiefeindlich und könne deswegen nicht als Grundlage einer Literatur akzeptiert werden.“¹¹⁶¹ Weniger extrem gab Joseph Roth zu bedenken, dass der Berichtstatter „nicht zufällig anwesend [...], nicht unpersönlich [sei]. Auch er [ist] subjektiv.“¹¹⁶² Die kritische Revision neusachlicher Forderungen, Methoden und Ziele, die Selbstkritik vieler Autoren führte nicht zu einer Absage der neusachlichen Ästhetik, sondern produktiv zur Entwicklung neo-/realistischer Standpunkte, die Binaritäten wie das Subjektivitäts- und Objektivitätspostulat gleichrangig in sich aufnahmen. Entsprechend wertete der italienische Neorealismus das aus dem Film entlehnte Verfahren der Montage, das in der Neuen Sachlichkeit zu einem (auch literarisch) zentralen Stilmittel geworden war, nicht *ab*, sondern *um*, indem Montagen abgeschwächt und als Plansequenzen in das Bild internalisiert wurden. Das Fragment war nicht länger Schnipsel der sich an der Totalität brechenden Wirklichkeit, sondern variabler *pars pro toto* jenes Realitätsblocks im Bazin'schen Sinne der *Globalität der Wirklichkeit*. „Es ist gerade die Präzision und Kohärenz des Zeigens, die eine Einheit des Werks erzeugt, die als Einheit über sich hinausweist. Es ist die gesteigerte Möglichkeit von Einfühlung, die im selben Zuge die Identifikation bricht. Kraft eben dieser Doppelbewegung partizipiert das neorealistische Kino an der Moderne.“¹¹⁶³ Der italienische Neorealismus und die deutsche Nachkriegsliteratur können so auch als ethische Reaktionen auf die Medialisierung der zunehmend entfremdeten Gesellschaft der

¹¹⁶⁰ Andersch (2004): Fabian wird positiv. S. 44.

¹¹⁶¹ Polverini (2007): *Schauspiel oder Dokumentation?* S. 181.

¹¹⁶² Roth, Joseph: Schluss mit der Neuen Sachlichkeit. In: Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit, Bd. 2: Quellen und Dokumente*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000. S. 315-323. Hier S. 317.

¹¹⁶³ Falke (2013): „Neorealismus im italienischen Film“. S. 31.

1920er Jahre, der Universalisierung und Demokratisierung der technischen Innovationen in Film und Fotografie und ihrer Entstellungen im Dritten Reich gelesen werden. So ergaben sich Unterschiede zwischen Neuer Sachlichkeit und italienischem Neorealismus z. B. in den Darstellungen von Städten und ihrem Verhältnis zum ländlichen Milieu. In seinen Stadtdarstellungen wie z. B. Pratolinis Roman *Chronik armer Liebesleute*, der in Florenz verortet ist, spielte die Wahl der Stadt Florenz eine untergeordnete Rolle, während z. B. Döblin schon im Titel *Berlin, Alexanderplatz* die Darstellung einer Metropole anstrebt. Demgegenüber trat die Stadt bei Pratolini oder auch in Filmen wie Rosselinis *Rom, offene Stadt* und *Paisà* oder De Sicas *Fahrraddiebe* hinter den Erfahrungen eines spezifischen Milieus zurück, statt zum Akteur zu werden.¹¹⁶⁴ Ein weiteres Kriterium für die Bestimmung des Verhältnisses von italienischem Neorealismus und Neuer Sachlichkeit ist das Verhältnis von Oralität und Schriftlichkeit. Im 19. Jahrhundert ist der Roman Medium der Selbstvergewisserung der schriftlichen Kunstform gegenüber der Oralität gewesen, während Oralität Kennzeichen moderner Erzählweisen war, auf die die italienischen Neorealisten zurückgriffen.¹¹⁶⁵ Erst die literarische Moderne konfrontierte Rede- und Schriftcharakter des in die Krise geratenen Romans miteinander. Die Anknüpfung des italienischen Neorealismus an das mündliche Erzählen wäre dann ein Hinweis auf seine Anknüpfung an die Neue Sachlichkeit und seine Modernität. Andererseits wird an der Gattung Roman, d. h. an schriftlichen Erzählformen als Relikte des 19. Jahrhunderts festgehalten. Die Bezugnahmen zur ästhetischen Tradition sind folglich diskontinuierlich. Dabei dürfen die Unterschiede zwischen Neuer Sachlichkeit, italienischem Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur nicht über die Ähnlichkeiten dieser Strömungen hinwegtäuschen. Am undeutlichsten sind die Hinweise auf den Magischen Realismus. Alfred Andersch rief Elisabeth Langgässer und Ernst Kreuder auf,¹¹⁶⁶ denen neben den Vertretern des unmittelbaren Realismus wie z. B. Wolfgang Weyrauch oder Günter Eich die Zukunft gehöre, solange sie sich „ihres internationalen Standortes“¹¹⁶⁷ bewusst blieben und sich an den Entwicklungen Amerikas, Frankreichs, Englands und Italiens orientierten.

¹¹⁶⁴ Polverini (2007): *Schauspiel oder Dokumentation?*. S. 258-275.

¹¹⁶⁵ Behrens, Rudolf: Beschränkt oder konkret? Enge Kontextbildung und Vorbehalt gegenüber „der“ Moderne in italienischer Erzählliteratur. In: Harth, Helene, Barbara Marx und Hermann H. Wetzler (Hg.): *Konstruktive Provinz. Italienische Literatur zwischen Regionalismus und europäischer Orientierung*, Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1993. S. 11-34. Hier S. 19.

¹¹⁶⁶ Andersch (2004): *Deutsche Literatur in der Entscheidung*. S. 211.

¹¹⁶⁷ Andersch (2004): *Deutsche Literatur in der Entscheidung*. S. 212.

Verglichen mit dem italienischen Neorealismus war der Magische Realismus, wie ihn der Schriftsteller Massimo Bontempelli 1927 in seiner Zeitschrift *900. Cahiers d'Italie et d'Europe* für die italienische Literatur zum Programm erhob, eher eine Flucht aus der empirischen Realität der Gesellschaft, die nicht fähig schien, eine neue ästhetische Strategie zur sozialkritischen Enthüllung und Bewältigung der historischen, ethischen und ästhetischen Krise zu begründen und einen gesellschaftlichen Wandel einzuleiten. Zwar arbeitete auch der Magische Realismus an der Auflösung statischer Ordnungen, operierte hierfür aber mit der Traumlogik, dem Unbewussten (in der Nähe zum Surrealismus) und Verfremdungseffekten wie der Anthropomorphisierung der Dinge und ihre Aufladung, die die reale Welt nicht nur fremd erscheinen ließ, sondern das Alltägliche als magisch und geheimnisvoll darstellte.¹¹⁶⁸ Das ontologische Verhältnis zwischen Repräsentation und Realität und der Zusammenhang zwischen Subjekt und Welt wurden im Magischen Realismus ihrer Natürlichkeit beraubt. Der zwar grundsätzlich kulturkritische Ansatz des Magischen Realismus, der sich z. B. in der Sakralisierung von Mythen äußerte, die der Faschismus für geschlossene, nationale Identitätsbildungen missbraucht hatte, lässt sich zwar für den italienischen Neorealismus geltend machen, mündete jedoch im Magischen Realismus in der Imagination und nicht in der Realität. Für die italienischen Neorealisten wurde die Abgrenzung vom Magischen Realismus auch deshalb notwendig, weil Bontempelli den Faschismus anfangs unterstützte und erst 1939 aus der faschistischen Partei ausgeschlossen wurde. Eine Trennung der politischen von der ästhetischen Person war gerade für die engagierten Neorealisten und die junge Generation in Deutschland nicht denkbar.

In Deutschland griff Hans Werner Richter den Begriff Magischer Realismus ohne Verbindung zu seiner neusachlichen Wurzel¹¹⁶⁹ auf und verwendete ihn synchron mit Begriffen wie „Objektivismus“, „Realismus“ und „Neorealismus“. Nicht nur vermengte Richter willkürlich die ästhetischen Traditionen, sondern zeigte seine begriffliche Unklarheit, die Schwierigkeit einen neuen unmittelbaren Realismus zu begründen, der sich von allen Realismen wegen des „blutige[n] Erlebnis[es] unserer Zeit und

¹¹⁶⁸ Zu den Merkmalen des Magischen Realismus vergleiche Michael Scheffel: *Magischer Realismus, die Geschichte eines Begriffs und der Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1999; Borsò, Vittoria: „Strapaese o Stracittà? Massimo Bontempellis “realismo magico” und “900” als kritisches Werkzeug nationaler Identität. In: Harth, Helene, Barbara Marx und Hermann H. Wetzell (Hg.): *Konstruktive Provinz. Italienische Literatur zwischen Regionalismus und europäischer Orientierung*, Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1993. S. 147-175.

¹¹⁶⁹ Der Magische Realismus entstand in Deutschland im Umkreis der 1929 von Martin Raschke gegründeten Zeitschrift *Die Kolonne* (1929-1932). Neben Raschke war der wichtigste Theoretiker Friedrich Markus Huebner. Zum Magischen Realismus in Deutschland nach 1945 vergleiche Hoffmann (2006): *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*. S. 342-358.

unseres Lebens“ vor dem Zweiten Weltkrieg unterscheiden sollte und „ihn aus der bloßen Wahrnehmung des Objektiven ins Magische“ erheben sollte: „Dieser Realismus ist weit entfernt von dem Realismus der anderen.“¹¹⁷⁰ Während es von Hans Erich Nossack und Wolfgang Koeppen keine Hinweise auf den Magischen Realismus gibt, hat die Literaturwissenschaft diese beiden Autoren in seine Nähe gestellt, ergänzt durch Verweise auf den Surrealismus und die Literatur Franz Kafkas.¹¹⁷¹ Nossack selbst lehnte diesen Vergleich jedoch ab: „Ich würde mich gern als einen Schüler von Kafka ausgeben – die meisten Kritiker behaupten das ja von mir. [...] Es besteht auch keinerlei Ähnlichkeit zwischen uns. Ich glaube nicht, daß ich Kafka verstanden habe und von ihm beeinflußt worden sein würde, wenn ich ihn zufällig vor dreißig Jahren kennengelernt hätte“ (DT I, 06. 12. 1950, S. 173). Und mit dem Magischen Realisten Ernst Kreuder verband ihn noch am meisten der Widerwille, sich ästhetischen Moden – zu denen seiner Ansicht nach auch der unmittelbare Realismus der Gruppe 47 gehörte – zu unterwerfen. Während Kreuder zugunsten eines gesellschaftlichen Gegenentwurfes die Grenze zum Jenseits überschritt, blieb Nossack in der phänomenologisch wahrnehmbaren und biografisch erfahrenen Realität.¹¹⁷² Weitaus undeutlicher ist folglich die Beziehung der deutschen Literatur zum Magischen Realismus als die der italienischen Neorealisten. Dass daraus kein Widerspruch zwischen dem Vergleich des italienischen Neorealismus mit der deutschen Nachkriegsliteratur entsteht, begründen verschiedene Aspekte: zum Einen waren die Anfänge des italienischen Neorealismus durchaus mit den Entwicklungen des Magischen Realismus verstrickt. In Werken wie *Das Wunder von Mailand* (1951) von Vittorio de Sica klingen erneut magische und surreale Töne an. Zum anderen vertrat man den Standpunkt, dass alles, solange es der Herausbildung einer neuen Kultur diene, durchaus ästhetisch aufgerufen werden konnte. Nur so ist die Vielfalt der Vernetzungen mit der ästhetischen Tradition verstehbar und lassen sich im Werk eines Autors wie Wolfgang Koeppen sowohl Spuren zur Neuen Sachlichkeit, dem Magischen Realismus als auch dem italienischen Neorealismus erkennen.

¹¹⁷⁰ Alle Zitate Richter (1947): *Literatur im Interregnum*. S. 10-11.

¹¹⁷¹ Voss, Dietmar: *Das Meer, der Wahn und die Großstadt. Magische Bildräume bei Döblin und Koeppen*. In: Erhart (2005): *Wolfgang Koeppen und Alfred Döblin*. S. 239-255; Vgl. auch Häntzschel, Günter: *Russland, Amerika und Deutschland im ‚Magischen Realismus‘. Neue Lesarten der Reisebücher von Wolfgang Koeppen*. In: Erhart (2005): *Wolfgang Koeppen und Alfred Döblin*. S.191-208. S. 203: Häntzschel sieht in Koeppens Reiseliteratur die Ausformung einer Poetik des magischen Realismus in Abgrenzung zum sozialistischen Realismus der Sowjetunion verwirklicht, die sich auch vom Naturalismus des 19. Jahrhundert abhebt.

¹¹⁷² Bürger, Jan: *Jenseits der Versicherungen. Hans Erich Nossack und Ernst Kreuder*. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 45-56. Hier S. 55.

Die Diskontinuität der Bezugnahmen auf den Naturalismus, die Neue Sachlichkeit, den amerikanischen Realismus und den Magischen Realismus bildet eine Spur, die sowohl im italienischen Neorealismus als auch in der deutschen Nachkriegsliteratur erkennbar ist. Diese von der Forschung unterschiedlich gewichteten Spuren der Realismustradition müssen um eine weitere Linie ergänzt werden, die in der Forschung bisher am wenigsten Beachtung gefunden hat: Anschlussfähig für die Ästhetik als ethischem Standpunkt in Italien und Deutschland erweist sich der poetische Realismus, der jenen Mangel des Humanen ausgleicht, der in der Abgrenzung des Naturalismus von der ästhetischen Tradition hin zur Moderne entstanden war. Pavese etwa ließ weder an Flaubert und Zola noch an Döblin oder Dos Passos ein gutes Haar, denen der Sinn für das Drama fehle (16. 06. 1940), warnte sogar davor „die kritischen Urteile Flauberts über die Realität ernst zu nehmen“ (HL, 17. 02. 1938) und schenkte stattdessen Honoré de Balzac seine Bewunderung (HL, 13. 10. 1936). Balzac wurde für Nossack wie für Böll ebenso richtungsweisend. Böll fand bei Balzac das Leitmotiv des Sehens in Opposition zur Blindheit vorgebildet:

‘Ein Auge, nur ein Auge.’ Tatsächlich ist es das schönste in der Physiognomie Balzacs, das große dunkle Auge, das so genau in die Zeit hineinblickte, daß es uns eine Fülle von Bildern und Gestalten über ein Jahrhundert hin erhalten hat. [...] das genau hinsah und mit einer tiefen Weisheit und einer gütigen Ironie die Geheimnisse des Lebens gestaltet hat.¹¹⁷³

Hier liegt der historische Ursprung des für die Autoren so wichtigen ethisch-ästhetischen Primats des Sehens, das sich mit den der Naturwissenschaft entlehnten Methoden des Mikroskops zwar verbindet, aber erst in ihrer poetischen Entfaltung – seiner Improvisation und Koppelung an den menschlichen Blick ethische Relevanz erhält. Mindestens so wichtig wie Balzac, aber auch Tolstoi, Dostojewskij oder Fontane war für Böll der Autor Adalbert Stifter, den er in seinen *Frankfurter Vorlesungen* intensiv besprach, um seine Ästhetik des Humanen zu entwickeln. Diagnostizierte Böll für die westdeutsche Nachkriegsliteratur ein Mangel an Heimat und Bewohnbarkeit, hatte Stifter für ihn „die großartigste Wohnung der deutschen Literatur, den ‚Nachsommer‘“

¹¹⁷³ Böll, Heinrich: Balzac in der Tasche. Über Honoré Balzac, „Gesammelte Werke“. In: Ders. (2006): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 7: 1953-1954, hg. v. Ralf Schnell. S. 308-311. Hier S. 308. Zu Bölls Balzac-Rezeption vgl. auch Böll, Heinrich: Über Balzac. In: Ders. (2002): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 14: 1963-1965, hg. v. Jochen Schubert. S. 121-123.

verfasst.¹¹⁷⁴ Und auch beim Thema der Mahlzeit erwies sich Stifter für Böll als „Vater eines neuen humanen Realismus“ (KA, Bd. 14, S. 192), der in seiner Erzählung *Abdias* das Trinken von Wasser mit der Ethik der Gemeinschaft verband.¹¹⁷⁵ Die Würdigung des Alltäglichen und Gewöhnlichen, des Nebensächlichen, der kleinen Dinge und auch des Abfälligen, die Böll für seinen Realismus reklamierte, fanden in Stifter also ihr Vorbild. Und so resümierte Böll: „Ohne eine Wiederentdeckung dieser beiden [Stifter und Jean Paul] wird es nie vertrautes Gelände geben können, werden Wohnung, Familie, alle jene von mir aufgezählten Erscheinungen des Humanen keinen Ort finden“ (KA, Bd. 14, S. 201). Ist diese Affinität Bölls zu Stifter von der Forschung durchaus wahrgenommen worden, sind hingegen Alfred Anderschs Bezüge zum poetischen Realismus des 19. Jahrhunderts durch die literaturwissenschaftlich belegte Nähe zu Naturalismus bzw. Verismus verdeckt worden.¹¹⁷⁶ Andersch selbst formulierte sein Bekenntnis zu der von ihm sogenannten „arrière-garde“ anstelle der „Avantgarde“ und definierte damit selbst seine diskontinuierliche Haltung zur ästhetischen Tradition. So lehnte er es auch ab, dass die von ihm herausgegebene Zeitschrift *Texte und Zeichen* als eine avantgardistische Zeitschrift ausgelegt wurde.¹¹⁷⁷ Diese Abgrenzungs- und Annäherungsbewegungen an die ästhetische Tradition dürfen keineswegs zu einseitigen Pauschalisierungen führen. Ebenso positiv wie gerade Alfred Andersch die epische Erzähltradition des 19. Jahrhunderts – insbesondere Stifter – in seinem Essay zur Atmosphäre beschrieben hatte,¹¹⁷⁸ kritisierte er andernorts das „Gewühl von Stifter-Epigonem“¹¹⁷⁹. Dies hätte Hans Erich Nossack sicher gefallen, der Stifters

¹¹⁷⁴ Zur Stifter-Rezeption Bölls vergleiche auch seinen Essay Epilog zu Stifters „Nachsommer“ [1971]. In: Reid, J. H. (Hg.): *Heinrich Böll, Werke, Kölner Ausgabe, Bd. 16: 1969-1971*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008. S.426-433.

¹¹⁷⁵ Dittmann, Ulrich: Die „Dichtung des Plunders“ und die Abfall-Ästhetik. Über das Verhältnis Heinrich Bölls zu Adalbert Stifter. In: Lachinger, Johann (Hg.): *Adalbert Stifter, Studien zu seiner Rezeption und Wirkung II: 1931-1988, Kolloquium II*, Linz: Landesverlag Linz 2002. S. 192-201.

¹¹⁷⁶ Dieter Lamping gibt diesen Hinweis in seinem Kommentar von Andersch Erzählung *Ein Liebhaber des Halbschattens* (1963), von der er ausgehend Parallelen zu Theodor Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* und *Der Stechlin* aufzeigt. Lamping, Dieter (Hg.): *Alfred Andersch. Gesammelte Werke*, Bd. 4, Zürich: Diogenes 2004. S. 619f. Wehdeking z. B. spricht vom Gebrauch „veristischer Parataxen“, von „Aufbruch zum Neoverismus“. Vgl. Wehdeking, Volker: *Alfred Anderschs Leben und Werk aus der Sicht der neunziger Jahre: Eine Problemskizze*. In: Ders. und Heidelberger-Leonard (1994): *Alfred Andersch*. S. 18.

¹¹⁷⁷ Agazzi, Elena und Erhard Schütz (Hg.): *Handbuch Nachkriegsliteratur*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2013. S. 581f.

¹¹⁷⁸ Andersch, Alfred: Notiz über Atmosphäre. In: Ders.: *Norden, Süden, rechts und links. Von Reisen und Büchern 1951-1971*, Zürich: Diogenes 1972. S. 154-159. Hier S. 154. Andersch zeichnet auch in seinem Lesebuch von 1978 die Tradition des literarischen Nominalismus zurück bis zu Stifters Landschaftsbeschreibungen nach, anstelle dessen er aber einen Textausschnitt von Hermann von Barth wählt, aber er reflektiert, dass er „hätte auch irgendeinen Abschnitt aus Stifters ‚Studien‘ auswählen können“. Vgl. Andersch (1978): *Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen*. S. 11.

¹¹⁷⁹ Andersch (2004): *Fabian* wird positiv. S. 46.

Nachsommer erst 1959 gelesen hatte, jedoch einen ganz anderen Zugang zu Stifter aufsuchte als etwa sein Kollege Heinrich Böll. In seinem Tagebuch notierte er: „Habe zum ersten Mal den ‚Nachsommer‘ gelesen. Jetzt nachträglich bin ich froh über dies Versäumnis; denn wenn ich das Buch, das als Stifters bestes gilt, zuerst gelesen hätte, wäre mir der Zugang zu Stifter verbaut worden“ (DT I, 30. 10. 1959, S. 374). Nossack knüpft in seinen Eintragungen allerdings an die auch bei Andersch hervorgehobene Atmosphäre an, „diese spezifisch Stiftersche Atmosphäre, ja, Spannung. Man erwartet dauernd eine Katastrophe, auch die handelnden Personen erwarten sie, und nur durch Beschäftigung mit dem Kleinsten wird sie gleichsam gebannt. Die Leute leben alle wie in einem stillen Zentrum eines Tornados“ (DT I, 30. 10. 1959, S. 374f.; Vgl. auch 10. 10. 1960, S. 436). Für Nossack transzendieren die minutiösen Beschreibungen die Dinge, was sie surrealistisch erscheinen lasse. Dabei ist es nicht der *Nachsommer*, sondern Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters* (1841/42), auf die sich Nossack bezog: „Das Realistische so intensiv darzustellen, daß es surrealistisch wird – Aber dazu muß man in die Dinge hinein und durch sie hindurchkriechen. Man muß die Dinge fragen hören: Wozu sind wir eigentlich da. Dies Verwundern über das eigene Dasein, das ist Surrealismus“ (DT I, 14. 01. 1960, S. 405). Während Nossack an Stifter, auch Karl Gutzkow, Gerhard Hauptmann und Stendhal anzuschließen bereit war, lehnte er Gottfried Keller als zu bürgerlich ab. An Wilhelm Raabe hob er seine „unerhört moderne“, seine zugleich „existentialistische Geste“¹¹⁸⁰ hervor, den Leser anhand von Kommentaren und Nachsätzen immer wieder aus der Illusion zu reißen und dem Ungewissen zu überlassen. Und dennoch gab es für Nossack keinen Weg zurück in die alten Realismen, sondern es musste ein neuer Realismus her, der den neuen Problemen der Zeit entsprach: „Wir können all die guten alten Worte und Begriffe wie Heimat, Kindheit, Frieden, Glaube und Menschlichkeit nicht mehr gebrauchen. Nicht weil wir sie grundsätzlich verneinen, [...] sondern weil sie so, wie sie im Schwange sind, nicht mehr stimmen. Sie sind unverbindliche, auswechselbare Klischees geworden.“¹¹⁸¹ Für Nossack ist also die Rehabilitierung dieser Begriffe und Werte nicht mehr denkbar wie für Heinrich Böll, der zwecks ihres Wiedergewinns auf die poetischen Realisten zurückgreift. Während Böll längst damit beschäftigt war diese *alten* Werte in die Gesellschaft erneut zu implementieren, warf Nossack in seiner gesamten Rede immer wieder die Frage auf, ob überhaupt noch Werte geschaffen werden könnten. Was ihn daher an

¹¹⁸⁰ Nossack, Hans Erich: Menschliches Versagen [1963]. In: Ders. (1967): *Die schwache Position der Literatur*. S. 122-134. Hier S. 125.

¹¹⁸¹ Nossack (1967): Menschliches Versagen. S. 129f.

Raabe interessierte war, dass es auch schon dem Protagonisten seiner Erzählung *Altershausen* (posthum 1911) nicht mehr gelang, seine Heimat wiederzufinden, an den Ursprung zurückzukehren, sich auf seine Kindheit zu berufen. Was Nossack mit Raabe verband, war die menschliche Geste des Versagens und Zögerns, die der institutionelle Gesellschaftsapparat nicht erfasst und die die Lücke schaffe für das Humane – und dieses nun sieht er in den Texten Raabes vorgebildet und genau diese Gesten des Scheiterns verbinden ihn wiederum mit dem italienischen Neorealismus. Weniger der poetische Realismus an sich als seine spezifischen Ausprägungen treten offenbar in das Interesse Nossacks sowie Böll sich in besonderer Weise Stifter zuwandte. Vielleicht hatte Nossack damit aber auch jenes „Gewühl von Stifter-Epigon“ vollzogen, das Andersch kritisierte. Anderschs Verortungsversuche in der ästhetischen Tradition zeigen sich letztlich viel schillernder als im Falle Hans Erich Nossacks, da er jeglichem Beschreibungsversuch seines Schreibens zu entkommen versuchte und anders als Bölls eindeutige Hinweise auf den poetischen Realismus vermied. Andersch Idee einer „arrière-garde“ aber zeigt, dass auch er wie sein Kollege Böll ihr Engagement nicht als eine Neuauflage des Avantgardismus verstanden wissen wollten: „[J]eglicher Avantgardismus, jeder Rückgriff auf revolutionäre Literaturformen wären lächerlich gewesen; es ist sinnlos, Bürger erschrecken zu wollen, wenn keine mehr vorhanden sind“ (KA, Bd. 14, S. 183). Der in den Texten vielleicht am meisten bei Böll sich abzeichnende Wunsch der letzten Rettung einer bürgerlichen Welt ist damit nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch zu lesen. Die Untersuchung der Zusammenhänge zwischen italienischem Neorealismus und poetischem Realismus halte ich daher für ebenso brisant wie die zu deutschen Autoren wie Andersch. Da die vorliegende Arbeit dies nicht leisten kann, jedoch die Verbindung zwischen poetischem Realismus und italienischem Neorealismus bis hierhin zu kurz gekommen ist, möchte ich exemplarisch einen Vergleich anstellen, um jene ethischen Motive für die Bezugnahme zum poetischen Realismus ästhetisch zu konturieren und zugleich die Diskontinuität historischer Bezugnahmen am Beispiel der Chronik zu veranschaulichen.

4.2. Die Chronik: ein Exempel diskontinuierlicher Bezugnahmen

Die Verbindungen des italienischen Neorealismus zur ästhetischen Tradition allgemein und speziell zum poetischen Realismus lassen sich entlang der Chronik veranschaulichen. Zugleich können wir damit noch einmal auf Vasco Pratolini Bezug nehmen, der in den vorangegangenen Ausführungen zu kurz gekommen ist, da seine

Auseinandersetzung mit der ästhetischen Tradition von ihm selbst nicht dokumentiert worden ist und wir daher gänzlich auf seine Werkbetrachtung angewiesen sind.

Im 19. Jahrhundert erhielt die Chronik mit dem Historismus einen Aufschwung und wurde fiktional ausgeweitet.¹¹⁸² Dies zeigen Gottfried Keller, Theodor Storm oder Wilhelm Raabe, auf dessen *Chronik in der Sperlingsgasse* (1856) ich im Folgenden Bezug nehmen möchte. Im 20. Jahrhundert distanzieren sich die Schriftsteller der Neuen Sachlichkeit zwar kritisch vom Historismus, nicht aber von der Form der Chronik. Alfred Döblins historischer Roman *November 1918* (1937-1943) war z. B. eine epische Chronik, die mittels einer multiplen Erzählperspektive historisch-politische Fakten und Ereignisse mit Fiktionen, Halluzinationen und religiösen Epiphanien, aber auch geschichtsphilosophischen Reflexionen kreuzte, um ein Tableau der Kriegserfahrungen von 1918-1919 zu errichten, das sein im Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) entwickeltes Montageverfahren fortsetzte und einen christlich geprägten „ethischen Sozialismus“¹¹⁸³ hervorbrachte. Seine Hervorhebungen der individuellen Handlungslinien im historischen Geschehen verließ die historische Chronologie der Ereignisse, ohne das dokumentierende Moment aufzugeben. Er entwickelte damit die naturalistische Form der Chronik weiter, die sich in enzyklopädischen Dokumentationen den Dingen und Erscheinungen eines Milieus als Inventar der Zeitgeschichte zuwandte, wie es der auf zwanzig Bände angelegte Romanzyklus *Die Rougon-Macquart* (1871-1893) Émile Zolas vorführte, der die Sozialgeschichte der französischen Gesellschaft im Zweiten Kaiserreich als eine Verfallsgeschichte in den Blick genommen hatte. In dieser Tradition chronikalischen Erzählens sind auch Anna Seghers umfangreiche Gesellschaftspanoramen wie *Die Toten bleiben jung* (1949) oder *Die Rettung* (1937) zu sehen, die Walter Benjamin 1938 hervorgehoben hatte.¹¹⁸⁴ Benjamin selbst berief sich mit seiner *Berliner Chronik* (1932) auf diese Gattung, die Ausgangspunkt

¹¹⁸² Pongs, Hermann: Chronik. In: Ders.: *Das kleine Lexikon der Weltliteratur*, Stuttgart: Union Verlag 1967. S. 388-390. Hier S. 389; Vgl. auch Wilpert, Gero von: „Chronik“ und „Chronikalische Erzählung“. In: Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 1989. S. 151-152. Mit der Chronik arbeiten Adalbert Stifters *Die Mapped meines Urgroßvaters* (1841), Theodor Storms Novelle *Aquis submersus* (1876), *Renate* (1878) und *Zur Chronik von Grieshuus* (1884), C. F. Meyers Novelle *Das Amulett* (1873) und Gottfried Kellers Geschichte vom Meretlein im fünften Kapitel des ersten Bandes von *Der grüne Heinrich* (1854), die entlang von Zeitzeugenaussagen und im Stil der Reportage erzählt wird. Das Chronikale ergibt sich oftmals durch die Struktur von Rahmen- und Binnenerzählung und kann auf verschiedene Gattungen wie Novelle und Roman übertragen werden.

¹¹⁸³ Mit Döblin ist folglich auch eine Quelle des Humanismuspostulats im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur beschrieben (vgl. Kapitel 3.2.2.2.). Vgl. Schiller, Dieter: *Der Traum von Hitlers Sturz, Studien zur deutschen Exilliteratur 1933-1945*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2010. S. 631-640. Hier S. 639.

¹¹⁸⁴ „Anna Seghers ist die Chronistin der deutschen Arbeitslosen.“ In: Benjamin (1981): *Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen* [1938]. S. 533.

für seine *Berliner Kindheit um 1900* (1938) wurde. Benjamins Chronik war im Unterschied zu Zola, Döblin und Seghers jedoch eine Sammlung von kürzeren Beiträgen über die Stadt Berlin, die die Chronik an epische Kleinformen zurückband und damit deutlicher noch als seine Vorgänger nutzte, um das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen. In seinen geschichtsphilosophischen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (1940) erarbeitete Benjamin den Verzicht auf die Darstellung großer geschichtlicher Linien und konzentrierte sich auf bruchstückhafte Details, die die Vergangenheit nie endgültig erfassen können und den objektiven Wahrheitsanspruch des Historismus überwinden.¹¹⁸⁵ Benjamin konstruierte damit seine Geschichtstheorie als ein dialektisches Bild und Erfahrungsmoment in der Gegenwart. Geschichte als Bild war fähig, die Annahmen von einer kausalen und linearen Fortschrittsgeschichte zu dekonstruieren und der Gegenwart die Möglichkeit einzuräumen, Geschichte auf die Zukunft hin zu verändern und nicht auf eine ewig gültige Bedeutung hin festzulegen. Mit der Chronik als Gegenentwurf zur Geschichtsschreibung erachtete Benjamin den Roman als im Umbau begriffen, insofern die Chronik die ästhetische Form sei, chronologische Zeitverläufe und homogene Räume aufzusprengen. Mit der Annäherung von Chronik und Roman steht Benjamin dem neorealistischen Neustrukturierungsprozess des Erzählens nahe, erachtete er die Fabel als Grundlage der Chronik, wie er es in seiner Rezension zu Anna Seghers Roman *Die Rettung* herausarbeitete: „Die Grundlage ihrer Chronik ist eine Fabel, die wenn man so will, den romanhaften Einschlag des Buches bildet.“¹¹⁸⁶ Auch Benjamins Geschichtstheorie korrespondiert mit seiner Rehabilitation des Kleinen und der Flüchtigkeit der Vergangenheit in einer Gegenwartsgeschichte mit den Konzepten von Geschichte im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur. Das Moment der Flüchtigkeit ist allerdings spezifisch neusachlich:

Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. ‚Die Wahrheit wird uns nicht davonlaufen‘ – dieses Wort, das von Gottfried Keller stammt, bezeichnet im Geschichtsbild des Historismus genau die Stelle, an der es vom historischen Materialismus durchgeschlagen wird. Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit,

¹¹⁸⁵ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte [1940]. In: Tiedemann, Rolf und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I, 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 693-704. Zu Benjamins Geschichtstheorie vergleiche auch Bettina Engelmann: *Poetik des Exils: die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur*, Tübingen: Max Niemeyer 2001. S. 161-170.

¹¹⁸⁶ Benjamin (1981): Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen. S. 533.

das mit jeder Gegenwart zu verschwinden, droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.¹¹⁸⁷

Kritisierte Benjamin hier Gottfried Kellers noch ganz dem Historismus verhafteten Glauben an die ewige Wahrheit der Universalgeschichte, die wie ein Arsenal abgeschlossener Ereignisse erscheint, die man zu einem festen und ewigen Bild formen kann, wirft eine Passage aus Wilhelm Raabes *Chronik einer Sperlingsgasse* ein ganz anderes Licht auf den Umgang mit Geschichte im poetischen Realismus, der es zulässt, auch eine Brücke von Benjamin zum poetischen Realismus zu schlagen, über die der italienische Neorealismus gehen könnte. Raabes Erzähler beschreibt:

Ein Bild nach dem andern zieht wie in einer Laterna magica an mir vorbei, verschwindend, wenn ich mich bestrebe, es festzuhalten. O, es ist wahrlich nicht das, was mich am meisten fesselt und hinreißt, was ich auf das Papier festbannen kann; [...] Das verschlingt sich, um sich zu lösen; das verdichtet sich, um zu verwehen; das leuchtet auf, um zu verfliegen und jeder nächste Augenblick bringt etwas anderes.¹¹⁸⁸

Ganz deutlich beruft sich auch der Erzähler der Raabe'schen Chronik auf die Flüchtigkeit des wahren Bildes der Vergangenheit, das erinnert werden muss, um es vor seinem Verlust zu retten. Wie für Benjamin ging es auch bei Raabe nicht darum, zu rekonstruieren, *wie es eigentlich gewesen ist*, sondern sich der Erinnerung der Zeit in der Gegenwart zu bemächtigen. Und Raabes Erzähler beteuert: „Ich habe nichts, nichts vergessen“ (CS, S. 30). Raabes Chronik steht damit nicht unbedingt im Widerspruch zu Benjamins Kritik an Gottfried Keller, vielmehr müsste überlegt werden wie Raabe gegenüber seinen Schriftstellerkollegen einzuordnen ist.¹¹⁸⁹ Auch bei Raabe arbeitet sich die Chronik nicht an positivistischen Fakten ab, sondern macht die Fabel zu ihrer Grundlage. Es ergibt sich dabei eine weitere erstaunliche Parallele: „[...] ich werde Märchen erzählen [...]“ (CS, S. 142), beteuert der Chronist bei Raabe und führt den Roman über die Chronik zurück zu den Ursprüngen des mündlichen Erzählens, die auch Benjamin für die Chronik aufrief: „Der erste wahre Erzähler ist und bleibt der vom Märchen.“¹¹⁹⁰ Im *Erzähler-Essay* Benjamins wird die Chronik als ursprüngliche

¹¹⁸⁷ Benjamin (1974): Über den Begriff der Geschichte. S. 695.

¹¹⁸⁸ Raabe, Wilhelm: Die Chronik der Sperlingsgasse. In: *Wilhelm Raabe, Sämtliche Werke*, Bd. 1, hg. v. Karl Hoppe, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965. S. 19. Im Folgenden mit der Sigle CS.

¹¹⁸⁹ Auf die auf die Moderne vorwegweisende Position Raabes gegenüber dem poetischen Realismus weist Hugo Aust hin. Aust, Hugo: *Realismus, Lehrbuch Germanistik*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2006. S. 105 und 107. Auf die „unzeitgemäße, weil zukunftsweisende Form“ von Raabes Chronik verweist auch Ulrike Koller. Dies.: Nachwort. In: Raabe (2009): *Die Chronik in der Sperlingsgasse*. S. 202-223. Hier S. 223.

¹¹⁹⁰ Benjamin (1977): Der Erzähler. S. 457.

Form mündlicher Geschichtsdarstellung charakterisiert, die an das begrenzte Geschehen an einem Ort gebunden ist und in diesem Mikrokosmos den Makrokosmos des Weltgeschehens aufscheinen lasse.¹¹⁹¹ Auch dies korrespondiert gut mit den Chroniken Raabes, aber auch Pratolinis. Denn wenn auch von einem dialektischen Verhältnis zwischen Benjamin und dem poetischen Realismus auszugehen ist, zeigt sich meines Erachtens auf formalästhetischer Ebene eine besondere Nähe der Chronik Pratolinis zur Tradition des chronikalischen Erzählens bei Raabe. Die Herkunftslinien des im Umbau begriffenen Romans, dessen Umbau bereits bei Benjamin und nicht erst im italienischen Neorealismus begonnen hatte, lassen sich folglich bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Die Parallelen zwischen Raabe und Benjamin sind nicht nur deshalb erstaunlich, weil sich Benjamin mit seiner modernen Geschichtstheorie eigentlich vom realistischen Roman abgrenzte, sondern auch, weil an diese Überlegungen Vasco Pratolinis *Chronik armer Liebesleute* anschlussfähig ist und sich damit eine diskontinuierliche Haltung des italienischen Neorealismus gegenüber der ästhetischen Tradition erneut bestätigt. Schon der Titel Pratolinis verrät, dass es um persönliche Perspektiven, die Gefühlswelt der Figuren, Lebenserfahrungen geht und nicht um die Fakten sammelnde und Geschichtsereignisse rekonstruierende Perspektive des Historikers.

Die Parallelen zwischen Raabe und Pratolini sind auffallend: Beide Autoren entwickeln eine Fülle von Figuren, die alle durch einen gemeinsamen Lebensort verbunden sind. Wählte Raabe die Sperlingsgasse in der namenlos bleibenden Stadt Berlin, fokussierte Pratolini die Via del Corno in Florenz. In beiden Fällen lassen sich autobiografische Bezüge vor allem zum Ort nachweisen und dennoch handelt es sich ebenfalls in beiden Fällen nicht um eine rein dokumentarisch-autobiografische Erzählung, sondern werden die Fakten der Erinnerungen mit poetischen Tatsachen vermengt. In einem Brief an Ludwig Rellstab vom 14. 11. 1856 schrieb Raabe: „Ich habe... das Lokale so ziemlich treu beibehalten; [...] die bunten Figuren und Figürchen des kleinen Theaters (habe ich) aber selbst geschaffen [...]“¹¹⁹² Zugleich wird die fiktive Geschichte der Figuren, ihrer alltäglichen Verrichtungen und Erlebnisse mit der Kritik an

¹¹⁹¹ Schöttker, Detlev: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“. In: Linder, Burckhardt (Hg.): *Benjamin-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2006. S. 557-566. Hier S. 562.

¹¹⁹² Raabe, Wilhelm: *Werke in Auswahl: Studienausgabe Bd. 1: Die Chronik der Sperlingsgasse*, hg. v. Hans-Werner Peter, Braunschweig: pp-Verlag 1981. S. 196.

politischen Zeiterscheinungen vermengt.¹¹⁹³ Im Falle von Raabe sind es die gescheiterte Märzrevolution und die beginnende industrielle Revolution, im Falle Pratolini ist es die Kritik an der Faschistisierung der Gesellschaft und der Unmenschlichkeit des Faschismus. Bei Raabe wird die Weltgeschichte mit der Geschichte der Sperlingsgasse verwoben, indem z. B. Margarete Karsten, „Marthe“ aus Haus Nr. 7, von den napoleonischen Befreiungskriegen erzählt, dem Tod ihrer Söhne und der abgebrannten Sophienkirche. Gleich zu Beginn der ersten Eintragung heißt es: „Es ist eigentlich eine böse Zeit! Das Lachen ist teuer geworden in der Welt, Stirnrunzeln und Seufzen gar wohlfeil. Auf der Ferne liegen blutig dunkel die Donnerwolken des Krieges, und über die Nähe haben Krankheit, Hunger und Not ihren unheimlichen Schleier gelegt; – es ist eine böse Zeit“ (CS, S. 11). Bei Pratolini wird daran erinnert, wie der Schmied Maciste Corrado von Faschisten überwältigt wurde, es ereignet sich ein Streit zwischen dem Buchhalter Carlino und seinem Untermieter, dem Handelsvertreter für Papier Osvaldo, der durch die sozialistische Vergangenheit seines Vaters in Konflikt mit seinem faschistischen Vermieter gerät. Der Hufschmied Maciste wirft dem Gemüsehändler Ugo vor, der eigentlich den kommunistischen *Arditi del Popolo* angehörte, sich bei den Faschisten anzubiedern und der Kaufmann Alfredo wird von Faschisten zusammengeschlagen. Es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele aufführen, doch der wenigen sei an dieser Stelle genug. Obwohl bei Raabe die Stadt nicht mit Namen genannt wird und bei Pratolini das Wort Florenz erst sehr spät fällt, werden Berlin und auch Florenz als solche erkennbar. Raabe lenkt den Blick auf die Sophienkirche, den Dom oder die Weinhandlung Lutter & Wegener aus dem frühen 19. Jahrhundert, die noch heute existiert und mit der Stadtgeschichte Berlins tief verbunden ist. Dass Pratolini seine Erzählung in Florenz spielen lässt, zeigen die vielen Straßennamen an, die außer der Via del Corno noch genannt werden. Und wer Florenz auch nur wenig kennt, weiß außerdem, dass sich der Palazzo Vecchio im Zentrum von Florenz befindet und

¹¹⁹³ Raabe verbindet gleich im ersten Satz die Darstellung der Realität mit der Beschreibung des Wetters und definiert darüber zugleich die Funktion des gesamten Textes: „Wenn es gewittert, verkriechen sich die Vögel unter dem Busch. Das wäre fast als ein gutes und warnendes Beispiel auch für dieses kleine Buch zu nehmen; es will sich aber nicht warnen lassen, und vielleicht darg es auch nicht. [...] Nun hängen wieder die Wolken drohend herab; der Kriegl schlägt mit gewappneter Faust dröhnend an die Profien unseres eigenen Volkes [...]“ (CS, S. 9). Die Beschreibung der Wetterlage, sei es Schnee, Regen, Trübnis oder Sonne sowie die Erwähnung der Jahreszeiten durchziehen den gesamten Text leitmotivisch. Über einen Zusammenhang der in diesem Text präsenten Ethik des Wetters mit dem in der vorliegenden Arbeit beschriebenen ethischen Realismus der Aggregatzustände (3.3.3.) wäre ein meines Erachtens wichtiger und bisher unberücksichtigter Aspekt, wengleich die poetologische Bedeutung des Wetters bei Raabe bereits erforscht wird. Vgl. Büttner, Urs: Poetik der (In-)Kohärenz, Zur literarischen Meteorologie von Raabes „Chronik der Sperlingsgasse“. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 57 (2016) H. 1. S. 74-93.

mit seinem Turm, die markante Silhouette der Stadt mitprägt. Obwohl die Gassen den Makrokosmos, d. h. das Weltgeschehen aufnehmen, steht bei beiden Autoren der Mikrokosmos der Gasse und ihrer näheren Umgebung als eine eigene Welt im Kontrast zur großen weiten Welt im Vordergrund. Die Sperlingsgasse „ist räumlich gesehen einen Gegenzone zum chaotisch-werdenden Berlin, ein Raum des Sich-Zurückziehens, des Kleinen, Übersichtlichen, Verinnerlichten gegen das unfaßbare Phänomen Großstadt und weniger Teilzone, in der sich eine Stadt exemplarisch auf eine Straße reduziert.“¹¹⁹⁴ Ganz ähnlich ist die Via del Corno in Pratolinis *Chronik armer Liebesleute* eine „Oase in der Wildnis“ (CL, S. 13), die sich vom Stadtzentrum abgrenzt. Beiden Texten ebenfalls gemeinsam ist, dass die Gasse für Streifzüge verlassen wird, bei Raabe z. B. zum Weihnachtsmarkt, in die umliegenden Viertel, in die Redaktion der „Welken Blätter“ in der Mohrenstraße 66 oder in den Wald vor der Stadt. Bei Pratolini geht die Bewegung aus der Straße heraus z. B. zum Gasthaus Cervia an der Ecke der Via Leoni, zu den Berta-Werken bzw. der Kartonagenfabrik im Cure-Viertel oder ins Arbeiterviertel Affrico. Unterschieden werden muss jedoch, dass Pratolini die Stadt nicht verlässt, wohingegen Raabe den Wald vor den Toren der Stadt für die Figur des Dr. Wimmer zum Entscheidungsort für seinen Rückgang nach München macht und damit auch die Möglichkeit des Milieuwechsels erzählt, die es in Pratolinis Chronik nicht gibt. Ein Unterschied zwischen Raabe und Pratolini bleibt, dass bei Raabe das Personal überwiegend bürgerlich ist und neben wenigen Ausnahmen wie dem Tischler oder dem Kesselschmied den Bereichen der Verwaltung, der Justiz und des Künstlertums entstammt. Demgegenüber ist das Personal Pratolinis deutlich proletarischer, was sich als eine Spur naturalistischer Milieubestimmung interpretieren lässt.

Parallelen, aber auch Unterschiede zwischen Raabe und Pratolini ergeben sich auch auf der Ebene der Zeit und hinsichtlich der Erzählperspektive. Was nun die Zeit betrifft, umfasst die Erzählzeit in Raabes Chronik fünf Monate und zwei Wochen, vom fünften November 1854 bis ersten Mai 1855, während sich die erzählte Zeit über sechzig Jahre erstreckt. Der Erzähler springt zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, Gegenwart und Vergangenheit, hin und her. Zusammengehalten wird diese diskontinuierlich erinnerte Zeit durch ihre Verankerung in der Sperlingsgasse als festen Ortsbezug. Aus der Weite von Raum und Zeit der Geschichte wird immer wieder in die Enge

¹¹⁹⁴ Peter, Hans-Werner: Nachwort. In: Raabe, Wilhelm: *Werke in Auswahl: Studienausgabe Bd. 1: Die Chronik der Sperlingsgasse*, Braunschweig: pp-Verlag 1981. S. 172-194. Hier S. 180; vgl. auch Klotz, Volker: Stadtfucht nach innen, Raabes *Chronik der Sperlingsgasse*. In: Ders.: *Die erzählte Stadt*, München: Hanser 1969. S. 167-193.

der Gasse und der Dachstube zurückgekehrt, die den Erzähler zugleich von der großen, weiten Welt isoliert, der er hilflos gegenüberzustehen scheint. Die Sperlingsgasse ist auf diese Welt hin betrachtet keineswegs mehr ein zentraler Ort, sondern in der Gegenwart ein „kurzer, enger Durchgang“ (CS, S. 17), der für die Welt- und Menschheitsgeschichte zufällig und belanglos ist, für den Erzähler aber eine „unschätzbare Bühne des Weltlebens, wo Krieg und Friede, Elend und Glück, Hunger und Überfluß, alle Antinomien des Daseins sich widerspiegeln“ (CS, S. 17). Ebenso versteht sich auch die Via del Corno in der Spannung von Individual- und Gesellschafts- oder sogar Menschheitsgeschichte als ein Ort, der für die Bewohner das Zentrum der Welt ist, für die Welt aber ein Durchgangsort, eine nicht länger zentrale Straße im Weltgeschehen, ein weitgehend anonymes Feld. Bei Pratolini umfasst die erzählte Zeit die Jahre 1922 bis 1927 und die Erzählzeit von Sommer 1925 bis Herbst 1927. Springt der Erzähler bei Pratolini auch weniger zwischen Vergangenheit und Gegenwart hin und her und vollzieht in den letzten beiden Kapiteln größere Zeitsprünge, wird auch hier die Linearität des Erzählens aufgebrochen und führt in beiden Fällen zu einem ähnlichen Aufbau des Romans.

Raabes Chronik gliedert sich in einzelne Abschnitte, die teilweise mit sehr ungenauen Datumsangaben versehen sind und in unregelmäßigen Abständen aufeinanderfolgen, wodurch ihre Linearität gelockert, wenn auch nicht gänzlich aufgegeben wurde. Jedoch bieten die Einträge bzw. Blätter einzelne Episoden, die nicht auf eine chronologische Lesart angewiesen sind, da sie keiner zusammenhängenden Handlung folgen, sondern wie Bilderbögen auch diskontinuierlich zueinander in Bezug gesetzt werden können. So fügt der Erzähler einen Brief mit späterem Datum in die Chronik ein, den sie hätte „viel früher aufnehmen müssen, aber was tut's?“ (CS, S. 117). Das Geschehen wird nicht durch äußere, lineare Zeitabläufe geordnet, sondern durch das sich erinnernde, erzählende Ich, das aus sich heraus in einem Nebeneinander von Vergangenheit und Gegenwart das Ganze der Welt und des Daseins zu deuten versucht. Das erzählende Ich speist in die Erzählung nicht nur Erinnerungsberichte, sondern auch traumartige Rückblicke, Erzählungen einer anderen Figur, Gespräche, Aufzeichnungen Dritter, Gedichte, Lieder, Briefe oder Märchen wie das von der Katze der Madame Pimpernell, das Wacholder der jungen Elise Ralff erzählt. „Ich werde von der Vergangenheit im Präsens und von der Gegenwart im Imperfektum sprechen, ich werde Märchen erzählen und daran glauben, Wahres zu einem Märchen machen und zuerst – die bekritzelten Blätter des Meisters Strobel der Chronik anheften“ (CS, S.

142). Ähnlich vielfältig ist auch das Arsenal der *Chronik armer Liebesleute*, das vorgefundenes Material wie „handgeschriebene Zettel“ (CL, S. 112), Briefe, Lieder, Redewendungen, Lexikonartikel, die Lektüre alter Chroniken, Dialoge abbildet oder Begrüßungssalmen aufgreift und in die fiktive Erzählung einspeist. Nicht nur wird damit auch hier die Kontinuität der Erzählstimme unterbrochen, sondern mischt sich dokumentarisches und fiktives Material und nähert sich das epische Erzählen dem mündlichen Erzählen an bzw. kehrt zu diesem als seiner Quelle zurück, wie es auch Benjamin und Raabe für die Form der Chronik geltend machten. So sieht sich der Erzähler bei Raabe selbst nicht als Geschichtsschreiber oder Romanautor, sondern reflektiert seine Chronik als „Traum- und Bilderbuch“ (CS, S. 17), das aber geeignet ist, die vielen Materialien und Perspektiven in sich aufzunehmen und die Sperlingsgasse mit der vergangenen und gegenwärtigen Weltgeschichte zu verbinden, kleine und große Geschichte zu erinnern, auch wenn sie schmerzlich ist wie die Erinnerung des Todes von Marie Ralff oder die Ausweisung Dr. Wimmers aus der Redaktion der „Welken Blättern“. Die Spannung zwischen glücklicher und schmerzlicher Erinnerung hält auch Pratolini, der von den glücklichen Lieben der Bewohner ebenso erzählt wie von ihren Konflikten, ihrem Ende oder eben jenen faschistischen Gewalttaten und Morden. Der Erzähler bei Pratolini liefert dabei ebenso viele Kommentare wie derjenige bei Raabe, die den Leser direkt ansprechen oder Episoden einleiten (Raabe: „Und wieder überschreibe ich ein Blatt der Chronik: Elise.“, CS, S. 104; Pratolini: „Und dies ist die Geschichte von den Schutzengeln“, CL, S. 20). In beiden Fällen wird nicht nur erzählt, sondern werden die Erzähler auch als Beobachter und Zuschauer, Leser und Teilnehmer konfiguriert, wird die Autorschaft durch die Stimmen der Figuren, die eingefügten Materialien erweitert. Bei Raabe geht es sogar soweit, dass er den Karikaturenzeichner Ulrich Strobel, von dem er nicht nur Skizzen übernimmt, zur Mitarbeit einlädt. Beide Erzähler reflektieren ihren Erzählvorgang umfangreich, geben damit allerdings keineswegs die Unmittelbarkeit ihres Erzählvorgangs auf, der allein schon durch den Eindruck der Mündlichkeit eines fingierten Chronisten gegeben ist, sondern steigern ihn vielmehr, indem diese selbstreferentiellen Hinweise unmittelbar an die historischen Bedingungen des Erzählens zurückgebunden werden. Bei Pratolini heißt es, als sich die Bewohner zu einem Spiel treffen, bei dem obszöne wie politisch kritische Assoziationen sich entfalten: „(Doch hier müssen wir mit Rücksicht auf die Zensur zurückhaltend sein; der Schuhflicker drückt sich deutlicher aus, und auch – ja, allerdings! – etwas vulgärer.)“ (CL, S. 295). Erfährt der Leser auch nicht den unmittelbaren

Wortlaut, so autorisiert sich der Erzähler zugleich als unmittelbar anwesend und authentisch in seiner allwissenden Position. Er bezieht den Leser ein: „Sollen wir sie einmal fragen?“, „Ist es nötig, daß Liliana noch mehr erzählt?“ (CL, S. 91). Der Leser wird mitgenommen, wird zum Teilnehmer und Beobachter, zum Chronisten wie der Erzähler: „Wir müssen jedoch das Gefängnis delle Murate besuchen, wenn wir erfahren wollen, wie der Wachtmeister den Nesi in der Grube beerdigte, die Otello und Aurora ihm geschaufelt hatten. Dies wird uns, wenn nichts anderes, zumindest einige Zerstreung bieten“ (CL, S. 118) oder „Daraufhin wurde die Angelegenheit, wie wir gesehen haben, in die Hände der Polizei gelegt“ (CL, S. 296). Manchmal übernehmen die Rolle des Fragenden und Chronisten die Figuren selbst. Der Faschist Carlino fragt den Schuster Staderini: „Nun, was erzählt man sich denn Nettes in der Via del Corno?“ (CL, S. 298). Bei Raabe wird die Selbstreferentialität hingegen noch gesteigert, indem der Erzähler zahlreiche Hinweise auf die Form der Chronik als Gattung liefert, die er vom Roman abgrenzt. Diese Hinweise auf die Textform stehen diesem aber nicht äußerlich gegenüber, sondern gehen in die Handlung ein, indem auch die Figuren, in diesem Falle der Karikaturenzeichner Kommentare einbringen, die auch Kritik an der Form der Chronik äußern. Raabe hat so bereits die Wirkung seines Textes im Text selbst reflektiert und bringt damit indirekt auch die Neuartigkeit und Modernität seiner Vorgehensweise im 19. Jahrhundert zum Ausdruck. Der Zeichner Strobel äußert:

Sie würfeln wirklich Traum und Historie, Vergangenheit und Gegenwart zu toll durcheinander, Teuerster; [...] Und wenn Sie noch Ihre Bilder einfach hinstellten wie ein alter, vernünftiger, gelangweilter Herr und Memoirenschreiber! Aber nein, da rennt Ihnen Ihr Mitarbeitertum der „Welken Blätter“ zwischen die Beine, da putzen Sie ihre Erinnerungen auf mit dem, was Ihnen der Augenblick eingibt [...] Nehmen Sie's nicht übel, aber manchmal gleicht Ihre Chronik doch dem Machwerk eines angehenden literarischen Lichts [...]. (CS, S. 140-141).

Diese poetologische Reflexion der Figuren ist ein Aspekt, der bei Pratolini in der Weise nicht wiederzufinden ist. Dies hängt mit einem Unterschied des Standortes der Erzähler in den beiden Texten zusammen. Der Standort des Erzählers Johannes Wacholder ist die Dachstube bzw. das Dachstufenfenster im Haus Nr. 7, das gegenüber von Hausnummer 11 liegt, in dem der Erzähler früher einmal gewohnt hat. Beschrieben ist bereits mit dieser Ausgangssituation ein Perspektivwechsel des Erzählers, den wir durch das eingefügte Material gesteigert sehen können. Der Blick aus dem Fenster der Dachstube fokussiert die Sperlingsgasse, in der die sich ereignenden Blicke, Rufe und Besuche beobachtet werden. Zugleich pausiert diese Perspektive etwa, wenn jene

benannten Ortswechsel stattfinden oder bei der Betrachtung von Blättern früherer Erinnerungsmappen (z. B. die Mappe „Ein Kinderleben“, die von Franz Ralffs Tochter Elise handelt). Die Erzählung wird damit in die für den poetischen Realismus typische Struktur der Rahmen- und Binnenhandlung aufgespalten, die bei Pratolini verloren gegangen ist und die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie Erzählung und Chronik noch hybrider geworden sind. Im Anschluss an den für den italienischen Neorealismus erarbeiteten Perspektivwechsel ließe sich sagen, dass bei Raabe die Chronik eine vertikale Ebene (die sich z. B. durch Substitutionen von Gegenwart und Vergangenheit kennzeichnet) bei Pratolini in jene horizontale Ebene gewandelt hat. In der Rahmenhandlung erzählt Wacholder als alter Greis in der Retrospektive beginnend bei seiner Kindheit. Bei Pratolini ist diese Distanz zur Binnenhandlung aufgelöst, ist der allwissende Erzähler immer wieder unmittelbar an den Orten des Geschehens präsent, heftet sich gleichsam an die Figuren und gibt damit seinen möglichen olympischen Standpunkt auf, um den Eindruck von Unmittelbarkeit zu erhöhen, auch wenn es ihn zuweilen seine allwissende Zuverlässigkeit kostet. Der Standpunkt des Erzählers ist derjenige von unten, von der Straße ausgehend und nicht von oben. Und so finden wir doch eine versteckte Reflexion des Erzählers: „Bekanntlich ist die Darstellung des Historikers über die einzelnen Phasen einer Schlacht viel zuverlässiger als das Zeugnis der kommandierenden Generale und der am Kampf beteiligten Soldaten“ (CL, S. 23). Die ungeordnete, unmittelbare, nicht nachprüfbare Zeugenperspektive wird gegenüber der von der Wirklichkeit abgetrennten Perspektive des Historikers bevorzugt. Diese Standortbestimmung des Erzählers leitet die Beschreibung der Signora und ihres Standortes in der Gasse ein, der wenn auch kein *Dachstufenfenster*, so doch ein Stubenfenster im Stock Nummer zwei ist. Die Signora ist eine Gegenfigur zur Bevölkerung der Via del Corno, die sie aus der Gasse vertreiben will, wenngleich sie auch auf sie angewiesen ist. Gesuina ist von der Signora aus dem Heim geholt worden und nun eine ihrer Bediensteten wie auch Luisa Cecchi, die Frau des Straßenkehrers Hans Cecchi und Mutter von vier Kindern, u. a. Aurora. Aurora ist wiederum mit dem Sohn des Kohlehändlers Egisto Nesi zusammen und wurde als Hure einst aus der Via del Corno ausgestoßen. Die Dachstube der Signora wird so zu einem wichtigen Knotenpunkt für die Vernetzung und Integration der Figuren in die Straße. Die Signora lebt in der Dachstube weitgehend isoliert von den Bewohnern der Straße und erhält ihre Informationen über die Bewohner durch die Beobachtungen aus dem Fenster, die vor allem Gesuina für sie übernimmt. So wird bei Pratolini die Fensterperspektive als

von der übrigen Welt zwar isoliert, aber zugleich ihr zugehörig reflektiert, als ein Schwellenort der Straße und des Erzählens. Der Erzähler selbst aber ist auf die Straße zurückgekehrt. Darin stimmt Pratolini durchaus mit Raabe überein, der zwar das Dachstubenfenster als olympische Perspektive erhält, aber sie durch Dokumente und Erzählungen, Briefe etc. immer wieder bricht und auf die Straße zurückverlegt. Der Erzähler bei Raabe entwickelt sich so nicht zu einer vermeintlich objektiven, weil historistisch verfahrenen Instanz (das hat ihm bereits der Zeichner Strobel vorgeworfen), sondern es dominiert seine subjektive und melancholische Perspektive, die sich im Prozess der Bewusstwerdung der *bösen Zeit* der komplex gewordenen Wirklichkeit bewusst wird, die zu Not und Armut der Gassenbewohner geführt hat. Nur so können sich auch bei Raabe mit der Chronik anstelle jener großen Ereignisse der Geschichte neue Stoffe verbinden wie die subjektiven und alltäglichen Erfahrungen und Erlebnisse des Erzählers sowie seiner Figuren bis hin zu Nebensächlichkeiten wie eine zufällig erscheinende Fliege: „Wahrhaftig, da ist ja eine Fliege! Welch ein Fund für einen Chronikenschreiber! Summend stößt sie gegen die sonnenbeschienenen Scheiben [...]“ (CS, S. 143). Doch es scheint nur wie eine Abwendung von der Gegenwart, ist diese zugleich eine Zuwendung zur Vergangenheit als einer „Jetztzeit“¹¹⁹⁵ wie sie Benjamin nannte und die mit all ihrem Leid und Glück zugleich die Gegenwart konstituiert wie die der Fliege, die Wacholder einsperrt, um sie vor dem Frühling zu bewahren, bis sie doch in die Sperlingsgasse entwischt. Raabe geht es darum, dass „individuelle Erleben der Geschichte und die für den Menschen sich in einzelnen Situationen ergebenden Konflikte nachzuzeichnen, um aus ihnen ‚Wissen‘ für die Zukunft abzuleiten, nicht eine Verherrlichung der Vergangenheit ist sein Anliegen.“¹¹⁹⁶ Denn eine Vergangenheit, die in der Gegenwart nicht erkannt wird oder in ihr weiterwirkt, verschwindet eines Tages wie eine Fliege. Das notwendig offene Geschichtskonzept korrespondiert also hervorragend mit dem italienischen Neorealismus. Im Prozess der Erinnerung der Kindheit, Jugend und der vergangenen Tage isoliert sich der Erzähler Raabes letztlich von der Außenwelt und scheint den Glauben an die „Sinnhaftigkeit der geschichtlichen Entwicklung“¹¹⁹⁷ eher zu verlieren sowie er auch nicht länger an den Standpunkt des Historikers, der noch über einen Panoramablick verfügte, festhält. Und darin liegt vielleicht die einzige Hoffnung, etwas Glück aus der Vergangenheit mittels der Erinnerung durch die *böse Zeit* hindurch in die Zukunft zu retten, in einem Augenblick wie

¹¹⁹⁵ Benjamin (1974): Über den Begriff der Geschichte. S. 703.

¹¹⁹⁶ Koller (2009): Nachwort. S. 213.

¹¹⁹⁷ Aust (2006): *Realismus*. S. 36.

ihn auch die Figuren erfahren: Der Münchener Schriftsteller Dr. Wimmer, der aus der Redaktion der „Welken Blätter“ ausgeschlossen wurde und im Wald vor der Stadt beschließt zurück in seine Heimat nach München zu gehen, reflektiert: „Daran aber dacht ich in dem Augenblick nicht, daß zwischen dem Kinderspiel und dem Waldtage so lange Zeit lag“ (CS, S. 118). Die Zeitwahrnehmung bleibt in der Chronik folglich dynamisch und wandlungsfähig und darin liegt die letzte Hoffnung, dass sich die Zeiten wieder ändern werden, wenn wir sie erinnern und so beginnt noch am Ende der Chronik ein neuer Tag. Doch auch bei Pratolini lassen sich die alten Tage nicht wiederholen, wenngleich sich der Alltag, der tägliche Hahnenschrei immer wieder ereignet und sich das Leben in der Via del Corno mit der jungen Generation fortsetzt. Überwiegt bei Raabe am Ende die Offenheit der Zeit in die Zukunft, ruft Pratolini stärker die Serialität der Zeit hervor, die sich wiederholenden alltäglichen Ereignisse, die gleichbleibende Atmosphäre, den Fortbestand des Milieus, in das der junge Renzo eingeführt wird. Bei Raabe hingegen ist der Erzähler schon zu Beginn ein Greis und die Geschichte hat ein Ende, auch wenn ein neuer Tag beginnt. Ob dieser sich zyklisch auf die Vergangenheit beziehen wird, bleibt offen. Das zyklische Zeitverständnis ergibt sich bei Pratolini des Weiteren durch den Verlauf der Jahreszeiten, dessen Benennung den zeitlichen Faden der Chronik bilden, während hingegen Raabe ähnlich einem Tagebuch seinen Blättern Zeitangaben voranstellt, wenn sie auch oft ungenau sind, aber linear gedacht bleiben.

Die Parallelen und Verschiedenheiten der beiden Chroniken lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Bei Raabe handelt es sich um die Verteidigung der Chronik gegenüber der story und bei Pratolini um den „Angriff der Chronik auf die story“¹¹⁹⁸. Auch wenn die Bewegungsrichtung verschieden ist, zielen sie auf ein vergleichbares Konstrukt epischen Erzählens. Eine weitere Auffälligkeit, die für beide Autoren geltend gemacht werden kann, ist die Verlagerung der Dorfgeschichte des poetischen Realismus in die Vorstädte anstatt in die Zentren der Großstädte, die ihre Bindung an die Ethik des Kleinen, Alltäglichen und Armen im modernen Wind der beschleunigten Konsumgesellschaft verloren haben. Die Dorfgeschichte, so Hugo Aust, zeige einen „Ausschnitt aus einem umfassenden Ganzen“, ein „kleinere[s] Bild“, das „Parzelle und Ganzheit in einem ist“. Die Dorfgeschichte diene so als „Bezugs- und Orientierungsnorm in Fällen der Unsicherheit, des Verlusts und der

¹¹⁹⁸ Witte (1991): „Neo-Realismus. Ein Angriff der Chronik auf die story“. S. 16.

Zerstörung.“¹¹⁹⁹ Erst die Kreuzung von naturalistisch, neusachlicher Großstadtwahrnehmung mit dem Provinzialismus des poetischen Realismus konnte in der Form dieser persönlichen, autobiografischen und am Alltäglichen orientierten Chroniken die Spannung zwischen Individuum und Exempel sowie Dokumentation und Fiktion, Erzählen und Beschreiben halten. Diese Formation ermöglichte das Humane des vertrauten Geländes in der entfremdeten Großstadt wieder aufscheinen zu lassen und so ästhetisch einen ethischen Standpunkt zu verteidigen.

Der poetische Realismus ist daher als eine weitere wichtige Wurzel des italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur erkennbar, die neben dem Naturalismus und der Neuen Sachlichkeit unverzichtbar für die Konstitution einer Ethik der Ästhetik des Realismus ist. Die Nähe des italienischen Neorealismus zum poetischen Realismus ist dabei offenbar größer als es die antithetischen Entwicklungen von poetischem Realismus und Naturalismus vor allem in Frankreich zunächst vermuten lassen.

4.3. Wie „modern“ ist eigentlich Neorealismus?

Auf Grundlage der ästhetischen und ethischen Bezüge zum poetischen Realismus, zum Naturalismus, zur Neuen Sachlichkeit und zur amerikanischen Literatur kann dem italienischen Neorealismus eine Brückenfunktion für die deutsche Nachkriegsliteratur zugeschrieben werden. Denn der italienische Neorealismus füllt die historische Nische zwischen Weimarer Republik und Nachkriegsgesellschaft und seine Spuren in der deutschen Nachkriegsliteratur vermitteln indirekt den Wiederanschluss an die ästhetische Moderne vor dem Zweiten Weltkrieg. Die vorangegangenen Ausführungen konnten zeigen, dass dem italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur gemeinsam ist, dass ihre Bezugnahmen zur ästhetischen Tradition diskontinuierlich verlaufen und erst über die zuweilen paradox erscheinenden Kombinationen und Weiterentwicklungen der unterschiedlichen ästhetischen Traditionen des Realismus jene Ästhetik als ethischer Standpunkt generierbar wurde, die sich in Italien und Deutschland angesichts der gemeinsamen Kriegserfahrung entwickelte. Dass die Bezugnahmen zur ästhetischen Moderne partiell blieben und durch das modernistische Postulat des Neuen bzw. Neuanfangs ergänzt wurden, das noch radikaler die deutsche Nachkriegsliteratur aufstellte, lag zunächst daran, dass die Anknüpfung nach hinten linear betrachtet einer restaurativen Bewegung gleichkam. Die deutsche

¹¹⁹⁹ Aust (2006): *Realismus*. S. 210.

Literaturgeschichtsschreibung hat die deutsche Literatur nach 1945 bisher danach bewertet, inwieweit sie an die ästhetische Moderne v. a. der 1920er Jahre wieder angeschlossen hat. In der Forschung besteht weitgehend Konsens darüber, dass das Anknüpfen an die Moderne nur in Einzelfällen und in der Regel erst ab dem sogenannten „Wendejahr 1959“ in der deutschen Literatur stattgefunden habe.¹²⁰⁰ Führt die vergleichende Betrachtung von italienischem Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur zu einer neuen Bewertung der Modernität des Erzählens in den 1940er bis 1960er Jahren in Deutschland?

Der Begriff „Moderne“ ist sowohl eine historische Kategorie zur Beschreibung einer Epoche als auch eine systematische Kategorie zur Charakterisierung bestimmter Inhalte, ästhetischer Postulate und Paradigmen. Der Philosoph und Soziologe Jürgen Habermas hat in der Diskussion um die Postmoderne darauf hingewiesen, dass die Moderne als ein Erbe der Aufklärung und eine kritische Rationalisierungstendenz in der Kultur ein „unvollendetes Projekt“¹²⁰¹ sei. Die Unabgeschlossenheit dessen, was Moderne sei, verweise zum einen auf die Prozessualität der Genese der Moderne als ein „Prozeß aus Prozessen“¹²⁰² und zum anderen auf die Notwendigkeit ihrer ständigen Aktualisierung, insofern die Moderne ein Abgrenzungsbegriff sei, um die eigene Position als gegenwärtig, gegenwartsbezogen, aktuell und neu zu markieren. Der Literaturwissenschaftler Peter von Zima hat die Moderne daher als ein Begriffsnetz dargestellt, das sich immer weiter ausdehnt und es erschwert, die Moderne aus sich selbst heraus zu bestimmen, sondern vorschlägt sie im Dialog mit anderen Begriffen und Perioden zu konturieren.¹²⁰³ Peter Bürger hat jedoch auf die Unmöglichkeit und Uferlosigkeit der Definitionsversuche des Begriffes Moderne hingewiesen und sich damit gegen die Auslegung der Moderne als einer Makroepoche und für einen engeren Begriff von Moderne, der den Bruch mit der Tradition herbeiführe, entschieden.¹²⁰⁴ Jürgen H. Petersen sprach schließlich von einem „Verzicht der Forschung auf eine klare Begriffsbildung“¹²⁰⁵ und wertete die Unschärfe der Definitionen als Kennzeichen und

¹²⁰⁰ Vgl. Sisto (2011): Wendejahr 1962?; Vormweg, Heinrich: Prosa in der Bundesrepublik seit 1945. In: Lattmann, Dieter (Hg.): *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945. Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland*, München: Kindler Verlag 1973. S. 247.

¹²⁰¹ Vgl. Habermas, Jürgen: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. In: Ders.: *Kleine politische Schriften I-IV*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 444-464.

¹²⁰² Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne, Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München: C. H. Beck 2004. S. 10.

¹²⁰³ Vgl. Zima, Peter von: *Moderne/Postmoderne*, Tübingen, Basel: Francke 2001.

¹²⁰⁴ Vgl. Bürger, Peter: *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

¹²⁰⁵ Petersen, Jürgen H.: *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1991. S. 3.

Absicht der Moderne, die vom Adjektiv „modern“ unterschieden werden müsse. Das Adjektiv „modern“ meine das Augenblickliche, einen Trend, das Neuartige, Gegenwärtige, während sich hingegen „Moderne“ als „eine fundamentale neue Rolle des Menschen in der Welt [...] eine radikale Wende in der Menschheitsgeschichte“¹²⁰⁶ verstehe. Dieser Gesellschaftswandel generiert sich strukturell betrachtet über Traditionskritik und Innovationsbewusstsein. An den modernen Krisen- und Emanzipationsprozess schlossen die italienischen Neorealisten ebenso an wie die deutsche Nachkriegsliteratur, jedoch führte ihre Kritik nicht zu jener Entwertung der Tradition, zu der moderne Standpunkte aufriefen. An die Stelle moderner Zweckfreiheit des Kunstwerks setzten italienische Neorealisten und deutsche Nachkriegsautoren ihr literarisches Engagement und begannen, das in die Krise geratene Erzählen zu restituieren, was notwendig machte, die ästhetischen Verfahren der Moderne weiterzuentwickeln. Diese Notwendigkeit lag darin begründet, dass sich das Verhältnis zwischen gesellschaftlicher und ästhetischer Modernisierung nach dem Zweiten Weltkrieg grundlegend gewandelt hatte: Waren in den 1920er Jahren die neuen ästhetischen Verfahren eine Reaktion auf Erscheinungen wie Urbanisierung, Beschleunigung und Medialisierung, ging es nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst darum, überhaupt eine moderne Position in den sich konservativ entwickelnden gesellschaftlichen Prozess einzubringen. Hierfür riefen italienischer Neorealisten und die deutsche Nachkriegsliteratur die vormodernen Positionen des poetischen Realismus auf, von denen sich die ästhetische Moderne seit dem Naturalismus innovativ abgrenzte. Allein die Anknüpfung an den Naturalismus – ob französischer, amerikanischer, italienischer oder deutscher Prägung – genügt als Modernitätsnachweis nicht, hatte sich bereits die Wiener Moderne vom Berliner Naturalismus abgegrenzt, weil dieser zu fantasielos und objektivistisch erschien und nur die „Wirklichkeit der Straßen“, nicht aber die „Wirklichkeit der Seelenzustände“¹²⁰⁷ beschrieben hatte. Die Moderne zeigte sich hier als ein Verlagerungsprozess vom Äußeren zum Inneren, an den auch die Kritik der Neuen Sachlichkeit (wir erinnern uns an Bölls Replik auf Roth und Anderschs Kästner-Bezüge) angeschlossen hatte. Der Moderne-Begriff erfuhr folglich eine „semantische Spaltung“¹²⁰⁸, an die der italienische Neorealismus und die deutsche Nachkriegsliteratur ebenso anknüpften,

¹²⁰⁶ Petersen (1991): Der deutsche Roman der Moderne. S. 6.

¹²⁰⁷ Die Wendungen entstammen Hermann Bahrs Studie *Zur Kritik der Moderne* (1890/91). Kiesel (2004): *Geschichte der literarischen Moderne*. S. 29.

¹²⁰⁸ Zmegac, Viktor *Moderne/Modernität*. In: Ders. und Dieter Borchmeyer (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen: Max Niemeyer 1994. S. 278.

ohne allerdings eine Neuauflage des Naturalismus einerseits oder des Symbolismus andererseits zu liefern. Die Beibehaltung gegensätzlicher Positionen wurde nicht aufgegeben, um einseitig sich abgrenzende Positionen zu vermeiden, die der poetische Realismus und der Naturalismus noch eingenommen hatten. Insofern sich aber sagen lässt, dass die Moderne „ihre formale Vielfalt und Dynamik aus der Preisgabe jenes Realismusprinzips bezog“¹²⁰⁹, können auch italienischer Neorealismus und Realismus der 1940er bis 1960er Jahre in Deutschland nicht modern erscheinen. Der realistische Zweig der Moderne scheint sich offenbar von Beginn an schwer zu tun, als modern wahrgenommen zu werden. So bewegen sich auch italienischer Neorealismus und deutsche Nachkriegsliteratur zwischen modernistischem Gestus (Postulat des Neuen) und konservativen ästhetischen Aspekten (Restitution traditioneller Erzählweisen als Ausweg aus der Krise des Erzählens). Der Gestus des Neuen fungierte dabei allerdings auch als wichtiger Begriff für die kollektive Selbstverständigung der Autoren vor allem in Deutschland. Dass diese Paradoxie auch der Theoriebildung verschuldet ist, zeigt mehr noch als die deutsche Nachkriegsliteratur der italienische Neorealismus, da der Begriff „Neorealismus“ eher ein Produkt der Theoriebildung (Carlo Bo, Cesare Zavattini, André Bazin) als künstlerischer Selbstbeschreibung ist.

Das von Stefan Scherer entwickelte Modell der „synthetischen Moderne“ als eines Kontinuums von 1925 bis 1955, in dem sich „die literarischen Modernen zwanglos kombinieren“¹²¹⁰ lassen, sodass Synthesen zwischen Realismus, Neuer Sachlichkeit einerseits und Nachexpressionismus und Surrealismus andererseits entstehen, arbeitet an den Bruchstellen des Moderne-Diskurses und ersetzt das Prinzip der Entgegensetzung bzw. Abgrenzung durch das der Kombination. Wenn auch sowohl der italienische Neorealismus als auch die deutschen Realismen seit 1945, wie auch die Linien des Realismus im 19. Jahrhundert, in diesem Modell eigentlich keinen Platz finden, sind auch sie meines Erachtens Teil jener Unabgeschlossenheit der Genese dessen, was Moderne ist und arbeiten mit dem von Scherer in den Moderne-Diskurs eingeführten Konzept der Kombination, das Traditionen nicht nur variabel aufgreift, sondern sie fort- oder umschreibt. Damit ist der Anschluss an die Moderne auf einer

¹²⁰⁹ Kiesel (2004): *Geschichte der literarischen Moderne*. S. 20.

¹²¹⁰ Scherer, Stefan und Gustav Frank: Komplexer Realismus als nachexpressionistische Konstellation. Elisabeth Langgässer Romane (von 1936 und 1946). In: Öhlschläger/Perrone Capano/Borsò (2012): *Realismus nach den europäischen Avantgarden*. S. 13-39. Hier S. 38; Vgl. auch Scherer, Stefan und Gustav Frank: Komplexer Realismus in der Synthetischen Moderne: Hermann Broch – Rudolf Borchardt. In: Kyora, Sabine und Stefan Neuhaus (Hg.): *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 111-112.

breiteren Basis erkennbar, als es die regelrechte Suche der Forschung nach dem Wiederanschluss an die Moderne bisher nahegelegt hat. Der Komparatist Horst Rüdiger hatte schon 1949 die Neutralisierung der Extreme von Internationalismus und Konservatismus, Tradition und Moderne beschrieben.¹²¹¹ Erachtet man beispielsweise die Entwertung der Tradition als ein Signum der Moderne,¹²¹² dann ist der Neorealismus trotz seines Unmittelbarkeits- und Neuheitstopos das Gegenteil von modern, scheint er doch vielmehr für eine Präsenz der Traditionen und ihre eklektizistische Fortsetzung einzutreten. Der italienische Neorealismus hält sich so eine Offenheit und Pluralität vor, die meines Erachtens nicht als reine Verlegenheit in der ästhetischen Krise zu bewerten sind, sondern den *ethischen* Leitfaden für die Ästhetik des Realismus darstellen. Vor dem Hintergrund der kontinuierlicheren Tradition des Realismus in Italien und jenem Ausgleich der Extreme lässt sich eher von graduellen Unterschieden statt von Brüchen sprechen, wie sie Elio Vittorini in seinem Tagebuch reflektierte: Kunst sei immer gleichzeitig realistisch und idealistisch. Diese Aspekte schlugen je nach Milieu und Epoche eher in die eine oder andere Richtung aus, seien aber Teil einer grundsätzlich realistischen Epoche.¹²¹³ Vittorini beschreibt hier eine dialektische Struktur, die – so stellte es Adorno fest – „konstitutiv für die Moderne“¹²¹⁴ sei und an die ähnlich Alfred Andersch im Sinne jenes Prinzips der Kombinatorik anschloss:

Wir wissen heute, daß es eine konservative Moderne gibt und eine revolutionäre, eine reaktionäre und eine progressive, eine rechte und eine linke, und zwar sehr oft innerhalb der stilistischen und gedanklichen Bewegungen, in denen sich die Moderne vollzieht [...]. Sie ist nichts anderes als eben jene Dialektik selbst, [...].¹²¹⁵

In seiner „Nachricht an Vittorini“ bestimmte Andersch die individuelle Wahrnehmung als Ursache für die graduellen Unterschiede: „In der subjektiven Natur des Künstlers ist die Moderne nichts weiter als eine neue Sensibilität, die Empfindung und schließlich die Gewißheit, daß unsere Zeit eine besondere, eine noch nicht dagewesene Art von Spannung ununterbrochen hervortreibt.“¹²¹⁶ Nicht Abgrenzung von etwas war die

¹²¹¹ „[...] in der Substanz ist hier alles beim alten geblieben, wobei das ‚alte‘ die Neutralisierung aller Extreme durch den Sinn für traditionelle Werte bedeutet.“ Rüdiger (1949): Die Neutralisierung der Extreme im italienischen Roman. S. 401.

¹²¹² Henckmann, Wolfhart und Konrad Lotter (Hg.): *Lexikon der Ästhetik*, München: Beck 1992. S. 167.

¹²¹³ „Auch wird diese Bewegung [...] durch die persönliche Kraft der einzelnen Künstler abgelenkt, die, da sie stets gleichzeitig realistisch und idealistisch ist, immer zu etwas individuell Realistischen in der Fülle eines kollektiven idealistischen Aufstiegs führt und immer zu etwas individuell Idealisierendem in der Fülle einer kollektiven realistischen Spannung.“ (OT, Juli 1951, S. 376f.)

¹²¹⁴ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 41980. S. 522.

¹²¹⁵ Andersch (2004): Nachricht über Vittorini. S. 280.

¹²¹⁶ Andersch (2004): Nachricht über Vittorini. S. 280.

entscheidende Argumentations- und Handlungsfigur bei der Annäherung an die Wirklichkeit, sondern das unabgeschlossene Wahrnehmen der Spannungen und Bruchstellen in der Realität. Die ästhetische Moderne von 1890-1933 ist daher als Maßstab für die Bestimmung von Modernität im Realismus der 1940er bis 1960er Jahre ebenso wie das Topos vom verspäteten Wiederanschluss der deutschen Nachkriegsliteratur an die Moderne meines Erachtens zu relativieren, verbindet man mit dem Anschließen nicht die Erwartung ihrer Wiederholung, sondern das Projekt einer Ästhetik als Ethik.

Der Anschluss an die Moderne und die Frage der Modernität lässt sich dann mit Fredric Jameson als ein „Narrativ“ und einen „Begriff der Andersheit“¹²¹⁷ einordnen. Die Moderne sei vor allem ein sich selbst inszenierender, wiederholbarer Akt, weil es sich um erzählte „Situationen der Modernität“¹²¹⁸ und, so Helmuth Kiesel, „frei verfügbare, für innovative Fortschritte offene Überlieferungsangebote“¹²¹⁹ handele. Die Begriffe „Moderne“ und „Modernität“ seien relativ, da sie anhand des Gegenwärtigen immer wieder neu beschrieben werden müssen. Als ein Narrativ bzw. eine ästhetische Kategorie kann Moderne folglich zu einem späteren Zeitpunkt in den ästhetischen Diskurs – auch den des Realismus – aufgenommen werden, ohne dass dieser vollständig in ihr aufgeht. So ist alles Moderne notwendig neu, aber nicht alles Neue notwendig modern.¹²²⁰ Auch das Präfix „Neo-“ kann als ein solch wiederholbarer, performativer Akt eingestuft werden, der Modernität setzt.¹²²¹ Das Streben nach Unmittelbarkeit und die Privilegierung der Gegenwart, der Anschluss an die Verfahren der Chronik und Episode, die Aufwertung des Augenblicks und des Peripheren sind entsprechend ebenso als moderne Narrative bzw. Narrative der Moderne lesbar. Die Forderung des Nachholbedarfs der Moderne ist dann jedoch zweitrangig gegenüber der Behauptung des Neuen. Im italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur konnte das Moderne also als Narrativ Teil dieses Neuen sein, auch wenn dieses Neue nicht zwangsläufig den Wiederanschluss an die Moderne bedeutete. Als Narrative sind Moderne und Modernität nämlich zugleich „multitemporale“ und „multilineare“¹²²² Prozesse der Umschreibung eines „Rohmaterials“¹²²³. Diese Prozesse der

¹²¹⁷ Jameson, Fredric: *Mythen der Moderne*, Berlin: Kadmos 2004. S. 47 bzw. S. 100 und S. 217.

¹²¹⁸ Jameson (2004): *Mythen der Moderne*. S. 60, 63 und S. 100.

¹²¹⁹ Kiesel (2004): *Geschichte der literarischen Moderne*. S. 12.

¹²²⁰ Jameson (2004): *Mythen der Moderne*. S. 24.

¹²²¹ „Das heißt nicht nur, daß jeder neue Realismus aus der Unzufriedenheit mit den Grenzen des vorausgehenden Realismus entsteht, sondern auch und grundsätzlicher, daß Realismus selbst im Allgemeinen an genau dieser Dynamik der Innovation teil hat, die wir dem Modernismus als einzige ihn kennzeichnende Eigenschaft zugeschrieben haben.“ Jameson (2004): *Mythen der Moderne*. S. 127f.

¹²²² Jameson (2004): *Mythen der Moderne*. S. 185.

¹²²³ Jameson (2004): *Mythen der Moderne*. S. 124.

Umschreibung entsprechen den diskontinuierlichen Bezugnahmen zur ästhetischen Tradition. Der Habitus der Überwindung der realistischen Tradition des 19. Jahrhunderts ist so betrachtet eher ein Charakteristikum der Moderne als des Realismus. Eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen italienischem Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur ist folglich dieses Schwanken zwischen Neuschöpfung und Wiederanschlussfinden, dass zu einer diskontinuierlichen, d.h. unsystematischen, sprunghaften und teilweise paradoxen Beziehung zur Moderne führte. Erst dieser diskontinuierliche Eklektizismus brachte den italienischen Neorealismus und die verschiedenartigen deutschen Realismen der hier behandelten Autoren hervor. Neorealismus ist daher ohne die ästhetische Tradition gar nicht denkbar und stellt einen Metadiskurs der ästhetischen Tradition insgesamt dar.¹²²⁴ Jedes Ankommen in einem klar abgegrenzten Realismusprogramm oder jedes Aufgehen in der ästhetischen Moderne widerspräche ihren Genesen. Jameson stellte fest, dass nach dem Zweiten Weltkrieg die entstehende Ideologie der Moderne genau das war, was die Praxis der „Spätmodernisten“¹²²⁵ (*späten*, aber nicht *verspäteten*) von der eigentlichen Moderne (den „Hochmodernisten“) unterschied. Das Problem der Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg war folglich die Aporie, dass sie sich einerseits von Tradition und Moderne emanzipieren mussten, da der Zweite Weltkrieg eine unvergleichliche Wirklichkeit geschaffen hatte und sie andererseits an die Moderne anknüpfen wollten, um das Dritte Reich ästhetisch zu bewältigen und im internationalen Literaturbetrieb wieder wahrgenommen zu werden. Da sie damit jedoch als „verspätet“ erschienen wie bereits der poetische Realismus des 19. Jahrhunderts gegenüber den vor ihm einsetzenden modernen Tendenzen in Frankreich, England und Amerika, erhielt ihre Ästhetik des Realismus jene nur zweitrangige Bedeutung im internationalen Gefüge, die die Konstruktion des „Wendjahres“ 1959 in Deutschland und die Rede von der italienischen Moderne als eines „Sonderwegs“¹²²⁶ begünstigt hat, da sie an regionalen Kontexten festhielten, während die europäische Moderne anderer Länder gerade die Urbanisierung und ihre Folgeerscheinungen kennzeichnete. Der Dualismus von Großstadt und „vormoderner Provinz oder provinzieller Nicht-Modernität“¹²²⁷ ist jedoch ein Konstrukt des Moderne-Diskurses,

¹²²⁴ Vgl. Glasenapp (2013): *Abschied vom Aktionsbild*. S. 21.

¹²²⁵ Jameson (2004): *Mythen der Moderne*. S. 169 und 202.

¹²²⁶ Behrens (1993): Beschränkt oder konkret? Hier S. 11. Für Alfred Andersch repräsentierten Cesare Pavese und Elio Vittorini die italienische Moderne „wie niemand sonst“. Andersch (2004): Nachricht über Vittorini. S. 281.

¹²²⁷ „Insgesamt ist zu sehen, daß die moderne deutschsprachige Literatur entschieden auch von provinziellen Erfahrungen lebt(e) und der Spannung von Provinz und Metropole (oder Metropolen), die auch

zeigen doch italienischer Neorealismus und deutsche Nachkriegsliteratur, dass die Moderne auch einen Ort in der Provinz hat. Gegen die These von der Rückständigkeit der italienischen Moderne wandte Elio Vittorini ein, dass „die italienische Literatur modern wurde, ohne daß Italien ein modernes Land wurde.“¹²²⁸ Wurde retrospektiv die Rückständigkeit der italienischen Moderne mit ihrer Entwicklung während des Faschismus und dem Ausbleiben eines Nullpunktes erklärt, machte sie genau diese Merkmale gegenüber der deutschen Nachkriegsliteratur, die nach dem Krieg und infolge des Nullpunktes entstand, modern. An sie konnte angeknüpft werden, weil sie einer gemeinsamen Zeitphase und damit einer gemeinsamen Erfahrungswirklichkeit entsprangen. Für die internationale Moderne erschien dies hingegen „zu spät“. Die Widersprüchlichkeit zwischen Selbstäußerung und retrospektiver Theoretisierung ergibt sich folglich aus dem Widerspruch zwischen nationaler und internationaler Perspektive. Verbliebe man statisch im theoretischen Konstrukt der „Verspätung“, ließe sich der Neorealismus gerade wegen seiner modernen Narrative auch als Sonderweg innerhalb des Sonderwegs der italienischen Moderne betrachten. Die „Rückständigkeit“ der italienischen Moderne lässt sich positiv gewendet auch als „konstruktive[r] Widerstand“ gegen den „ästhetischen Modernitätsdruck“ entsprechend einer „internationalistisch begründeten Avantgarde-Poetik“¹²²⁹ interpretieren. D. h. der italienische Neorealismus steht den Realismen der 1950er Jahre in Deutschland nahe, weil und obwohl er nicht an den Maßstab der ästhetischen Moderne vollständig anschloss. Auf nationaler Ebene waren italienischer Neorealismus und deutsche Nachkriegsliteratur folglich moderner als auf internationaler Ebene. Erst also, wenn die Idee einer „verspäteten“ Moderne relativiert und die nationale Perspektive nicht gegen die internationale ausgespielt wird, kann der italienische Neorealismus in seiner Nischenposition zwischen Moderne und Nachkriegsliteratur einbezogen werden und lässt sich die These von einer Verspätung in die einer Brückenfunktion überführen, die es erlaubt, den Wiederanschluss an die Moderne nicht erst mit dem Wendejahr 1959 zu datieren.

Alfred Andersch wurde unter den deutschen Autoren noch am stärksten als ein formal-ästhetischer Neuerer dargestellt, der am ehesten an Autoren wie Arno Schmidt, Günter Grass oder Alexander Kluge herankomme, die allesamt den Anschluss an die

eine Spannung zwischen unterschiedlichen Graden der Modernisierung war, einiges verdankt.“ Kiesel (2004): *Geschichte der literarischen Moderne*. S. 57.

¹²²⁸ Vittorini, Elio: Literaturgeschichte und nationale Geschichte. In: Ders.: *OT*, Januar 1959, S. 441-443. Hier S. 441.

¹²²⁹ Behrens (1993): *Beschränkt oder konkret?* Hier S. 13.

Moderne geschafft hätten.¹²³⁰ Als ein „konservativer Avantgardist, ein avantgardistischer Konservativer“¹²³¹ hat man ihn als eine Brückenfigur zwischen den Extremen anerkannt. Der Autor Wolfgang Koeppen wurde von der Forschung als einer der „modernsten“ ausgewiesen, was mit seiner Anknüpfung an James Joyce, John Dos Passos und Faulkner belegt worden ist.¹²³² Koeppen war jedoch ein Vertreter der älteren Generation, der der Gruppe 47 kritisch gegenüberstand. Die Frage der Modernität und des Modernen zeigt sich hier folglich auch als ein Generationenproblem, haben doch auch die hier behandelten italienischen und deutschen Künstler die amerikanische Moderne aufgerufen. Hans Erich Nossack sei sich – so Manfred Durzak – der „Problematisierung modernen Erzählens voll bewußt und gibt epische Antworten, die traditionell scheinen, ohne restaurativ zu sein.“¹²³³ Heinrich Böll wurde am konservativsten in der literaturwissenschaftlichen Forschung bewertet, zumindest bis zu seinem Roman *Billard um halbzehn* (1959). Sein „konventioneller Realismus“ orientiere sich nach wie vor an der Oberflächenabbildung, zeitlicher Linearität und dem „Sinnhaftmachen“¹²³⁴ von Realität, um die Erwartungshorizonte des deutschen Bildungsbürgertums zu erfüllen. Eine gemäßigte Ansicht vertrat Rolf Becker: Böll halte eine „solide mittlere Position zwischen Tradition und Moderne [...], die ihn konservativen wie fortschrittlichen Lesern gleichermaßen empfiehlt. Er schreibt realistisch, aber nicht zu kraß, und stets recht gefühlvoll.“¹²³⁵ Es geht hier weder darum, die Modernität Bölls unter Beweis zu stellen noch darum, Anderschs Modernität anzuzweifeln. Der Begriff „Kahlschlag“, den Weyrauch für die deutsche Nachkriegsliteratur geltend gemacht hatte, darf jedoch nicht als Postulat einer Geschichtslosigkeit missverstanden werden, sondern muss als ethischer Kahlschlag in der Zeit, nicht aber als ein ästhetischer in der

¹²³⁰ Lieskounig (2002): *Sich der Vergangenheit stellen – aber wie?* S. S. 234.

¹²³¹ Reinhardt (1994): *Ästhetik als Widerstand*. S. 40.

¹²³² „Die Autoren, die damals ihre Karriere begannen, Wolfgang Borchert, Böll, Schnurre, später Lenz schrieben im Grunde eher konventionelle Literatur, die an den Expressionismus anknüpfte oder unter dem Stichwort ‚Kahlschlag‘ firmierte: Sie kämpften gegen jedes Pathos, jeden Schwulst, noch einfacher gesagt: gegen die großen Worte, die von den Nazis mißbraucht worden waren. Hinzu kam der lapidare, lakonische Stil Hemingways, der viele Autoren damals beeinflusste. Mit all dem hatte Koeppen nichts zu tun. Er knüpfte an andere Vorbilder an, an Joyce, Dos Passos, Faulkner, Proust und Döblin.“ Vgl. Wittstock, Uwe: „Wolfgang Koeppen „war der Modernste“. Zum 100. Geburtstag: Ein Gespräch mit Marcel Reich-Ranicki über Wolfgang Koeppen“. In: *Die Welt* (17. Juni 2006); Sprengel, Peter: Wolfgang Koeppen. Die Wiederholung der Moderne. In: Becker, Sabina et al. (Hg.): *Literarische Moderne*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2007. S. 403-416.

¹²³³ Durzak, Manfred: *Gespräche über den Roman, Formbestimmungen und Analysen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. S. 40.

¹²³⁴ Lieskounig (2002): *Sich der Vergangenheit stellen – aber wie?* S. 225.

¹²³⁵ Becker, Rolf: *Brot und Boden*. In: *Der Spiegel* (6.12.1961) H. 50. S. 71-86. Hier S. 72.

Literatur interpretiert werden.¹²³⁶ Auf die Kontinuität ästhetischer Verfahren wies Alfred Andersch hin und Hans Werner Richter formulierte den Wunsch nach einer Anknüpfung an den italienischen Neorealismus als eine Hoffnung auf einen neuen Realismus.¹²³⁷ Der Literaturwissenschaftler Hans Dieter Schäfer hat sich entsprechend gegen die Behauptung einer Stunde Null in der deutschen Literatur gewendet und die These eines von 1930 bis 1960 reichenden Kontinuums vertreten.¹²³⁸ Die Fixierung auf den Nationalsozialismus hatte Schäfer zufolge zu einer fälschlichen Überbetonung der Zäsuren geführt. So wertete Schäfer die literaturgeschichtliche Periode von 1930-1960 als eine einheitlich restaurative Phase, in der 1945 keine Zäsur bedeute, weil bereits das Jahr 1933 keine Zäsur in der Literatur darstelle. Teil dieser restaurativen Phase waren aber auch moderne Schreibweisen, die die Exilliteratur, aber auch die Innere Emigration (z. B. Ernst Jünger, Friedo Lampe, Günter Eich und Wolfgang Weyrauch) hervorbrachten. Viel zu eng wurde daher der Begriff „Nachkriegsliteratur“ in der Literaturwissenschaft der 1960er Jahre für die Literatur von 1945-1949 geprägt und mit den Begriffen „Kahlschlag“, „Nullpunkt“ und „Trümmerliteratur“ gleichgesetzt, wodurch der Blick für die verschiedenen Prägungen der realistischen Schreibweisen zu traditionalistisch bewertet wurden.¹²³⁹ Das Engagement dieser Künstler entsprach eher einer Arbeit mit der Tradition gegen die Tradition, mit der Moderne gegen die Moderne, denn es musste gewährleistet sein, sich mit der Hinwendung zur ästhetischen Moderne nicht erneut in eine Überbewertung der Form zu verstricken, sondern die Formen mit den neuen Inhalten nicht nur der sich bereits veränderten, sondern auch zu verändernden Wirklichkeit in Einklang zu bringen, um sich auf eine Zukunft hin zu engagieren. Wo stehen also italienischer Neorealismus und deutsche Nachkriegsliteratur? Zwischen den Stühlen – so wie es Hans Werner Richter einst für die politische Standortbestimmung der jungen Generation festgestellt hatte.¹²⁴⁰ Der Anschluss an das moderne Krisenbewusstsein hat keinen den gesellschaftlichen Wandlungsprozess hemmenden Moralismus hervorgebracht, sondern sich vielmehr dem Moralismus der

¹²³⁶ Wolfgang Weyrauch verwendete den Begriff „Kahlschlag“ erstmals 1949 in seinem Nachwort zur Anthologie *Tausend Gramm* für die Schreibweise der jungen Generation. Weyrauch (1989): Nachwort. S. 178. Vgl. auch Wehdeking, Volker und Günter Blamberger: *Erzählliteratur der frühen Nachkriegszeit*, München: Beck 1990. S. 47.

¹²³⁷ Richter (1974): *Briefe an einen jungen Sozialisten*. 61ff.

¹²³⁸ Vgl. Schäfer (1977): Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930.

¹²³⁹ Jens (1962): *Deutsche Literatur der Gegenwart*. S. 13; Peitsch, Helmut: *Nachkriegsliteratur 1945-1989*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009. S. 11-12; Kiesel (2004): *Geschichte der literarischen Moderne*. S. 438-439.

¹²⁴⁰ „[...] zwischen den Stühlen, gegen rechts und links, gegen die Konzeption der Amerikaner wie gegen die Konzeption der Sowjetunion, gegen den Ballast der Vergangenheit und für die junge Generation.“ Richter (1979): *Wie entstand und was war die Gruppe 47?* S. 58.

konservativen Gesellschaft fortschrittlich entgegengestellt. Seine Darstellung und Reflexion war jedoch Bedingung seiner Überwindung, denn so Andersch: „Und einer, der im Jahre 1952 schreibt, kann von einem, der im Jahre 1920 geschrieben hat, eigentlich nichts lernen. [...] Natürlich gibt es Einflüsse, Strömungen, Traditionen und eine Literatur, die sich aus der Bildung ableitet – aber für die Kunst kann ein verwehender Fisch oder die Alleestraße durch die ich gerade gehe, wichtiger werden als eine Bücherei.“¹²⁴¹ Schließlich formulierte auch Nossack: „Ich rate den Jungen: Ahmt nicht die sogenannten Modernen nach. Beginnt damit, euch an das Alte zu halten. Denn modern seid ihr sowieso“ (DT I, 08. 06.1962, S. 537). Laut ist also der Ruf nach Unabhängigkeit und Autonomie gegenüber dem geforderten Nachholen der Moderne in der deutschen Nachkriegsliteratur, weil für sie die Moderne nur dann eine Moderne ist, wenn sie wandlungsfähig gegenüber der Tradition und der Gegenwart bleibt. So geht es weniger um Aufholen und Nachholen als um eine Neubegründung des Realismus auf Basis des vorhandenen Materials, das die Traditionen bereitgestellt haben und aus dem jeder Künstler individuell auswählt, um es für das Neue nutzbar zu machen. Die deutsche Nachkriegsliteratur ist vor der Folie des italienischen Neorealismus zwar weit weniger modern als die *Moderne* und als es ihr Neuheitspostulat verspricht, jedoch ist sie *moderner*, als ihr gemessen am Maßstab der Moderne bisher zugestanden wurde.

Die Bezüge der deutschen Nachkriegsliteratur zum italienischen Neorealismus als einer „Keimzelle“¹²⁴² der *filmischen* Moderne relativieren ihre Rückständigkeit. Hier zeigt sich die Relevanz des intermedial angelegten Vergleichs auch für die Frage des Verhältnisses von Realismus und Moderne. Andersch verwies in seinem Filmessay *Das Kino der Autoren* auf Italien und seine Nationalliteratur, die fast geschlossen am Film partizipiere: „Diese Teilnahme ist kein mechanischer Vorgang der Arbeitsteilung, sondern eine natürliche Bewegung des italienischen Sinnes für Modernität.“¹²⁴³ Die intermedialen Austauschprozesse zwischen Literatur und Film machte Andersch also zum Signum von Modernität. Dieses steht einerseits in der Tradition der intermedialen Entwicklungen in der Weimarer Republik und andererseits beschreibt es ein Modernitätsnarrativ für die deutsche Literatur nach 1945, das Andersch selbst mit seinen Romanen erfüllte, insofern er die Annäherung von Film und Literatur sowohl

¹²⁴¹ Andersch, Alfred: Die Kunst ist kein Schulzimmer [1955]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 327-332. Hier S. 329 und S. 331.

¹²⁴² Deleuze (1989): *Bewegungs-Bild*. S. 283ff.

¹²⁴³ Andersch (2004): *Das Kino der Autoren*. S. 316.

inhaltlich als auch formal in seinen Romanen verwirklichte. Unabhängig von historischen und ökonomischen Erklärungsmustern machte Andersch hingegen die Interesseselosigkeit der deutschen Literatur am Film (mit Ausnahme seiner selbst) sogar für die Misere des deutschen Films verantwortlich. Die Narrative der Moderne generieren sich folglich durch intermediale Erzählprozesse. Wenn wir vom italienischen Neorealismus als einem Brückenphänomen zur Moderne ausgehen, können die 1950er Jahre bis zum *Wendejahr 1959* in der deutschen Nachkriegsliteratur Teil dieser internationalen Brücke zwischen den Epochen sein. Die Wissenschaften, so scheint es mir, neigen dazu, Phänomene des Übergangs zu sehr an ihrer Unvollständigkeit und Unentschiedenheit zu messen und sie damit als nicht hinlänglich zu betrachten, in unserem Fall also als zu wenig modern. Von literaturwissenschaftlichen Periodisierungs- und Epochenmodellen ausgehend sollten wir nicht verlernen, uns immer wieder in die Situationen und Perspektiven der Künstler sowie ihren Blick auf die Literaturgeschichte hineinzusetzen, um die Statik der Literaturgeschichtsschreibung zu dynamisieren. Folgen wir daher ein letztes Mal Böll: „Ich glaube, das ist eines der wichtigsten Prinzipien bei der Beurteilung von Literatur, daß man in die Zeit, in der sie geschrieben ist, zurückgehen muß, und zwar ganz. Sich auch vorstellen muß, wie war das damals, was passierte damals, als das geschrieben worden ist.“¹²⁴⁴

¹²⁴⁴ Böll, Heinrich: Schreiben als Zeitgenossenschaft. Gespräch mit Heinrich Vormweg (1982). In: Ders.: *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 26: 1980-1985, hg. v. Jochen Schubert, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010. S. 255-285. Hier S. 264.

V. Schluss

5.1. Neorealismus in Literatur und Film: Ansichten und Aussichten

Für die Untersuchungen des Zusammenhangs von italienischem Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur wurden in der vorliegenden Arbeit die Gestaltungsweisen des Raumes, der Zeit, der Erzählperspektive und der Handlungsstrukturen erforscht. Diese Herangehensweise hat sich bezüglich unterschiedlicher Aspekte als gewinnbringend gezeigt: erstens konnten Verbindungen zwischen Autoren und Regisseuren gezeigt werden, die nicht in einem direkten Austausch durch freundschaftliche Begegnungen oder intellektuelle Briefwechsel, Ko-Produktionen oder ähnliche Arbeitsgemeinschaften standen. D. h. es ließen sich Parallelen herstellen, die nicht von einer rezeptionshistorischen Begründung abhingen. Die vorliegende Untersuchung konnte damit die Rezeptions- und Einflussforschung zu diesem Thema zugunsten bisher weitgehend unerforschter Spuren, z. B. derjenigen Bölls zum italienischen Neorealismus oder derjenige Nossacks zu Vittorini erweitern.

Zweitens konnten die vielfältig nuancierten Darstellungs- und Schreibweisen zwischen Autobiografie und Sozialdrama, zwischen Reisebericht, Tagebuch und Roman – zwischen Dokumentation und Fiktion – erfasst werden, ohne zu einem pauschalen Realismusbegriff zurückkehren zu müssen, der entweder zu allgemein oder nicht übertragbar ist und die ethische Ausdifferenzierung oder die historische Fülle des sich ständig wandelnden Begriffs auch innerhalb des Phänomens des italienischen Neorealismus erstickt. Zur ‚Lösung‘ der andauernden Definitionsprobleme des Begriffs Realismus wurde folglich die Vielfalt der Formen und die ihr inhärente Krisenhaftigkeit produktiv gemacht, indem die vorliegende Arbeit vor allem an den Übergängen realistischer Darstellungsweisen forschte: an den Übergängen und Grenzen zwischen verschiedenen Medien und Gattungen, Inhalt und Form, Gegenwart und Vergangenheit, Heimat und Fremde, Kindheit und Erwachsensein, Rückkehr und Aufbruch, Stadt/Land und Meer, Leere und Fülle, Figuration und Abstraktion, Erzähler und Beobachter, Tradition und Moderne. Ansichtig wurde dabei ein Grenzgang als ein solcher sich bereits die Theoriebildung zeigte, die sich auf der Grenze von Universität und Kulturbetrieb, d. h. wissenschaftlicher Abhandlung und Filmkritik bewegt. Die zutage gebrachten Ergebnisse, die im Folgenden resümiert werden sollen, zeigen, dass es sich lohnt, Film- und Literaturgeschichte – die nationale wie auch die interkulturelle – nicht ausschließlich als Rezeptions- oder Stilgeschichte zu betreiben, sondern für ein

erweitertes Konzept von Film- und Literaturgeschichtsschreibung einzutreten, das stärker mit formalästhetischen Diskursen arbeitet.¹²⁴⁵ David E. Wellbery hat in *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur* aus dem Jahre 2007 für einen neuen Präsentationsstil geworben, der so Martin Huber die „zufälligen Begegnungen“ zwischen Texten, die zunächst „kontingente Ereignisse“ darstellen und „nicht miteinander im Zusammenhang stehen“¹²⁴⁶, möglich macht. Wellbery verfasste eine Literaturgeschichte aus fast 200 Essays, die nicht nur eine Literaturgeschichte anhand von Gattungen und Genres beschreiben, sondern *Konstellationen* des literaturhistorischen Materials schaffen, die zugleich eine Kulturgeschichte präsentieren. Der Germanist Martin Huber selbst schlägt vor, Literaturgeschichtsschreibung entlang von Bourdieus Theorie vom „literarischen Feld“¹²⁴⁷ zu gestalten, in der „das Besondere der Literatur, nämlich ihre Formgebung auf die Auseinandersetzung zwischen Autoren bezogen werden kann, ohne dass die Form auf Gesellschaftliches (soziale und politische Ideen) reduktionistisch zurückbezogen werden muss“¹²⁴⁸. Im Falle des Verhältnisses von italienischem Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur müsste so weit nicht einmal gegangen werden, lassen sich gesellschaftliche, soziale Konzepte sehr gut aufeinander beziehen, wie es die Gemeinsamkeiten bei der Konzeption einer „sozialistischen Demokratie“ und eines „terzo Cristianesimo“ (Vittorini) zeigten. Helge Nowak schlägt das Konzept einer Geschichte der „literarischen Kommunikation“ vor, die sowohl Produktions-, Distributions- und Rezeptionsformen erfasst.¹²⁴⁹ Dieser ganzheitliche Ansatz beschränkt sich nicht „auf Texte und ihre unmittelbaren Bezüge zu Autoren, zu literarischen Traditionslinien oder zu gesellschaftspolitischen Kontexten“¹²⁵⁰. Nowak schlägt weiter vor, diese Literaturgeschichte durch „intermediale Zusatzkategorien“ zu erweitern, um „die Überlagerungen und Überlappungen zwischen den jeweils schon ausgebildeten Traditionssträngen und einer neu hinzukommenden

¹²⁴⁵ Zur Literaturgeschichtsschreibung vgl. Jan Borkowski und Philipp David Heine: Ziele der Literaturgeschichtsschreibung. In: *Journal of Literary Theory* 7 (2013) H. 1-2. S. 31-63.

¹²⁴⁶ Die Beschäftigung mit einer Sozialgeschichte der deutschen Literatur ist weitgehend abgeschlossen. Literaturgeschichte steht daher unter einem hohen Erwartungsdruck. Huber, Martin: Literaturgeschichtsschreibung revisited. Neue Modelle und alte Fragen. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 59 (2012) H. 4. S. 321-333. Hier S. 321 und 322; Vgl. Wellbery, David E.: *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin 2007 [2004].

¹²⁴⁷ Vgl. Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

¹²⁴⁸ Huber (2012): Literaturgeschichtsschreibung revisited. S. 326.

¹²⁴⁹ Nowak, Helge: Literarische Kommunikation als Leitbild einer transkulturellen und medienhistorisch orientierten Literaturgeschichtsschreibung. In: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 59 (2012) H. 4. S. 333-360. Hier S. 352.

¹²⁵⁰ Nowak (2012): Literarische Kommunikation. S. 340.

Traditionslinie erfassen“¹²⁵¹ zu können. Entsprechend hat die vorliegende Arbeit intermedial zwischen Film und Literatur geforscht, um außerdem drittens folgendes Ergebnis zu ermitteln: Die Ethik der Ästhetik des italienischen Neorealismus wird durch intermediale Transferprozesse von Raum-, Zeit- und Handlungskonzepten überhaupt erst hervorgebracht. Die intermediale Ethik des Sehens wird durch die für historische Krisensituationen typischen Medienumbrüche befördert, im vorliegenden Fall ist es die Krise des Romans, die so weit geht, zu fragen, ob man überhaupt noch erzählen kann und in welchem Verhältnis Dokumentation und Fiktion, Beschreiben und Erzählen stehen. Diese Krise des Erzählens wird im italienischen Neorealismus über den Transfer der Simultaneitätslogik des Films in die Sukzessionslogik der Erzählung bewältigt, die sich auf diese Weise für filmische Formen der Beschreibung öffnet und die Fiktion im Dienste der Ethik des Unmittelbaren einer dokumentarischen Wahrnehmungsweise annähert. Der italienische Neorealismus ist daher eine intermediale Wahrnehmungsrevolution, die vor allem vom Film ausging, um auch die Literatur neu zu gestalten. Der Roman kennzeichnete sich dabei als eine zur Hybridisierung geeignete Form.

Mit der Ermittlung der räumlichen und zeitlichen Neustrukturierungen von Bild- und Erzählprozessen hat die vorliegende Arbeit nicht nur die Spuren des italienischen Neorealismus in der deutschen Nachkriegsliteratur ermittelt, sondern indirekt auch dasjenige ausdifferenzieren versucht, was in der literaturwissenschaftlichen Forschung oftmals als das „Filmische“ in der Literatur bestimmt wird. Christine Hummel zum Beispiel, die 2002 eine Untersuchung zur Intertextualität im Werk von Heinrich Böll vorgelegt hat, definiert „das Filmische“ formal über Polyperspektivität, Montage, Schnitte und die Technik des Bewusstseinsstroms als ein „angemessenes Vehikel“, um Erinnerungen und Fantasien „einzubetten, und zwar in einer unreflektierten, auf das Visuelle konzentrierten Form“¹²⁵². Mit dieser Bestimmung des „Filmischen“ als Bewusstseinsstrom und Polyperspektive bewegt sie sich in einem gängigen literaturwissenschaftlichen Definitionsspektrum des sogenannten „Filmischen“ bzw. der „filmischen Schreibweise“¹²⁵³. Weitgehend unscharf bleibt dabei, was eine auf das

¹²⁵¹ Nowak (2012): *Literarische Kommunikation*. S. 353.

¹²⁵² Hummel (2002): *Intertextualität im Werk Heinrich Bölls*. S. 93.

¹²⁵³ Joachim Paech greift den Terminus in seiner Reflexion der Analyse des letzten *Ulysses*-Kapitels (Joyce) durch Sergei Eisenstein auf und setzt „filmische Schreibweise“ weitgehend mit Bewusstseinsstrom gleich: „Das traumähnliche Fließen des Bewußtseinsstroms verbindet [...] eine Erfahrung der Realität mit der spezifischen Rezeptionsweise im Kino, so daß ihre literarische Wiedergabe als ‚filmische Schreibweise‘ eben die Mimesis dieser doppelten Erfahrung ist.“ Joachim Paech: *Literatur und Film*, Stuttgart: Metzler 1988. S. 141.

„Visuelle konzentrierte Form“ eigentlich ist. Es ist etwas, was sich in die Erzählung „einbettet“, es ist etwas, das fähig ist, auch das zu erzählen, was nicht real, sondern virtuell ist wie Erinnerungen und Fantasien. Noch in dem 2016 von Norman Ächtler herausgegebenen Sammelband zu Alfred Andersch verweist Ächtler in seiner Einleitung auf die „vom Neorealismo abgeleitete filmische Schreibweise“, „die er als narrative Möglichkeiten von Schnitt- und Montagetechniken“¹²⁵⁴ beschreibt und für die Anderschs Erzähltexte der 1950er Jahre bekannt seien. Die vorliegende Arbeit hat den Aspekt des Visuellen und der Schnitt- und Montagetechnik in Erzählung und Roman über die ästhetischen Neustrukturierungen zeitlicher und räumlicher Prozesse als Modi der Beschreibung nicht nur bestimmt, sondern untersucht und beschrieben. Diese Untersuchung konnte zeigen, wie das Erzählen aus seiner paradigmatischen, vertikalen Realitätsbewältigung auf die syntagmatische, horizontale Ebene der Realitätsbeschreibung *zurückgeholt* wurde. Das Filmische als das Visuelle ist dann eben mehr als eine Erzählung in Bildern und Metaphern und die Montage von Erzählpassagen. Die vorliegende Arbeit hat die ungenaue Redewendung von der „filmischen Schreibweise“ daher bewusst vermieden, um die intermedialen Transferprozesse nicht im Wiederfinden moderne ästhetischer Verfahren wie Montage, Bewusstseinsstrom und Multiperspektivität wie bei Moeller und Hummel,¹²⁵⁵ aber auch noch Ächtler erstarken zu lassen. Wenngleich all diese Aspekte eine Rolle spielen, konnte die genaue Untersuchung ihrer *Ausgestaltung* im italienischen Neorealismus und seinen räumlichen und zeitlichen Strukturen (die Montage wird beispielsweise zur Plansequenz, die zur Ästhetik langer Augenblicke beiträgt) zeigen, dass das „filmische Schreiben“ moderne Darstellungsweisen überschreitet, sich ihnen sogar gegenläufig zeigen kann, weil sie auf einer tieferen Ebene ästhetischer Reflexion stattfindet: ist es nicht nur die Technik des Bewusstseinsstrom, die an einzelnen Stellen aufgegriffen wird oder die Montage als Schnittverfahren, geht es um die Frage, wie montiert, geschnitten, beschrieben wird, wie die Polyperspektive im italienischen Neorealismus ästhetisch gestaltet ist und ob ihre Spuren in dieser spezifischen Weise in der deutschen Nachkriegsliteratur

¹²⁵⁴ Ächtler, Norman: Einleitung: Alfred Andersch – Engagierte Autorschaft im Literatursystem der Bundesrepublik. In: Ders. (2016): *Alfred Andersch*. S. 1-42. Hier S. 23 und S. 37. Er liegt damit gar nicht so weit entfernt von den Paraphrasierungen der filmischen Schreibweise bzw. dem „filmischen Charakter“, den bereits 1962 Walter Jens in der deutschen Literatur nach 1945 beobachtet hat. Jens, Walter: *Statt einer Literaturgeschichte*, 5. Aufl., Pfullingen: Neske 1962. S. 74.

¹²⁵⁵ Moeller, Hans-Bernhard: Die Rolle des Films in der Gegenwartsdichtung. In: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur II (1971). S. 53-70. Noch 2002 nimmt Christine Hummels auf diese Lektüre des Filmischen in der Literatur Bezug. Hummel (2002): *Intertextualität im Werk Heinrich Bölls*. S. 9f.

auffindbar sind. Montage und Polyperspektive sind letztlich also ästhetisch spezifisch ausgestaltete Instrumente, um Zeit- und Raumkonzepte überhaupt hervorzubringen. So verschieden die ästhetischen Verfahren des Films im Laufe ihrer Geschichte sind, so verschieden muss auch das sein, was gemeinhin „filmische Schreibweise“ genannt wird. Umso wichtiger ist es, die Definition intermedialer Transferprozesse zwischen Film und Literatur mit einem oder mehreren Filmen bzw. einer Strömung im Film zu verbinden, wie es die vorliegende Arbeit mit dem italienischen Neorealismus gemacht hat. Es ist keineswegs unwesentlich, ob Böll mit einem Film Sergei Eisensteins, Fritz Langs, G. W. Pabst, David Wark Griffith oder eben Roberto Rossellinis verglichen wird, um zu bestimmen, was „filmisches Schreiben“ ist. Es ist erstaunlich, wie häufig von „filmischer Schreibweise“ die Rede ist, ohne das Medium Film, einen oder mehrere Filme, in die Untersuchungen mit einzubeziehen und vergleichend zu arbeiten. Die literaturwissenschaftliche Forschung bleibt hier häufig sehr allgemein bzw. bezieht sich recht pauschal auf die ästhetischen Avantgarden vor dem Zweiten Weltkrieg, z. B. Christine Hummel: „Darüberhinaus greift Böll zusehends auf die in der deutschsprachigen Literatur seit Alfred Döblin etablierten filmischen Techniken wie Montage, Schnitt, Zoom usf. zurück.“¹²⁵⁶ Beschrieben werden sollen damit jene in der Intermedialitätstheorie sogenannte „Systemreferenzen“¹²⁵⁷ zwischen *dem* Film und einem literarischen Werk. Obwohl Hummel die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie die dadurch verursachte Auflösung der Chronologie der Ereignisse bei Böll feststellt,¹²⁵⁸ bleibt der Vergleich mit dem italienischen Neorealismus aus. Wenngleich Hummels Analysen wichtig und zutreffend sind, musste die vorliegende Arbeit sie aus intermedialitätstheoretischer Perspektive überschreiten, um nicht im unscharfen Topos von der „filmischen Schreibweise“ verhaftet zu bleiben.

Der intermediale Untersuchungsansatz gibt schließlich viertens (wie Nowak allgemein für die Literaturgeschichtsschreibung feststellte) Aufschluss über die Frage der Stellung des italienischen Neorealismus zur ästhetischen Tradition des Realismus. Dabei zeigte sich, dass sich der italienische Neorealismus stärker von Naturalismus und Neuer Sachlichkeit abgrenzt als dies etwa Chiara Polverini¹²⁵⁹ in ihrer Dissertation angenommen hat. Warum? Weil die räumlichen und zeitlichen Gestaltungsweisen

¹²⁵⁶ Hummels (2002): *Intertextualität im Werk Heinrich Bölls*. S. 97.

¹²⁵⁷ Vgl. Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985.

¹²⁵⁸ Hummel (2002): *Intertextualität im Werk Heinrich Bölls*. S. 102.

¹²⁵⁹ Vgl. Polverini (2007): *Schauspiel oder Dokumentation?*

einen ästhetischen und ethischen Wandel zeigen, der über das gemeinsame sozialkritische Ethos, die Arbeit mit Laienschauspielern und die Darstellung einfacher Menschen in Naturalismus und Neuer Sachlichkeit weit hinausgeht. Unterlagen Orte und Zeiterfahrungen vor dem Zweiten Weltkrieg dem technischen Fortschritt und wurden entsprechend ver- und entfremdet erfahren, bricht der italienische Neorealismus damit zugunsten der Humanisierung von Zeit und Raum etwa in Form von langen Augenblicken, die phänomenologisch, d. h. sinnlich wahrnehmbar und nicht technisch bemessen werden, sich andererseits aber auch nicht ekstatisch vom Rest des Textes/Films abgrenzen, sondern dem Bazin'schen Cache entsprechend der Stoff sind, aus dem Bild *und* Realität gemacht sind. Die Frage nach der Modernität des italienischen Neorealismus, die ein Ende hinter das zu setzen versucht, was ihr vorausgeht (z. B. Tradition),¹²⁶⁰ ist damit jedoch nicht einfach beantwortet, positioniert sich der italienische Neorealismus eklektizistisch zwischen den Traditionslinien, auch der des poetischen Realismus, was ihn anschlussfähig für die deutsche Nachkriegsliteratur machte. Da der italienische Neorealismus, wie entlang der Anfangs- und Endstrukturen gezeigt werden konnte, einen Fluss der Zeit und der Räume erzeugt, in dem jeder Raum- und Zeitwechsel kein Wechsel der Realität bedeutet, finden auch keine statischen und eindeutigen Abgrenzungsbewegungen zur Moderne des späten 19. und 20. Jahrhunderts statt. Insofern es nur das offene Ende gibt, kann sich auch keine Modernität im Sinne jener Abgrenzung ästhetisch manifestieren.

Repräsentationsästhetisch betrachtet handelt es sich fünftens um einen andauernden Prozess der ethischen Annäherung an die Wirklichkeit, zu dessen Bestimmung immer auch ihre Unbestimmtheit gehört. Auf repräsentationsästhetischer Ebene heißt das: Erst dadurch, dass der Realismus immer wieder mit sich selbst bricht, in die Krise gerät, scheitert, reflektiert er immer wieder und immer ethischer seine ästhetischen Möglichkeiten bzw. Grenzen bei der Darstellung von Realität zwischen Erzählen und Beschreiben. Der italienische Neorealismus bricht daher auch mit der dichotomischen Trennung von einer „ersten“ und einer „zweiten“, d. h. metaphysisch verstandenen Wirklichkeit, um die von ihm aktualisierten Topoi von Unmittelbarkeit, Echtheit und Wahrheit der Künste trotz ihrer notwendigen Gebundenheit an ein Repräsentationssystem aufrecht zu erhalten. Was der italienische Neorealismus auf formalästhetischer Ebene leistet, um die Krise der Referenz zu bewältigen, und was ihn zu einer innovativen und revolutionären Ästhetik macht ist, dass er humanitäre Werte in der

¹²⁶⁰ Engell (2005): *Bilder der Endlichkeit*. S. 15.

materiellen Umgebung nicht nur zeichenhaft sucht, sondern diese in der physisch erfahrbaren Welt als den Dingen immanente erkennt. Das ontologische Potential der Beschreibung ist für das Erzählen notwendig, um den ethischen Idealen von Neutralität und ästhetischer Objektivität zu entsprechen und die Mittelbarkeit des Erzählens aufzufangen. Zugleich ist es das Erzählen, das die Inhumanität der Beschreibung (die Andersch z. B. am Nouveau Roman kritisierte)¹²⁶¹ ausgleicht. Die Unmenschlichkeit der Beschreibung, ihr mangelndes kritisches Potential hat Georg Lukács in *Erzählen oder Beschreiben* entfaltet (vgl. 2.3.). Die im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur beobachtbare Verhältnisbestimmung von *Erzählen und Beschreiben* relativiert Lukács Radikalität. Repräsentationsästhetisch und sowohl inhaltlich als auch formal ist der Grenzgang selbst ein ethisch-ästhetisches Projekt: Er bindet Erzählen *und* Beschreiben ethisch aneinander. Die „Deskription [hat] keinen Selbstzweck, sondern [ist] Keimzelle des eigentlichen, literarischen Akts, der Narration [...]“¹²⁶² Der italienische Neorealismus ist so fähig, nicht nur ethische Standpunkte als Prämissen zu formulieren, sondern sich ästhetisch als eine ethische Haltung zu generieren. Die Ästhetik des italienischen Neorealismus findet ihre Ethik an der Grenze, die nicht aus-, sondern einschließt, die nicht Transzendenzen, sondern Immanenzen erzeugt. Die Grenze wird folglich nicht überschritten, zerstört oder geleugnet, sondern beobachtbar als Naht, Bruchstelle und Widerspruch der Realität, als immanenter Bestandteil der Wirklichkeit. Auf dieser Grenze verschmelzen zuweilen die Grenzregionen – etwa die Gegenwart mit der Vergangenheit oder das Innen im Außen. Anstatt das realistische Erzählen aufzugeben, reflektiert das Krisenbewusstsein Störungen von (räumlichen und zeitlichen) Realitäts- und Sinnstrukturen, um ihre Wahrnehmung offen zu halten, unabgeschlossen zu lassen, weil nur so ethisches Wahrnehmen und Handeln angeregt werden. Die krisenhafte Wahrnehmung des Unmittelbaren, die über

¹²⁶¹ Andersch kritisierte zwar den inhumanen Angriff des Nouveau Roman auf den Menschen, der in dessen Deskriptionen getilgt wurde, jedoch prägte der ästhetische Diskurs des Nouveau Roman seine Entwicklung einer Poetik der Beschreibung, mit der er sich von seinen Kollegen und Kritikern des Nouveau Roman wie z. B. Jean Améry und Heinrich Böll unterschied. Ihnen allen gemeinsam bleibt aber das Festhalten an der Erzählung und am Subjekt, die dem Antihumanismus, der Aufgabe von Subjekt und Erzählung im Nouveau Roman und auch im Strukturalismus der 1960er Jahre entgegengesetzt wird. Vom Programm einer *littérature engagée* wollten weder Andersch noch Böll oder Nossack abweichen. Sie lehnten es ab, sich auf ein alleiniges Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Kunst zurückzuziehen. Andersch begriff die Poetik der Beschreibung angeregt durch Robbe-Grillet als Möglichkeit der erneuten Gestaltung menschlichen Daseins in Zeit und Raum. Die *Beschreibung* geht dabei aus den *Erzählungen* des Subjekts hervor und umgekehrt, aber nicht nur aus sich selbst. Vgl. Ächtler, Norman: Zwischen Existentialismus und Strukturalismus, Engagement und Degagement – Alfred Andersch Poetik des Beschreibens. In: Ders. (2016): *Alfred Andersch*. S. 111-131. S. 118ff.

¹²⁶² Ächtler (2016): Einleitung. S. 22.

produktive Überschneidungsverhältnisse und Diskontinuitäten gegen Mechanismen des Vergessens und Verdrängens der Geschichte und der Realität arbeitet, ist das Scharnier zwischen Ästhetik und Ethik.

Die Analysen der Bild- und Erzählprozesse entlang der Ästhetik von Raum, Zeit und Handlung brachte schließlich sechstens folgende Erkenntnisse zutage. Die Generation ohne Abschied erwies sich als eine Generation der Reisenden und Gehenden, der Nomaden, deren Fortbewegung eine Folge der sich unaufhörlich abspulenden Zeit ist, also ein Ausdruck der Zeit, die sich nicht länger zielgerichteten und normierten Bewegungen unterordnet. Diese für den italienischen Neorealismus typische Umkehrung des Verhältnisses von Bewegung und Zeit, die Deleuze in seinem zweiten Kino-Buch *Das Zeit-Bild* beschrieben hat, korrespondiert folglich gut mit seinem Konzept des Nomadischen, das temporal gedeutet zur Entfesselung der Zeit bzw. der Ereigniszeit führt. Damit steht nicht der *Einbruch*, sondern der *Ausbruch* der Zeit im Vordergrund. Zeit wird erneut kontinuierlich und frei von der Ideologie des Zeitpunkts erfahren, der eine Dramaturgie von Anfang, Mitte und Ende setzt. Der neue, nomadische Zeitbegriff, der Linearität und Chronologie der Zeit auflöst, zeigt sich ästhetisch in Anfangssituationen, die nicht (immer) an die Dramaturgie des Werks – also an den Anfang – gebunden sind, sondern wie die Explosionen zu Beschreibungen reiner Zeit führen, die auf der horizontalen Zeitachse verschiebbar sind und immer neue Anfänge ermöglichen, wie dies in besonders starker Ausprägung in den Filmen des italienischen Neorealismus zu beobachten ist, dessen Spuren bei Böll, Nossack und auch Gert Ledig zu beobachten sind. Anfang und Ende sind dabei offen für Ursprungsmythen und Endzeitvisionen gleichermaßen. Entsprechend geht die im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur zu beobachtende Figur des Zu-Spät nicht aus einem Ereignisbegriff hervor, sondern zeigt sich als eine dem neuen Zeit-Begriff analoge Dimension von Zeit. Erst als eine *Dimension* von Zeit mündet das Zu-spät, dessen neorealistische Spuren sich entlang der Motive Heimat und Kindheit sowie der Trambahn zeigten, nicht unweigerlich in einem Ende, sondern kann zu einem Anfang umstrukturiert werden, der auf einer spatial, aber nicht temporal gerichteten Linie nomadisiert und seine Lage verändern kann. Durch dieses präsentisch gerichtete, achronologische, aber weder finale noch zyklische Zeitverständnis, nähert sich das Kunstwerk der Realität der rein fließenden Zeit immer mehr an, in dessen Rahmen sich der Neuanfang – auch der erzählerische – gegenüber dem Zu-spät behauptet kann. Serialität

und Reihenbildung lassen sich so als grundsätzliche Wahrnehmungsstruktur erkennen, die Zeitkontinuen durch Vergegenwärtigungen früherer Elemente herstellen, ohne die Sichtbarkeit von Bruchstellen in der Zeit zu übergehen. Dabei springt das Ende zurück zum Anfang oder setzt einen neuen Anfang, der an den ersten Anfang erinnert, aber mit diesem nicht identisch ist.

War die deutsche Literatur auf die (theoretische Konstruktion) eines Nullpunkts zur Entfesselung der Zeit angewiesen, konnte der italienische Neorealismus darauf in dieser programmatischen Weise verzichten und den Diskurs vom Nullpunkt auf die Ethik der Ästhetik des Unmittelbaren verschieben, die in Deutschland dann aus der Nullpunktsetzung ähnlich hervorgegangen ist. Diese Verschiedenheit begründete sich in den sich unterschiedlich entwickelnden Kunst- und Kulturbetrieb während des Faschismus bzw. Nationalsozialismus. Während sich in Italien Nischen für die Entwicklung des italienischen Neorealismus fanden, wurde in Deutschland jeder sozialkritische Realismus bereits auf der Ebene der Produktion (nicht nur der Rezeption und Wirkung) unmöglich. Um nach 1945 einen ästhetischen Neuanfang zu finden, brauchte es daher jene historische Konstruktion des Nullpunkts. Ist der Weg zur Befreiung vom Ereignisbegriff folglich nicht identisch, so münden sowohl italienischer Neorealismus als auch deutsche Nachkriegsliteratur im ethisch-ästhetischen Topos der Unmittelbarkeit, im Realismus des Unmittelbaren, in dessen Präsenzbewusstsein Werk und Leben, Vergangenheit und Gegenwart immer ununterscheidbarer werden. Zeit wird entgrenzt, wie der Cache das klassische Bild (Cadre) entgrenzt. Das ontologische Selbstbewusstsein des italienischen Neorealismus scheint hierbei stärker ausgeprägt als das der deutschen Nachkriegsliteratur, die stärker das Kunstwerk als einen Ort der Freiheit, statt seine ontologische Identität mit dem Leben betont. Das ontologische Präsenzbewusstsein lag jedoch in den Weisen der Beschreibung von Zeit und Handlung begründet, betraf in Deutschland aber weniger auch den Werkbegriff selbst.

Die Beschreibung unterschiedlicher Anfänge führt simultan zu Unterbrechungen in der Serie, sodass statt eines Zirkelschlusses eine Kontinuität aus Diskontinuitäten zu beobachten ist. Im Unterschied zum italienischen Neorealismus scheinen die deutschen Autoren dabei schließlich stärker an dem Gelingen des Neuanfangs festhalten zu wollen, als dies im italienischen Neorealismus zu beobachten ist, da dort die Momente des Scheiterns stärker akzeptiert werden, am Ende der Werke stehen bleiben, das zwar offen für einen Anfang ist, diesen aber nicht absehen kann. Die Serialität von Anfang und Ende und der Mythos des Neuanfangens lassen sich auch auf der Ebene

der Produktion nicht nur eines, sondern oftmals des gesamten Werks der Künstler beobachten. Im italienischen Neorealismus, v. a. bei Vittorini und Antonioni, zeigt sich dies als Prinzip der Fortschreibung, von dem sich Spuren in den Werkgenesen Nossacks, Anderschs und Bölls auffinden lassen. Dabei geht es um die Öffnung der Textgrenzen, sowohl der syntaktischen als auch der narrativen (offenes Ende) sowie die der Gattungen, insofern Texte ihre Gattungszugehörigkeit wechseln und so fortgeschrieben werden, nicht um das beste Ende zu finden, sondern im existentialistischen Sinne, das Leben – der Figuren, des Autors und des Rezipienten – fortzusetzen und sich seiner Wahrheit immer mehr anzunähern.

Spuren des italienischen Neorealismus in der deutschen Nachkriegsliteratur zeigen sich auch in den Darstellungen von Trümmern. Besonders zwischen Rossellini und Böll lassen sich Ähnlichkeiten darin ausmachen, dass der durch die Trümmer angezeigte Raumverlust durch die Ethik des Unmittelbaren in einen Raumgewinn transformiert wird. Dies gelingt ästhetisch, indem Vorder- und Hintergrund des Bildes derart ineinanderfließen, dass zwischen Raum und Figur kaum noch unterschieden werden. Teil dieser Ethik des Unmittelbaren ist, dass die Ästhetik nicht in die Realität eingreift, sondern an die Stelle der Handlung die Beobachtung und das Gehen setzt, die die Erzählung retardieren. Raumgewinn bedeutet ethisch gelesen dann auch, dass der Raum als Raum erinnert wird und nicht nur Kulisse eines Ereignisses – der Zerstörung – ist, deren Erzählung das Ausmaß (das spatiale wie das temporale) kaum nachvollziehbar machen könnte. Das unmittelbare Verhältnis des Menschen zu seinem Raum, der Raum als ethische Beschreibungsweise der Rückkehr zum Menschen deutet bereits an, dass die Außenansicht der Trümmer Ausdruck des Inwendigen der Protagonisten ist. Dies bestätigt sich bei Rossellini und Böll sowie Andersch entlang der Vater-Sohn bzw. Vater-Tochter-Beziehungen, die ruinös sind. Die Trauer um die Väterruinen, um die verlorenen Väter, wird in allen Beispielen über die Beschreibung und Darstellung von Kinderfiguren eingeleitet, die anders als die Erwachsenen zur Trauer fähig sind und daher als ethische Standpunkte in den Werken fungieren. Die emotionalen Tatsachenbestände, die emotionalen Trümmer – die *Krankheit der Gefühle* (Antonioni) – sind damit ebenso Thema der Ethik dieses Realismus wie die Faktengeschichte. Das *Neo*-realistische dieses Realismus liegt in seiner Positionierung auf der Grenze zwischen Empathie und Wahrung von Distanz zur Realität, um einen ethischen Standpunkt zu installieren. Lassen sich zwar ästhetische Parallelen zwischen Rossellini und einem der ersten deutschen Nachkriegsfilme – Gerhard Lamprechts

Irgendwo in Berlin – hinsichtlich der Raum- und Zeitgestaltung feststellen, zeigen sich auch Unterschiede in den Ausdeutungen der Beschreibungen, insofern die Realität bei Lamprecht erneut ideologisiert wird und der Wiederaufbau die Fähigkeit zu trauern verdrängt.

Konnten die Vater-Sohn-Beziehungen den Prozess des Trauerns in Gang setzen und damit eine in der Forschung beklagte Lücke der deutschen Nachkriegsliteratur füllen, zeigen die in den Werken beschriebenen Erinnerungsvorgänge, dass die Gedächtnislücke – die Amnesie – oftmals Teil der Erinnerung ist, die durch Rhythmisierungen (Jahreszeiten, Spielautomat) und Beschreibungen von Räumen (Berg bei Pavese, Trümmer bei Böll) und Bildern (Fotos) kompensiert wird. Dabei geht es weniger um die Tilgung der Amnesie als ihres ethischen Werts, insofern sie, statt Vergangenheit zu produzieren, den Spielraum bereitstellt, Gegenwart neu zu produzieren. Der Erinnerungsprozess versteht sich folglich nicht als statisch und rein reproduktiv, sondern dynamisch und unausweichlich, insofern es auch die Lücke sein kann, die erinnert wird. Und so geht es bei diesen *Gegenwarterinnerungen* wie auch bei den rein virtuellen Erinnerungen (*reine Erinnerungen* wie z. B. dem Traum) nicht um die Substitution von Wirklichkeit, sondern ihre kombinatorische Erschließung. Insgesamt zeigte sich, dass die Erinnerungsvorgänge in Italien wie in Deutschland v. a. literarisch bewältigt werden. Der neorealistische Film arbeitet diese Frage kaum auf, allein die Betrachtung von Bildern (v. a. bei Visconti) implementiert einen Erinnerungsdiskurs in die auf die Gegenwart ausgerichteten Filme, die, um in der phänomenologischen Wahrnehmung von Raum und Zeit zu bleiben, das Mittel der Rückblende nicht verwenden.

Die Darstellung der Trümmer und der Erinnerungsprozesse sind oftmals mit der Ästhetik langer Augenblicke verbunden. Als Mittel der Rückgewinnung von Zeit und Aufarbeitung historischer und biografischer Leerstellen sind die im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur zu beobachtenden langen Augenblicke eine Form der ethisch-ästhetischen Trauerarbeit. Raum und Zeit übernehmen in der Ästhetik des langen Augenblicks die Trauerarbeit, für die das Subjekt als Träger der Trauer noch nicht fähig war bzw. dem dafür erst die räumlichen und zeitlichen Voraussetzungen geschaffen werden mussten. Der Trauer des Subjekts geht die Trauer um den Raum und die Zeit voraus. Dabei steht die Intensität der Wahrnehmung im Rahmen langer Augenblicke im Vordergrund, während seine temporale und inhaltliche Ereignishaftigkeit zurücktritt. Dauer entsteht dann nicht durch die

Aneinanderreihung von Augenblicken, sondern innerhalb des Augenblicks selbst als einer kontinuierlich wahrnehmbaren Zeiteinheit, die oftmals nicht an ein Ereignis, sondern Zufälle, Rhythmen, Wiederholungen der Natur und des Alltags gebunden sind, wie es sich einerseits bei Pavese, De Sica, Visconti und Böll sowie Nossack andererseits zeigt. Statt der Vergänglichkeit von Zeit in der Kürze des Augenblicks rückt das Werden von Zeit in der Länge des Augenblicks in den Fokus der Wahrnehmung von Zeit. Die Vergangenheit schimmert so auch hier in der Gegenwart durch. Das kann so weit gehen, dass Zeit stillzustehen beginnt und damit die Bildhaftigkeit des langen Augenblickes steigt. An die Stelle der Nachträglichkeit der Augenblickswahrnehmung tritt seine Produktivität, Zeit und Erfahrungsraum als Bild freizusetzen. Die Erfahrung von Dauer – der lange Augenblick – ist daher ein ethisches Zeitkonzept, das der Plötzlichkeit moderner, pessimistischer Zeitwahrnehmung entgegengesetzt wird, bei der Verlusterfahrungen von Zeit im Vordergrund stehen, während im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur das andauernde Anfangspotential und Andauern von Zeit entdeckt wird. Im Unterschied zum italienischen Neorealismus inszenieren Nossack und Böll lange Augenblicke stärker in Abgrenzung zur Wahrnehmbarkeit der Handlungszeit, während im italienischen Neorealismus Handlungszeit und langer Augenblick ununterscheidbar werden.

Entsprechend dieses ethischen Umgangs mit räumlichen und zeitlichen Trümmern wird die sogenannte Vergangenheitsbewältigung (Adorno) durch die Erzählung von einer Alltags- und Zeugengeschichte geleistet. Geschichte ist dann keine alleinige Kategorie der Vergangenheit, sondern die Gegenwart wird als geschichtsbewusst reflektiert. Dabei löst sich die unmittelbare Geschichtserfahrung von dem einzelnen Erlebnis und ist auch über eine Erfahrungs- und Generationenerfahrung erlebbar. Diese dem Alltag nahestehende „authentische Geschichte“ (Agamben) löst sich von der Bindung des Geschichtsverständnisses an historistische Chronologien und stärkt stattdessen eine „Geschichtsschreibung von unten“ (Böll), die nicht historische Daten und Ereignisse erforscht, Heldengeschichten entwirft und als eine Fortschrittgeschichte gedacht wird. Stattdessen ist die Alltags- und Zeugengeschichte fähig, überhaupt erst wieder ein kollektives Gedächtnis einzuführen, dass der Zweite Weltkrieg vernichtet hatte. Entsprechend dieses Geschichtsbewusstseins entwickelten italienische Neorealisten und deutsche Nachkriegsautoren um den *Ruf* das Konzept einer *sozialistischen Demokratie*. Die sozialistische Demokratie verband marxistisches Gedankengut mit existentialistischen Theoremen, um den im Marxismus auf die Produktionsver-

hältnisse reduzierten Menschen wieder als Subjekt einzuführen. Zugleich blieb der Marxismus als kritische Methode des Denkens unverzichtbar, um den Vorwurf der Geschichtsblindheit zu umgehen. In der Kritik am Marxismus sowie seiner Reflexion auf den Menschen hin stellte der italienische Neorealismus ein regelrechtes Vorbild dar, als solches er auch von Hans Werner Richter, dem Herausgeber des *Ruf*, für die deutschen Intellektuellen wahrgenommen wurde. Ebenso intensiv wie die Beschäftigung mit Marx war sowohl in Italien als auch in Deutschland die Auseinandersetzung mit Sartre, der v. a. das einzelne Subjekt für sein Handeln verantwortlich machte. Mit Sartre bzw. dem Existentialismus begründete sich die Wahrnehmungsweise des italienischen Neorealismus als eine ethische, insofern sie als unabgeschlossen, deutungs-offen (im Entwurf) und selbstbestimmt reflektiert wurde. Während im italienischen Neorealismus mehr die marxistischen Auseinandersetzungen dominierten, entfaltete sich in Deutschland ein regelrechter Boom um Sartre und den französischen Existentialismus.

Die Dynamisierungen von Zeit, Raum und Erzähler, die die Handlung zunehmend zurückdrängen, verlangsamen die Wirklichkeitswahrnehmung und mit ihr das Erzählen, statt sie wie in der Neuen Sachlichkeit zu beschleunigen oder wie im Magischen Realismus zu irrealisieren. Die seriellen, nomadischen Relationen zwischen Anfang und Ende, die langen Augenblicke, die Kombinatorik von Erinnerung und Amnesie bzw. Realität und Leerstelle, die Alltags- und Zeugengeschichte „von unten“ begründen einen Perspektivwechsel, der gleichermaßen im italienischen Neorealismus und in der deutschen Nachkriegsliteratur zu beobachten ist und alternativ zu modernen Konzepten der Realitätswahrnehmung steht. Die Ethik der Langsamkeit der Wahrnehmung spiegelt sich in der Rehabilitation der horizontalen Bodenperspektive und dem mit ihr verbundenen phänomenologischen Modus des Gehens, des Nomadischen. Die horizontale Ebene löst die vertikale Wahrnehmungsstruktur in der ästhetischen Moderne vor dem Zweiten Weltkrieg ab. Der Wandel der Perspektive begann bereits in den 1920er Jahren und bedeutet in letzter Konsequenz eine Rückkehr aus der Abstraktion in die Figuration, vom Ganzen zurück zum Detail. Auf diegetischer Ebene bedeutet diese horizontale und parataktische Ebene die Stärkung der Beschreibung gegenüber der Erzählung und die Arbeit an der Herstellung neuer formalsprachlicher Bindungen. Die vorliegende Arbeit konnte mit der Entdeckung des Horizonts (und der Horizontalen) zeigen, dass der italienische Neorealismus die Wasseroberfläche zum ästhetischen Ort der Ethik seines Realismus macht. Die Ethik der Ästhetik des Meeres

besteht in seiner dynamischen Substanz, die formgebend auf den Menschen wirkt, d. h. der Raum prägt das Subjekt, das mit ihm ringt, um gesellschaftliche, politische (Un-)Gerechtigkeiten auszuhandeln. Als von jeglichen Zugriffsrechten freier Verhandlungsraum ist das Meer der Ort, der gegenüber dem Land unabhängig von sozialen Milieus, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Ideologien bleibt und zugleich Indikator sozialer und politischer Veränderungen sein kann. Im Gegensatz zum Land sind seine Grenzen verschiebbar, sodass er das Mögliche ebenso wie das Unmögliche diskursiviert. Ästhetisch betrachtet strukturiert das Meer folglich nicht nur inhaltlich, sondern auch formal die Handlung wie es sich z. B. bei Visconti, Rossellini und ähnlich auch bei Andersch zeigt, bei denen das Meer für die Darstellung ethischer und ästhetischer Wendepunkte in den Biografien der Figuren genutzt wird und als reiner Naturraum nicht nur Zeit und Raum zur Anschauung bringt, sondern zugleich Weisen der Beschreibungen erprobt und reflektiert. Die dynamische und wandelbare Wasseroberfläche ist daher transmedialer Ort dieses Realismus, der auf der Grenze zwischen nah und fern, vorne und hinten, oben und unten, diesseits und jenseits, Gegenwart und Vergangenheit – ästhetische wie ethische Abstandserfahrungen – seine Ethik immer wieder neu auslotet. Nicht nur entlang der Texte und Filme ließen sich Parallelen der ästhetischen und ethischen Darstellungen des Meeres zur deutschen Nachkriegsliteratur (v. a. zu Alfred Andersch) herstellen, sondern auch auf der Ebene der (programmatischen) Selbstbeschreibung der deutschen Autoren. Die dort entworfene hydrologische Poetik des Sehens verortet ihre Ethik auf der Wasseroberfläche als dem Ort, an dem Realität immer wieder mittels Wahrnehmungsinstrumenten wie Mikroskop, Fernglas, Röntgenbild, Spiegel verhandelt wird und Dichotomien zu Ontologien werden. Dem italienischen Neorealismus gelingt damit der Sprung aus der neusachlichen „Verhaltenslehre der Kälte“¹²⁶³ der 1920er Jahre in eine „zarte Empirie“¹²⁶⁴, die den Wandel der Aggregatzustände des Realismus erfasst. Hier überraschen aus Perspektive der deutschen Nachkriegsliteratur die starken Spuren, die zum italienischen Neorealismus zurückverfolgt werden können, insofern gerade das Primat des Sehens, v. a. bei Heinrich Böll bereits sehr gut erforscht gewesen war, aber noch nie mit den programmatischen Prämissen des italienischen Neorealismus verglichen worden ist, ebenso z. B. die Metapher des Röntgenbildes bei Weyrauch und seine Reflexion durch Pavese. Der

¹²⁶³ Vgl. Lethen, Helmut: *Verhaltenslehre der Kälte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

¹²⁶⁴ Waldenfels, Bernhard: *Sinn und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010. S. 38.

neorealistischen Hydrologie einerseits nahe und dem naturalistisch geprägten Primat des Sehens andererseits entfernt erscheinen Nossacks Begriffe des Schauens und des Staunens. Eine eindeutige Zuordnung Nossacks zum italienischen Neorealismus ist ebenso wenig möglich wie sein radikaler Ausschluss. Umso wichtiger erachtete es die vorliegende Arbeit, die Vielschichtigkeit, Komplexität und Widersprüchlichkeit der strukturellen Spuren des italienischen Neorealismus in der deutschen Nachkriegsliteratur ansichtig zu machen, um nicht zu neuen Pauschalurteilen zu gelangen, die nach einer übertragbaren Stil­kategorie „Neorealismus“ suchen.

Dass sich diese hydrologische Poetik des Realismus bzw. des Sehens nicht nur stofflich und motivisch entlang der Wasseroberfläche beobachten lässt, zeigte ihre Übertragung auf gattungstypologische Phänomene im Anschluss an das Sujet der Reise. In den Werken des italienischen Neorealismus (Vittorini, Pavese, Visconti, Rossellini) wird ansichtig, dass die Reise nicht auf die Ferne, sondern die Nähe, nicht die Fremde, sondern die vertraute Heimat fokussiert wird, in der utopische Strukturen wahrnehmbar werden, die den Erfahrungen der Gegenwart kritisch entgegengesetzt werden. Dabei wird das einst Vertraute als fremdartig (z. B. Silvestro in *Gespräch in Sizilien* und all die Stadtnomaden) aus der vertrauten Fremde (z. B. Genua, Amerika) beobachtet, sodass die Grenze zum Außen ins Innen verlegt wird. Auch entlang des Reisens geht es folglich um Formen der Grenzerfahrung, die nah und fern ausloten und von Bewegungen der Überschreitung erzählen. Dabei transformieren Filme und Texte das Klischee vom Fernweh in die Erfahrung von Heimweh, die Utopie der Fremde in heimatliche Ursprungsutopien. Damit wird die utopische Perspektive, die auf die Ferne und die Zukunft ausgerichtet ist, gebrochen und oftmals in der Struktur der Insel in die Vergangenheit und Gegenwart sowie den Nahbereich des Alltags verlegt. Insbesondere die Texte, die der Gattung des Reiseberichts nahestehen (Vittorini und Andersch), entfalten auch formalsprachlich eine Poetik der Beschreibung, die oftmals an die Grenze der Poesie stößt und die das kenntlich macht, was in der Sukzession der Erzählung oftmals übersehen wird: die ontologische Präsenz des Humanen in der bereits gegebenen Realität, die durch die *ästhetische Theorie der Natur* (Andersch) Formprozesse wahrnehmbar macht. Mit Blick auf die ethisch-ästhetische Relevanz der Gattung des Reiseberichts stellt sich die Frage seiner Verortung innerhalb des Gesamtwerks der Autoren und seines Verhältnisses zu anderen Gattungen. Insbesondere der Reisebericht und das Tagebuch erweisen sich im italienischen Neorealismus ähnlich wie in der deutschen Nachkriegsliteratur als fluide Gattungen, die vielfältig poetisch

anschlussfähig und variiert worden sind. Beim Umgang mit den verschiedenen Gattungen Roman, Reisebericht, Tagebuch auf der Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion führen die Prinzipien der Wiederholung und Variation zur Hybridisierung der Gattungskonventionen. Nicht nur Chronik und Roman, sondern auch Reisebericht und Tagebuch verschmelzen dabei nicht einfach bis zur Unkenntlichkeit, sondern variieren derart, dass sie nicht eine neue dritte Gattung bilden, sondern die jeweiligen Merkmale der einen Gattung sichtbar bleiben, um einen kritischen Produktionsprozess in Gang zu setzen, der die Realitätswahrnehmung auf ihre Traditionen und Konventionen sowie die Potentiale ihrer Grenzüberschreitungen und Veränderungen hin überprüft. Das Tagebuch ist dann nicht nur subjektiver Erlebnisbericht einer Privatperson, sondern öffentliches Medium der Gesellschaftskritik sowie der Reisebericht nicht objektiver Bericht von Geografien und Gesellschaften bleibt, sondern für die Reflexion ästhetischer Produktionsprozesse genutzt wird, die ihn von seiner Funktion als Kultur- und Tourismusführer ethisch entbinden. Die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen v. a. Böll, Andersch und Vittorini zeigen, dass Reiseberichte und Tagebücher keineswegs nur Vorstufen der Gattung Roman sind, sondern Anteil am Umbau des in die Krise geratenen Erzählens der Gattung Roman haben. In diesem Sinne lassen sich auch die Reiseberichte Koeppens nicht als Vorstudien oder Abfallprodukte verwerfen, sondern sind logische Folgen des Romans (Döhl), insofern sie die Möglichkeiten zu erzählen an ihre Grenzen führen. Schließt Koeppen folglich an zentrale Diskurse des italienischen Neorealismus (Mischung von Dokumentaton und Fiktion, Ethik der Peripherie, Hinwendung zu den „einfachen Leuten“) an, entfernt er sich aber auch von seiner Ethik der Ästhetik, insofern sein Wiederanschluss an die Moderne zum intertextuellen und stilistischen – drastisch formuliert – Traditionszwang und zur immer größeren Isolation und Entfremdung des Autors von der Gegenwart führt. Die Erfahrung des Realitätsverlusts dominiert bei Koeppen oftmals den neorealistischen Drang nach phänomenologischem Realitätsgewinn. Zugleich veranlassen die für den Neorealismus typischen Reduktionen von Handlungsstrukturen, die gerade auch Koeppens Reiseberichte kennzeichnen, dazu, diese Texte und die in ihnen entfalteten Raum- und Zeitmodelle auf die Ethik der Ästhetik des Neorealismus hin zu überprüfen. Die vorliegende Arbeit hat versucht über die gattungstypologische Analyse einen begründeten Anstoß zu weiteren Untersuchungen dieser Spuren des italienischen Neorealismus in Koeppens Werk und des Verhältnisses von Reisebericht und Romanwerk zu geben. Die vorliegende Arbeit konnte zeigen, dass insbesondere die Reiseprosa ein wichtiger

Austragungsort der Ethik der Ästhetik der Beschreibung sowohl im italienischen Neorealismus als auch in der deutschen Nachkriegsliteratur ist.¹²⁶⁵ Das macht Reisebericht und Tagebuch zu ästhetischen Umschlagstellen des Ethischen.

Entlang des Phänomens der Leere, das u. a. auch in den Reiseberichten ausgestaltet wird, ließ sich in Anschluss an die hydrologische Poetik ein Realismus der Aggregatzustände erörtern, der sowohl im italienischen Neorealismus als auch der deutschen Nachkriegsliteratur ermittelbar ist. Von zentraler Bedeutung ist dabei der Umstand, dass die Leere nicht als ein Nichts, sondern eine spezifische Ethik des Raumes lesbar wird, als eine materiale Raumdichte einerseits und psychische Leere andererseits, die an jenen Grenzgang zwischen dem Äußeren und dem Inwendigen anschließt, den die Trümmerdarstellungen diskursivierten. Insbesondere in den neorealistischen Filmen wird die Leere nicht nur als existentialistische Metapher ansichtig, sondern derart durch Verdichtung oder Entgrenzung expandiert, dass jegliche Distanzen verloren gehen und der Raum zur Bildfläche wird, in der sich der Film bzw. die Realität – soziale Beziehungen, Kommunikationen, Schuldiskurse – unmittelbar einschreibt. Insofern diese Bildfläche die Realität der Leere selbst ist, wird die Ethik der Ästhetik der Leere ontologisch legitimiert. Indem das Kunstwerk die Grenze zwischen Realität und Bild zunehmend auflöst, wird es zum phänomenologischen Ort ethischer Veränderungsprozesse. Zugleich fungiert die Leere als ein ethisch-ästhetischer Anfangsmythos, ein Dispositiv des Nullpunkts, in den sich soziale Beziehungen und historische Verläufe neu strukturieren lassen. Realität und Bild sind damit auf ihre Grenzüberschreitung hin angelegt. Diese im italienischen Neorealismus zu beobachtende Phänome der Leere und Landschaft zeigen sich z. B. in Bölls früher Erzählung *Die Botschaft* (1947) und in Anderschs *Hohe Breitengrade* (1969). Die landschaftliche Leere wird oftmals über die Beschreibungen verschiedener Aggregatzustände von Regen, über Nebel und Schnee bis hin zu Eis produziert. Die Konfigurationen von Wirklichkeit sind dabei umso krisenhafter, verfahrenener und schuldhafter, je mehr sie erstarren, sie in einen festen Aggregatzustand übergehen, ob in Nossacks *Das Mal* oder Vittorinis *Die Frauen von Messina*. Unbestimmtheiten der Realität (Nebel) erscheinen dabei nicht als Unschärfe des Realismus, sondern seine ethische und medienästhetische Reflexion und Problematisierung. In das phänomenologische Feld der landschaftlichen Leere gehört nicht nur die Nebel- und Schneefläche, sondern auch die Wüste als

¹²⁶⁵ Entsprechend charakterisierte Gunter E. Grimm die Reiseprosa Anderschs als „reinste Inkarnation der Beschreibungstechnik“. Grimm (1994): „Nichts als die Wahrheit“. S. 113.

Gegenextrem zum Eis. Im Zustand völliger Trockenheit bietet erst das Flirren der Hitze, das Nässe assoziiert, Einlass für Veränderungen. In Vittorinis *Die Frauen von Messina* wird die Wüste durch Schnee und Regen aufgelöst. Zugleich erscheint das Dorf in der Wüste wie einer Fata Morgana. Beschreibt Vittorini eine negative Ethik, entwirft Andersch in *Die Kirschen der Freiheit* entlang der Wüste eine positive Ethik der Freiheit, der die Realität der Aggregatzustände kaum noch inhärent ist, was ihn von der neorealistischen Ausformung dieses Phänomens strenggenommen unterscheidet.

In jener Bildhaftigkeit bzw. Realitätshaltigkeit der (landschaftlichen) Leere formatieren Architekturen Geometrien und Flächen, die sich (ebenfalls) auf der Grenze zwischen Abstraktion und Figuration, Bild und Realität bewegen, wie dies v. a. in den späteren Werken der 1950er und 1960er Jahre der Künstler zu beobachten ist (Rossellinis *Stromboli*, den Reiseberichten Anderschs oder dem *Irishen Tagebuch* Bölls). Die kubischen Flächen und *geometrischen Labyrinthe* sind Beschreibungsweisen des sozialen Lebens, etwa von Ausgrenzungen und kommunikativen Problemen. Wie schon die landschaftliche Leere formieren auch diese Geometrien Bildflächen, in die sich die Kunstwerke einschreiben. Dabei ist ethisch signifikant, dass der *Abstraktionsdrang* (Öhlschläger) der Moderne hier zurück in die Figuration getrieben wird, sodass sich weniger von Geometrien statt von *Stereometrien* (Andersch) sprechen lässt, die sowohl bei Rossellini, Andersch als auch Böll zu beobachten sind. Die Ethik dieser Stereometrie ist zunächst die ontologische Beziehung des Kunstwerks zur Realität und die dadurch fundierte Erinnerungsfunktion, die Erinnerung statt Verdrängung von Realität durch Formen und Farben ermöglicht und die auf der Grenze von Abstraktion und Figuration ausgehandelt wird. Ansichtig gemacht wird im Rahmen des ontologischen Realismus und mittels der Ethik des Nomaden – sowohl des Nomaden als Subjekt als auch als Linie –, dass Abstraktionen keine artifiziellen, sondern natürliche Produktionen sind, die dreidimensional wahrnehmbar sind. Auch hier diskutieren dialektische Gestaltungsprozesse von Nähe und Distanz, Hell und Dunkel, Perspektive und Fläche das Entgleiten und Gewinnen von Raum und Zeit. Die Stereometrien sind folglich Instrumente der Erforschung der Bewohnbarkeit des Raumes in der Zeit sowie der Beschädigungen des in ihm lebenden Subjekts – sei es das Dorf als „humpelndes Wesen“ in Bölls *Irishem Tagebuch* oder die gestörten Kommunikationsprozesse in Rossellinis *Stromboli*.

Letztere Aspekte werden auch über Dinge und Dingarrangements verhandelt, die den Informationsfluss über Wirklichkeit steigern und durch deren materiale Verdichtung Präsenz erzeugt wird, die ihre symbolische und für die Erzählung dramatische Bedeutung übersteigt. Damit schließt die Chronik der Dinge an die Dezentralisierung des Ereignisses an, wie sie sich bereits in den Anfangs- und Endstrukturen, den langen Augenblicken und den Trümmerdarstellungen der Texte und Filme zeigte. Über die Präsenz und die Variation von Dingen werden Raumgrenzen gesprengt und Zeit in der Präsenz zum Stillstand gebracht. Der Zeitverlust verursacht einen Raumgewinn, in dem auch Zeit neu ausbrechen kann. Über Dinge und Dingarrangements werden außerdem Fragen der Identitätsbildung bzw. Identitätskrisen, des sozialen Zusammenlebens und Fragen der Sprachfindung bzw. Kommunikationsstörungen reflektiert – bei Böll wie bei Pratolini oder De Sica. Eine mit ihnen vergleichbare Präsenz der Dinge kann bei Andersch oder Nossack nicht beobachtet werden, ist aber auch in den Werken Antonionis oder Rossellinis eher gering. Die gesteigerte Präsenz der Dinge kompensiert nun den individuellen Sprachverlust durch das Kriegstrauma ebenso wie sie institutionelle Sprachsysteme entmachtet. Die Zerlegung und die Multiplikation von Dingen, wie sie insbesondere bei De Sica und Böll zu beobachten ist, erforschen die materialen Bestände der Dinge ebenso wie diejenigen der Sprache auf der Ebene parataktischer Denotationen. Die Frage der Verfügbarkeit von Dingen (wie von Sprache) entscheidet schließlich über die Bewohnbarkeit von Räumen, insofern Dinge und Subjekte gleichrangig sind und einander erinnern und humanisieren. Die derartige ethische Präsenz der Dinge im italienischen Neorealismus lässt Spuren auch in dem deutschen Film *In jenen Tagen* (1947) von Helmut Käutner erkennen, der seinen Episodenfilm erzählperspektivisch über Dinge strukturiert und den Dingen die Position des Zeugens zuschreibt.

Der Diskurs der Dinge steht nicht nur im Zusammenhang mit Wohnräumen, sondern mit Durchgangsorten, insofern die peripheren Straßen und öffentlichen Plätze in den italienischen und deutschen Beispielen erst durch ihr nomadisches Durchstreifen und kollektives Nutzen eine Präsenz erhalten, die stets variabel ist. So werden z. B. die Straße zum Lebensort vieler Figuren und die Imbissbude zum Ort menschlicher Begegnungen. Dabei geht es ähnlich wie im Falle des Reisens weniger darum einen bestimmten Weg zurückzulegen, sondern sich Entscheidungsräume und Handlungsalternativen zu erarbeiten. Als Orte der Verhandlung von Lebensweisen und sozialer Gemeinschaften und Beziehungen werden sie im italienischen Neorealismus und in

der deutschen Nachkriegsliteratur ethisch markiert. Die Ethik der Ästhetik urbaner Durchgangsorte besteht folglich in der Wandelbarkeit und Vorläufigkeit, den losen Verknüpfungen und unbestimmten Funktionen, die immer wieder neu ausgehandelt werden können und Prozesse der historischen und gesellschafts-politischen Bewusstwerdung in Gang setzen, sowie sie diese zugleich spiegeln. Die Ethik der Ästhetik liegt folglich auf der Straße und nicht in privilegierten Zentren, nicht in privaten, sondern in öffentlichen Räumen. Die Peripherie wird so gegenüber der Wichtigkeit des Zentrums aufgewertet sowie auch der Bazin'sche Cache seine Ränder und das, was außerhalb von ihnen liegt, gegenüber dem im Zentrum rein Sichtbaren aufwertet. Ein Beispiel für die Ethik beliebiger Räume (Durchgangsorte) ist das Sujet der Mahlzeit, das sowohl im italienischen Neorealismus als auch in der deutschen Nachkriegsliteratur verhandelt und mit religiösen und ethischen Reflexionen verbunden wird. Dabei werden Gaststätten und Imbissbuden spontan und kurzweilig aufgesucht, um Erfahrungen von Menschlichkeit und Momente der Versöhnung und Liebe erfahrbar zu machen, die im Geschehen der Haupthandlung fortwährend als Verlusterfahrungen markiert sind. Die Aufenthalte in diesen Räumen, die Mahl-Zeiten, retardieren den Erzählprozess und sind Formen der Aufarbeitung – Trauerarbeit – erlebter Ereignisse (sei es z. B. der Verlust des Fahrrads und seine erfolglose Suche bei De Sica oder das Scheitern der Ehe und die trostlosen Wohnverhältnisse bei Böll). Damit verbunden ist eine Profanisierung des Religiösen und eine Resakralisierung des Alltäglichen, die im Kontext der Erweiterung marxistischer und existentialistischer Denksysteme zu lesen ist, um einen ethischen Realismus zu begründen. Sowohl in den theoretischen Reflexionen der italienischen als auch der deutschen Künstler ist im Anschluss an jenes Ideal einer sozialistischen Demokratie die Idee eines „terzo Cristianesimo“ herauszulesen, der die hegemonialen Glaubensbekenntnisse der Amtskirche zu entrümpeln versucht. So werden Geistliche zu Weinenden, zu Fahrrad fahrenden Mitmenschen und Zeitgenossen.

Auffällige Spuren des italienischen Neorealismus lassen sich schließlich hinsichtlich der Erzählperspektive in der deutschen Nachkriegsliteratur feststellen. Hier ist zunächst die multiperspektivische Konstruktion des Erzählens zu beobachten, die die literarische Erzählsituation mit filmischen Erzählsituationen vergleichbar macht. Über multiperspektivische Konstellationen des Erzählens wird die Erzählperspektive in einen Umbauprozess überführt, in dem personale und allwissende Erzählgesten einander ablösen und legitimieren, der Zentralismus der Erzählperspektive ebenso geschwächt wird wie die Chronologie der Handlung (besonders anschaulich beim

episodischen Erzählen). Der Erzähler ist insbesondere im Film immer weniger an die Identität eines Ich gebunden und changiert vielmehr zwischen der dritten Person Singular wie Plural. Eingeführt wird so eine neuartige Zeugenschaftsperspektive, die bei Visconti, De Sica, Vittorini, Böll und Andersch in Formen der *Anhörung* des anderen kulminiert. Dabei finden Grenzüberschreitungen nicht nur des Erzählers zu seinen Figuren, sondern auch des Erzählers zu seinen Lesern statt, die über Erzählerkommentare und -aufforderungen in die Gestaltung des Erzählprozesses integriert werden, wie sich dies besonders bei Vittorini und Nossack zeigte. Die Wahrnehmungsvorgänge sind sichtbarer Teil der Wirklichkeit, sodass sich die Erzählperspektive über ihre Markierung neutralisiert. Dabei werden zuweilen ganze Beobachtungssituationen wie bei De Sica, Antonioni oder Andersch inszeniert, in denen der Rezipient in den Prozess der Wahrnehmung einbezogen wird. Der Umbau der Erzählperspektive betrifft umgekehrt auch die Ich-Perspektive, der es gelingt, sich vom Zentralismus des Ich als Identifikationsfigur zu distanzieren. Das Ich wird zur Vermittlungsinstanz verschiedener Perspektiven z. B. in Vittorinis *Im Schatten des Elefanten* und kann so zugleich die Perspektive des neutralen Zeugen einnehmen, der so nah am Geschehen ist wie kein anderer. Auch in Vittorinis *Gespräch in Sizilien* wie auch in Nossacks *Spätestens im November* wird die Ich-Perspektive über Konstruktion und Dekonstruktion auktorialer Gesten überschritten und dynamisiert bis hin zum Identitätsverlust in Bölls *Das Brot der frühen Jahre*. Italienischem Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur gemeinsam ist das Anliegen mit dem Changieren zwischen den Erzählperspektiven ästhetische Konventionen aufzusprengen und den Rezipienten über eine neutralisierte Zeugenschaftsperspektive ethisch in die Pflicht zu nehmen. Das neorealistische Erzählen führt vor, dass das Erzählen fähig ist, mit der Simultaneität unterschiedlicher Seins- und Bewusstseinsbereiche sowie der Mannigfaltigkeit der Erzählperspektiven umzugehen und so Erzählen und Rezipieren ebenso wie Autor- und Urheberschaft von Wirklichkeit horizontal zu entgrenzen und zu dynamisieren. Mit dem erzählperspektivischen Grenzgang können ontologische Brüche aufgearbeitet werden, ohne sie zu verdrängen. Einzig möglicher Standpunkt ist dann das auf Augenhöhe befindliche personale Erzählen bzw. Erzählen im Horizont der dritten Person. Gemeinsamkeiten zwischen italienischem Neorealismus und deutscher Nachkriegsliteratur ließen sich auch hinsichtlich des Selbstverständnisses der Künstler erkennen. Sowohl in Italien als auch in Deutschland ist nicht länger der Selbstentwurf als Dichter, sondern als Schriftsteller und Zeitgenosse, der zugleich als Zeuge und Chronist der Realität fungiert, zu

beobachten. Damit verbunden ist die bis zur Auflösung getriebene Annäherung von Kunstwerk und Leben. Die Distanz des Dichters zum Leben wie zum Leser wird in eine neue Nähe gewandelt. Die einst privilegierte, übergeordnete Position des Autors wird intersubjektiv humanisiert. Der Außenseiter drängt widerständig ins Zentrum und revolutioniert damit nicht nur die Position des Autors, sondern zugleich auch desjenigen, über den er schreibt, den Zeitgenossen. Dabei bleibt die Perspektive auf die Zeitgenossen eine humanitäre und dennoch geschichtsbewusste, weniger aber politisierte.

In einigen Filmen und Texten des italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur ist ein spezifisches Rahmenwissen zu beobachten, dass sowohl Zeit und Raum als auch Handlung und Erzählperspektive einzelner Kapitel bzw. des gesamten Werks neu strukturiert. Dabei hybridisieren und dynamisieren Rahmenwechsel und Rahmenbrüche den statischen Rahmen und nähern sich dem Bildkonzept des Bazin'schen Cache an, insofern nicht nur Bilder in der Realität bzw. Bilder von der Realität, sondern zugleich Realität als Bild und die Realität des Bildes reflektiert wird. Kennzeichen der neorealistischen Rahmen sowie derjenigen in der deutschen Nachkriegsliteratur ist ihre Dialektik von Auf- und Abbau der Rahmengrenzen. Die Ethik dieser Ästhetik der Erweiterung von Rahmengrenzen bzw. ihrer Sprengung liegt nicht nur in der Multiplikation der Wirklichkeitswahrnehmung, sondern auch in der Fähigkeit, statische Ordnung von Drinnen und Draußen, Körper und Psyche, Erzählhandlung und Beschreibung umzukehren oder zu verschieben. Das Verhältnis zwischen Rahmen und Nicht-Rahmen wird dadurch entweder immer ununterscheidbarer oder dient der Reflexion der Substantialität, Zuverlässigkeit und Verfügbarkeit von Realität. Die zu beobachtenden Schwellenphänomene und Grenzüberschreitungen diskutieren dabei nicht nur die Sichtbarkeit von Realität, sondern auch die Fähigkeit der Bewältigung von Realität, zu der auch die Fähigkeit bzw. Unfähigkeit zu trauern gehört. Der im Rahmendiskurs angelegte Bilddiskurs wird in Filmen und Romanen des italienischen Neorealismus und der deutschen Nachkriegsliteratur auch über Bilder wie Gemälde, Fotografien und Spiegelbilder ausgetragen. Dabei übernimmt der Bilddiskurs eine ethische Funktion, insofern er das Abwesende, das Vergangene, das Utopische und von der Realität abweichende aktualisiert. Neben diesem auf der inhaltlichen Ebene geführten Realitätsdiskurs über die Bilder, stoßen die fehlenden Bilder, die leeren Bilderrahmen, die Bildflecken zugleich einen Medialitätsdiskurs an. Die inszenierten Bilderrahmen kontrastieren entweder Bild und Realität oder die inszenierten Bildstörungen (leerer Rahmen, Wandfleck des abwesenden Bildes) bringen die

Medialität des Bildes zum Verschwinden und entgrenzen es im Sinne des Bazin'schen Cache hin zur Realität. In diesem Spannungsverhältnis, im Auf- und Abbau von Rahmungen bzw. Bildern zeigt sich – wie es bereits die Darstellung der hydrologischen Poetik des Neorealismus sowie der Umsturz der Wahrnehmungsperspektive von der Vertikalen zur Horizontalen, von der paradigmatischen zur syntagmatischen Ebene definierte –, dass die Ästhetik des Realismus sich über die ethische Bestimmung von (Wahrnehmungs-)Distanzen und räumlichen und zeitlichen Überschreitungsbewegungen bestimmt. Dabei wird erkennbar, dass diesen Beispielen die Verbindung des Realitätsdiskurses mit der Krise des Identitätsdiskurses gemeinsam ist.

Im Anschluss an die zusammengefassten Ergebnisse der unterschiedlichen Vergleichsbereiche – Anfangs- und Endstrukturen, Trümmerdarstellungen, Erinnerungsprozessen und Geschichtskonzepten, Meeresdarstellungen und Medienreflexionen, Landschaft und Leere, Fläche und Geometrie, Dingarrangements, Durchgangsorten, Erzählperspektiven, Rahmenkonzepten – lassen sich die Spuren des italienischen Neorealismus in der deutschen Nachkriegsliteratur auf einer übergeordneten Ebene folgendermaßen zusammenfassen: Sowohl im italienischen Neorealismus als auch in der deutschen Nachkriegsliteratur entfaltet sich die Ethik der Ästhetik über die Aufwertung lebensweltlicher und alltäglicher Raum- und Zeitstrukturen. Dabei zeigt sich immer wieder der Prozess der Reduktion von Raum und der Retardierung von Zeit, nicht um sie zum Verschwinden zu bringen, sondern sie von ihren Rändern aus zu entfalten und aus einem Raum- und Zeitverlust einen Raum- und Zeitgewinn zu machen. Neben dieser sowohl im italienischen Neorealismus als auch in den ausgewählten Beispielen der deutschen Nachkriegsliteratur zu beobachtenden Tendenz zur Verlangsamung des Erzählprozesses zeigt sich eine Konfiguration von Aufbau- und Auflösungsprozessen, die zu kontinuierlichen Bewegungen der Überschreitung von Grenzen – des Raumes, der Zeit, des Bildes, der Handlung – hin zur Beschreibung führen. Theoretisch konnten diese ontologischen Auf- und Abbauprozesse entlang des Konzepts des Cache von André Bazin und des Zeit- und Kristallbildes von Gilles Deleuze und seiner Weiterführung durch seine mit Felix Guattari verfasste Nomadologie entwickelt und erläutert werden. Bei diesen Überschreitungsbewegungen zeigte sich sowohl im italienischen Neorealismus als auch in der deutschen Nachkriegsliteratur, dass damit das Verhältnis von Wahrnehmungsparametern zur ästhetischen Diskussion steht, um ethische Standpunkte des Subjekts in der Realität zu verhandeln: Nähe und Ferne/Distanz, Statik und Dynamik werden ebenso ausgelotet wie das Verhältnis von

Dokumentation und Fiktion entlang der Hybridisierung verschiedener Gattungen. Die Aufbau- und Abbauprozesse (z. B. Rahmen aufbauen und Rahmenauflösung bzw. -wechsel, Aufbau von Kontinuität und Auflösung von Finalität, Aufbau von abstrakten Flächen und ihre Auflösung in der Figuration, Aufbau von Räumen und Auflösung als Durchgangsorte etc.) dynamisieren und enthierarchisieren die Konstituenten dieses Realismus fortlaufend. Der Realismus eröffnet so neue Reflexionsräume, entwickelt Kommunikationsangebote und entwirft soziale Handlungsspielräume, die der Rezipient auf seine eigene Lebenswelt hin reflektieren kann. Zur Disposition stehen dann die literaturhistorischen Periodisierungen und historischen Grenzziehungen der ästhetischen Strömung des italienischen Neorealismus bzw. der deutschen Nachkriegsliteratur selbst, insofern die meines Erachtens in der Forschung bisher zu gering betrachtete Relevanz von Reiseberichten im italienischen Neorealismus diesen über seine Grenzen hinaustreibt. Die deutsche Nachkriegsliteratur der 1940er und 1950er Jahre geht nicht nur durch die Politisierung der Literatur und die Studentenbewegung in einen neuen Abschnitt über, sondern schreibt, wie dies etwa Anderschs Bericht *Hohe Breitengrade* von 1969 belegt, ihre Entwicklung und Ausformulierung bis in die späten 1960er Jahre parallel zu neuen literarischen Entwicklungen (z. B. der dokumentarischen Literatur und des Nouveau Roman) fort.

Die Spuren des italienischen Neorealismus sind folglich sehr vielfältig und nur in ihren mannigfaltigen Ausprägungen fassbar und lassen sich kaum auf personelle Konstituenten und Einzelwerke reduzieren. Da die hier behandelten Autoren Andersch, Nossack und Böll im deutschen Literaturbetrieb nach 1945 keineswegs Sonderfälle waren, sondern als Repräsentanten der jungen Generation anzusehen sind, kann ihre Nähe zum italienischen Neorealismus nicht als eine Randerscheinung eingestuft werden, sondern muss der italienische Neorealismus auf einer breiteren Basis als Bezugspunkt für die deutsche Nachkriegsliteratur der 1940er bis 1960er Jahre anerkannt werden. Die Fülle der ästhetisch-ethischen Anknüpfungspunkte, die in den spezifischen Zeit- und Raumkonstituenten verborgen liegen und erstaunlich umfangreich in der deutschen Nachkriegsliteratur und im Gesamtwerk der einzelnen Autoren auffindbar sind, wie die vorliegende Arbeit zeigen konnte, ist eine Entdeckung, die weitere Diskursivierungen der deutschen Nachkriegsliteratur mit dem italienischen Neorealismus anregen möchte. Neben dem Hinweis auf Wolfgang Koeppen ließe sich an Marie Luise Kaschnitz und Siegfried Lenz denken. Kaschnitz ist in der bisherigen – überschaubaren – Erforschung ihres Werks in die Nähe sowohl des Surrealismus, des

Magischen Realismus, auf jeden Fall eines Realismus gestellt worden, der meines Erachtens klärungsbedürftig ist. Es ist davon auszugehen, dass auch Kaschnitz, die kaum programmatische Beiträge geliefert hat, mit der Literatur des italienischen Neorealismus vertraut gewesen ist. In ihren Zeugnissen findet sich zumindest ein Verweis auf Cesare Pavese und sein Tagebuch *Das Handwerk des Lebens*, verbunden mit der Feststellung der Unbestimmbarkeit der eigenen Position: „[...] was liegt fern, was liegt nah, wenn der eigene Ort nicht mehr bestimmbar ist.“¹²⁶⁶ Dies könnte Ausgangspunkt für einen Vergleich insbesondere ihrer autobiografischen Kurzgeschichten mit dem italienischen Neorealismus sein. Auch das Werk von Lenz lässt mit seinem fast leitmotivischen Lokalkolorit, der Hinwendung zu Konstruktionen von Alltäglichkeit, zu den einfachen Menschen und der oft beschreibenden Erzählweise eine Nähe zu neorealistischen Erzählweisen vermuten. Die für die deutsche Nachkriegsliteratur festgestellten Spuren zum italienischen Neorealismus könnten – darauf sei hier nur verwiesen – methodischer und sachlicher Ausgangspunkt für die Erforschung neorealistischer Spuren in Literatur und Film der Gegenwart sein – etwa im Werk von Walter Kempowski oder Ralf Rothmann, Annette Pehnts *Chronik der Nähe* (2012), Barbara Honigmanns *Chronik meiner Straße* (2015) oder den Filmen der Belgier Jean-Pierre und Luc Dardenne, v. a. *Der Junge mit dem Fahrrad* (2011).

¹²⁶⁶ Kaschnitz, Marie Luise: *Wohin denn ich, Aufzeichnungen*, Hamburg: Claasen 1963. S. 223.

VI. ANHANG

6.1. Siglenverzeichnis

Die Angabe der Sigle erfolgt mit folgenden Abkürzungen, der Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

- KA Böll, Heinrich: *Werke, Kölner Ausgabe*, 27 Bde., hg. v. Árpád Bernáth, Hans Joachim Bernhard, Robert C. Conrad u. a., Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002-2010.
- CL Pratolini, Vasco: *Chronik armer Liebesleute*, Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg 1965. [1954]
- CS Raabe, Wilhelm: Die Chronik der Sperlingsgasse. In: *Wilhelm Raabe, Sämtliche Werke*, Bd. 1, hg. v. Karl Hoppe, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965.
- DE Nossack, Hans Erich: *Die Erzählungen*, hg. v. Christof Schmid, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- DQ Pratolini, Vasco: *Das Quartier*, Freiburg im Breisgau: Beck & Glückner 1988. [1944]
- DT I Nossack, Hans Erich: *Die Tagebücher 1943-1977*, Bd. 1, hg. v. Gabriele Söhling, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- DT II Nossack, Hans Erich: *Die Tagebücher 1943-1977*, Bd. 2, hg. v. Gabriele Söhling, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- DW Pavese, Cesare: Der Weinberg [1944]. In: Pavese, Cesare: *Nacktheit, Erzählungen, Bd. 3 der ‚Sämtlichen Erzählungen‘*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1987. S. 203-205.
- DZ Pavese, Cesare: Die Zeit [1960]. In: Pavese, Cesare: *Nacktheit, Erzählungen, Bd. 3 der ‚Sämtlichen Erzählungen‘*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1987. S. 92-95.
- FM Vittorini, Elio: *Die Frauen von Messina*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1965. [1964]
- GS Vittorini, Elio: *Gespräch in Sizilien*, Berlin: Klaus Wagenbach Verlag 2011. [1941]
- GW Andersch, Alfred: *Gesammelte Werke*, 10 Bde., hg. v. Dieter Lamping, Zürich: Diogenes 2004.
- HL Pavese, Cesare: *Das Handwerk des Lebens, Tagebuch 1935-1950*, Frankfurt am Main: Fischer 1990. [1950]
- JM Pavese, Cesare: *Junger Mond*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. [1950]
- OT Vittorini, Elio: *Offenes Tagebuch*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1959. [1957]
- SE Vittorini, Elio: *Im Schatten des Elefanten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. [1947]
- SLK Vittorini, Elio: *Sardinien, Land der Kindheit*, Frankfurt am Main: Schöffling & Co. 1997. [1952]
- SN Nossack, Hans Erich: *Spätestens im November*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. [1955]

6.2. Film- und Literaturverzeichnis

FILME

- Besessenheit [Osessione]*, Regie: Luchino Visconti, Drehbuch: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Italien: Libero Solaroli 1943, 140 Minuten.
- Der Schrei [Il grido]*, Regie: Michelangelo Antonioni, Drehbuch: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Concini, Italien: Spa Cinematografica 1956/57, 116 Minuten.
- Deutschland im Jahre Null [Germania, anno zero]*, Regie: Roberto Rossellini, Drehbuch: Roberto Rossellini, Carlo Lizzani, Max Kolpé, Italien: Roberto Rossellini, Alfredo Guarini 1948, 78 Minuten.
- Die Erde bebte [La terra trema]*, Regie: Luchino Visconti, Drehbuch: Luchino Visconti, Antonio Pietrangeli, Italien: Salvo d'Angelo, Renato Silvestri 1948, 165 Minuten.
- Fahrraddiebe [Ladri di biciclette]*, Regie: Vittorio De Sica, Drehbuch: Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri, Italien: P.D.S./Produzioni De Sica 1948, 90 Minuten.
- In jenen Tagen*, Regie: Helmut Käutner, Drehbuch: Helmut Käutner, Ernst Schnabel, Deutschland: Camera-Filmproduktion GmbH Hamburg 1947, 98 Minuten.
- Irgendwo in Berlin*, Regie: Lamprecht, Gerhard, Drehbuch: Gerhard Lamprecht, Deutschland (Ost): DEFA 1947, 85 Minuten.
- Liebe ist stärker/Reise nach Italien [Viaggio in Italia]*, Regie: Roberto Rossellini, Drehbuch: Roberto Rossellini, Vitaliano Brancati, Italien: Roberto Rossellini, Alfredo Guarini 1954, 81 Minuten.
- Paisà*, Regie: Roberto Rossellini, Drehbuch: Sergio Amidei, Klaus Mann, Federico Fellini, Marcello Pagliero, Alfred Hayes, Vasco Pratolini, Italien: Rod E. Geiger, Roberto Rossellini, Mario Conti 1946, 134 Minuten.
- Rom, offene Stadt [Roma, città aperta]*, Regie: Roberto Rossellini, Drehbuch: Alberto Consiglio, Sergio Amidei, Federico Fellini, Italien: Roberto Rossellini, Giuseppe Amato, Rod E. Geiger, Ferruccio De Martino 1945, 100 Minuten.
- Stromboli, Erde Gottes [Stromboli, terra di dio]*, Regie: Roberto Rossellini, Drehbuch: Roberto Rossellini, Italien: Roberto Rossellini 1950, 107 Minuten.

PRIMÄRLITERATUR

Deutsche Autoren, Intellektuelle und Regisseure

- Andersch, Alfred: *Gesammelte Werke*, 10 Bde., hg. v. Dieter Lamping, Zürich: Diogenes 2004. [GW]
- Andersch, Alfred: Die Kirschen der Freiheit. Ein Bericht [1952]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 5: Erzählungen 2. S. 327-414.
- Andersch, Alfred: Sansibar oder der letzte Grund [1957]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 7-183.
- Andersch, Alfred: Vollkommene Reue [1958]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 4. S. 332-340.
- Andersch, Alfred: Die Rote [1960]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 1. S. 185-436.
- Andersch, Alfred: Nach Tharros [1960/1961]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 4: Erzählungen 1. S. 391-411.

- Andersch, Alfred: Alte Peripherie [1963]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 4. S. 484-512.
- Andersch, Alfred: Aus einem römischen Winter [1966]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 4: Erzählungen 1. S. 361-390.
- Andersch, Alfred: Der Seesack [1977]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 5: Erzählungen 2. S. 327-414.
- Andersch, Alfred: Fabian wird positiv. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 43-46.
- Andersch, Alfred: Linkes Tagebuch I. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 155-161.
- Andersch, Alfred: Linkes Tagebuch II. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 161-164.
- Andersch, Alfred: The real thing [1948]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 169-173.
- Andersch, Alfred: Die sozialistische Situation [1947]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Essayistische Schriften 1. S. 81-91.
- Andersch, Alfred: Das Gras und der alte Mann [1948]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 175-179.
- Andersch, Alfred: Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation [1948]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 187-218.
- Andersch, Alfred: Gruppe 47. Fazit eines Experiments neuer Schriftsteller [1988]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 227-252.
- Andersch, Alfred: Jugend am Schmelzpotpott einer Kultur. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 279-292.
- Andersch, Alfred: Die Kunst ist kein Schulzimmer [1955]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 327-332.
- Andersch, Alfred: Die Spaliere der Banalität [1952]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 333-342.
- Andersch, Alfred: Rede auf dem Empfang bei Arnaldo Mondadori am 9. November 1959. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 385-386.
- Andersch, Alfred: Gewissensforschung eines Hochstaplers. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften I. S. 389-394.
- Andersch, Alfred: Süße, gekaufte Größe [1960]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 395-403.
- Andersch, Alfred: Exkurs über den bürgerlichen Ungehorsam. [1965] In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 9: Essayistische Schriften 2. S. 175-180.
- Andersch, Alfred: Die Blindheit des Kunstwerks [1956]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 9: Essayistische Schriften 2. S. 224-237.
- Andersch, Alfred: Europäische Avantgarde [1948]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Essayistische Schriften 2. S. 259-267.
- Andersch, Alfred: Nachricht über Vittorini [1959]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 9: Essayistische Schriften 2. S. 273-286.
- Andersch (2004): Alles Gedächtnis der Welt [1960]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 9: Essayistische Schriften 2. S. 287-296.
- Andersch, Alfred: Das Kino der Autoren [1961]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 9: Essayistische Schriften 2. S. 303-328.

- Andersch, Alfred: (Antwort auf eine Umfrage von Radio Bremen zum Thema, Der Autor und sein Material) [1962]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. S. 439-441.
- Andersch, Alfred: Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze [1969]. In: Ders. (2004): *Gesammelte Werke*, Bd. 9: Essayistische Schriften 2. S. 457-564.
- Andersch, Alfred: Notizen über Atmosphäre [1962]. In: Ders. (1972): *Norden Süden*. S. 154-160.
- Andersch, Alfred: Anamnese, déjà-vu, Erinnerung. In: Ders. (1972): *Norden Süden*. S. 184-188.
- Andersch, Alfred: Choreographie des politischen Augenblicks, Wolfgang Koeppen, ‚Der Tod in Rom‘. In: Ders. (1972): *Norden Süden*. S. 264-271.
- Andersch, Alfred: Notiz über die Schriftsteller und den Staat. In: *Merkur* 20 (1966). S. 398-400.
- Andersch, Alfred: *Norden Süden rechts und links, Von Reisen und Büchern 1951-1971*, Zürich: Diogenes 1972. Andersch, Alfred: *Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen*, Frankfurt am Main: Fischer 1978.
- Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: Bohn, Volker (Hg.): *Deutsche Literatur seit 1945*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 [1959]. S. 128-131.
- Böll, Heinrich: *Werke, Kölner Ausgabe*, 27 Bde., hg. v. Árpád Bernáth, Hans Joachim Bernhard, Robert C. Conrad u.a., Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002-2010. [KA]
- Böll, Heinrich: Die Botschaft [1947]. In: Ders. (2003): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 3: 1947-1948, hg. v. Frank Finlay und Jochen Schubert. S. 153-157.
- Böll, Heinrich: Wir suchen ein Zimmer [1948]. In: Ders. (2003): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 3, hg. v. Frank Finlay und Jochen Schubert 1947-1948. S. 327-329.
- Böll, Heinrich: Seltsame Reise [1948]. In: Ders. (2003): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 3: 1947-1948, hg. v. Frank Finlay und Jochen Schubert. S. 457-458.
- Böll, Heinrich: Am Ufer [1948]. In: Ders. (2003): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 3: 1947-1948, hg. v. Frank Finlay und Jochen Schubert. S. 345-357.
- Böll, Heinrich: Verlorenes Paradies. [1949] In: Ders. (2002): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 4: 1949-1950, hg. v. Joachim Bernhard. S. 126-151.
- Böll, Heinrich: Der Engel schwieg [1949/1950 geschrieben, 1992 erstmals postum erschienen]. In: Ders. (2004): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 5: 1951, hg. v. Robert C. Conrad. S. 22-153.
- Böll, Heinrich: Wo warst du, Adam? [1951]. In: Ders. (2004): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 5: 1951, hg. v. Robert C. Conrad. S. 180-329.
- Böll, Heinrich: Bekenntnis zur Trümmerliteratur [1952]. In: Ders. (2007): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 6: 1952-1953, hg. v. Árpád Bernáth. S. 58-62.
- Böll, Heinrich: Dabei sein und dazwischen sein. Über Peter Bamm, „Die unsichtbare Flagge“. In: Ders. (2007): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 6: 1952-1953, hg. v. Árpád Bernáth. S. 170-172.
- Böll, Heinrich: Das andere Amerika. In: Ders. (2007): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 6: 1952-1953, hg. v. Árpád Bernáth. S. 197-199.
- Böll, Heinrich: Gibt es die deutsche story? [1953]. In: Ders. (2007): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 6: 1952-1953, hg. v. Árpád Bernáth. S. 240-248.
- Böll, Heinrich: Und sagte kein einziges Wort [1953]. In: Ders. (2007): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 6: 1952-1953, hg. v. Árpád Bernáth. S. 333-472.
- Böll, Heinrich: Léon Bloy. Über „Das Heil und die Armut“ [1953]. In: Ders. (2006): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 7: 1953-1954, hg. v. Ralf Schnell. S. 18-19.

- Böll, Heinrich: Alfred Andersch. Ein Schriftstellerporträt. In: Ders. (2006): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 7: 1953-1954, hg. v. Ralf Schnell. S. 181-186.
- Böll, Heinrich: Balzac in der Tasche. Über Honoré Balzac, „Gesammelte Werke“. In: Ders. (2006): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 7: 1953-1954, hg. v. Ralf Schnell. S. 308-311.
- Böll, Heinrich: Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit [1954]. In: Ders. (2006): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 7: 1953-1954, hg. v. Ralf Schnell. S. 379-383.
- Böll, Heinrich: Haus ohne Hüter [1954]. In: Ders. (2009): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 8: 1954, hg. v. Ralf Schnell. S. 9-302.
- Böll, Heinrich: Heimkehr in die Fremde. Über Cesare Pavese, „Junger Mond“. In: Ders. (2006): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 9: 1954-1956, hg. v. J. H. Reid. S. 15-16.
- Böll, Heinrich: Ein Steinbeck und einige Steinbeckchen [1955]. In: Ders. (2006): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 9: 1954-1956, hg. v. J. H. Reid. S. 140-144.
- Böll, Heinrich: Das Brot der frühen Jahre [1955]. In: Ders. (2006): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 9: 1954-1956, hg. v. J. H. Reid. S. 193-275.
- Böll, Heinrich: Ein Denkmal für Joseph Roth; Die Trauer, die Recht behielt. Leben und Werk von Joseph Roth. In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 10: 1956-1959, hg. v. Viktor Böll. S. 61-63.
- Böll, Heinrich: Die Welt William Faulkners [1956]. In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 10: 1956-1959, hg. v. Viktor Böll. S. 69-72.
- Böll, Heinrich: Das Risiko des Schreibens [1956]. In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 10: 1956-1959, hg. v. Viktor Böll. S. 98-101.
- Böll, Heinrich: Irisches Tagebuch [1957]. In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 10: 1956-1959, hg. v. Viktor Böll. S. 191-277.
- Böll, Heinrich: Brief an einen jungen Katholiken. [1958] In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 10: 1956-1959, hg. v. Viktor Böll. S. 441-458.
- Böll, Heinrich: Das Brot, von dem wir leben [1958]. In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 10: 1956-1959, hg. v. Viktor Böll. S. 508-513.
- Böll, Heinrich: Billard um halbzehn [1959]. In: Ders. (2002): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 11: 1959, hg. v. Frank Finlay und Markus Schäfer. S. 9-278.
- Böll, Heinrich: Über Balzac. In: Ders. (2002): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 14: 1963-1965, hg. v. Jochen Schubert. S. 121-123.
- Böll, Heinrich: Frankfurter Vorlesung [1964]. In: Ders. (2002): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 14: 1963-1965, hg. v. Jochen Schubert. S. 139-202.
- Böll, Heinrich: Heimat und keine [1965]. In: Ders. (2002): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 14: 1963-1965, hg. v. Jochen Schubert. S. 376-380.
- Böll, Heinrich: Die Freiheit der Kunst. Dritte Wuppertaler Rede am 24. 9. 1966. In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 15, 1966-1968, hg. v. Werner Jung. S. 210-216.
- Böll, Heinrich: Georg Büchners Gegenwärtigkeit. In: Ders. (2005): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 15, 1966-1968, hg. v. Werner Jung. S. 321-327.
- Böll, Heinrich: Epilog zu Stifters „Nachsommer“ [1971]. In: Ders. (2008): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 16: 1969-1971, hg. v. J. H. Reid. S. 426-433.
- Böll, Heinrich: Wer ist Jesus von Nazareth für mich [1973]. In: Ders. (2003): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 18, 1971-1974, hg. v. Viktor Böll und Ralf Schnell. S. 199-200.
- Böll, Heinrich: Versuch über die Vernunft der Poesie. In: Ders. (2003): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 18, 1971-1974, hg. v. Viktor Böll und Ralf Schnell. S. 200-217.
- Böll, Heinrich: Ignazio Silone – für die Seelsorge zu radikal. In: Ders. (2003): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 18: 1971-1974, hg. v. Viktor Böll und Ralf Schnell. S. 307-311.

- Böll, Heinrich: Literatur und Religion. Rundfunkgespräch mit Johannes Poethen (1969). In: Ders. (2009): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 24: Interviews I: 1953-1975, hg. v. J. H. Reid und Ralf Schnell. S. 189-207.
- Böll, Heinrich: Gespräch mit Paul Schallück. In: Ders. (2009): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 24: Interviews I, 1953-1975, Reid, J.H. und Ralf Schnell. S. 9-14.
- Böll, Heinrich: Werkstattgespräch mit Horst Bienek [1961]. In: Ders. (2009): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 24: Interviews I 1953-1975, hg. v. J. H. Reid und Ralph Schnell. S. 73-86.
- Böll, Heinrich: Gott und die Welt. Gespräch mit Erich Kock [1976]. In: Ders. (2010): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 25: Interviews II, 1976-1979, hg. v. Werner Jung und Robert C. Conrad. S. 20-26.
- Böll, Heinrich: Eine deutsche Erinnerung. In: Ders. (2010): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 25, Interviews II: 1976-1980, hg. v. Werner Jung und Bob Conrad. S. 292-466.
- Böll, Heinrich: Schreiben als Zeitgenossenschaft. Gespräch mit Heinrich Vormweg (1982). In: Ders. (2010): *Werke, Kölner Ausgabe*, Bd. 26: Interviews III: 1980-1985, hg. v. Jochen Schubert. S. 255-286.
- Böll, Heinrich: Nachwort [1955]. In: Borchert, Wolfgang: *Draußen vor der Tür*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005. S. 118-121.
- Böll, Heinrich: *Rom auf den ersten Blick, Reisen, Städte, Landschaften*, Bornheim-Merten: Lamuv-Verlag 1987 [1955].
- Böll, Heinrich: Irland und seine Kinder. In: Ders. (1987): *Rom auf den ersten Blick*. S. 144-161.
- Böll, Heinrich: Dreizehn Jahre später. In: Ders.: *Irisches Tagebuch*, München: dtv 2013. S. 125-132.
- Böll in einem Interview. Zitiert nach Kuschel, Karl-Josef: Liebe – Ehe – Sakrament. Die theologische Provokation Heinrich Bölls. In: Balzer (1992): *Heinrich Böll 1917-1985*. S. 163-178.
- Böll, Heinrich und Karl-Josef Kuschel: „Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen.“ Über Gott, Jesus und Christus, Gespräch zwischen Karl-Josef Kuschel und Heinrich Böll. In: Langenhorst (2003): *30 Jahre Nobelpreis Heinrich Böll*. S. 31-41.
- Borchert, Wolfgang: Das ist unser Manifest. In: Ders.: *Das Gesamtwerk*, Reinbek: Rowohlt 1949 [1947]. S. 308-315.
- Hocke, Gustav René: Deutsche Kalligraphie oder Glanz und Elend der modernen Literatur. In: Neunzig (1976): *Der Ruf*. S. 168-173.
- Kaschnitz, Marie Luise: *Wohin denn ich, Aufzeichnungen*, Hamburg: Claasen 1963.
- Koeppen, Wolfgang: Nach Rußland und anderswohin; Amerikafahrt; Reisen nach Frankreich. Alle in: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Bd. 4: Berichte und Skizzen I, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Koeppen, Wolfgang: Neuer römischer Cicerone [1957]. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Bd. 4, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 234-272.
- Koeppen, Wolfgang: Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1962. In: Ders. (1986): *Gesammelte Werke, Berichte und Skizzen II*, Bd. 5, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 253-261.
- Koeppen, Wolfgang: Landung in Eden. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Bd. 6: Essays und Rezensionen, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 274-275.

- Koeppen, Wolfgang: „Kein Leben war glücklich.“ Zu Cesare Pavese's „Junger Mond“ [1954]. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Bd. 6: Essays und Rezensionen, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 285-297.
- Ledig, Gert: *Vergeltung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 [1956].
- Nossack, Hans Erich: *Die Erzählungen*, hg. v. Christof Schmid, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. [DE]
- Nossack, Hans Erich: Nekyia, Bericht eines Überlebenden [1947]. In: Ders. (1987): *Die Erzählungen*. S. 119-218.
- Nossack, Hans Erich: Der Untergang [1948]. In: Ders. (1987): *Die Erzählungen*. S. 7-51.
- Nossack, Hans Erich: Beim Friseur [1948]. In: Ders. (1997): *Um es kurz zu machen*. S. 107-108.
- Nossack, Hans Erich: Ich kam zu spät zu Tisch [1948]. In: Ders.: *Um es kurz zu machen*, hg. v. Christof Schmid, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 109.
- Nossack, Hans Erich: Das Mal [1949]. In: Ders. (1987): *Die Erzählungen*. S. S. 364-374.
- Nossack, Hans Erich: Am Ufer [1951]. In: Ders. (1987): *Die Erzählungen*. S. 490-516.
- Nossack, Hans Erich: *Spätestens im November* [1955], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. [SN]
- Nossack, Hans Erich: Jahrgang 1901 [1957]. In: Ders. (1971): *Pseudoautobiographische Glossen*. S. 119-156.
- Nossack, Hans Erich: Unmögliche Beweisaufnahme [1959]. In: Ders. (1987): *Die Erzählungen*. S. 516-657. [DE]
- Nossack, Hans Erich: *Die schwache Position der Literatur, Reden und Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.
- Nossack, Hans Erich: Die schwache Position der Literatur. In: Ders. (1967): *Die schwache Position der Literatur*. S. 7-27.
- Nossack, Hans Erich: Der Mensch in der heutigen Literatur [1962]. In: Ders. (1967): *Die schwache Position der Literatur*. S. 62-81.
- Nossack, Hans Erich: Rede in Neu-Delhi [1961]. In: Ders. (1967): *Die schwache Position der Literatur*. S. 88-93.
- Nossack, Hans Erich: Menschliches Versagen [1963]. In: Ders. (1967): *Die schwache Position der Literatur*. S. 122-134.
- Nossack, Hans Erich: Dies lebenslose Leben [1967]. In: Ders. (1971): *Pseudoautobiographische Glossen*. S. 62-83.
- Nossack, Hans Erich: Prologio. Ein Traktat über die Zukunft des Menschen. In: Ders. (1967): *Die schwache Position der Literatur*. S. 165-175.
- Nossack, Hans Erich: Bitte kein literarisches Geschwätz, Interview mit sich selbst [1966]. In: Schmid, Christof (Hg.): *Über Hans Erich Nossack*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.
- Nossack, Hans Erich: *Die Tagebücher 1943-1977*, Bd. 1 und Bd. 2, hg. v. Gabriele Söhling, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. [DT I und DT II]
- Nossack, Hans Erich: Wir Intellektuelle. In: *Merkur* 10 (1964) H. 2. S. 657-660.
- Nossack, Hans Erich: *Pseudoautobiographische Glossen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.
- Nossack, Hans Erich: *Um es kurz zu machen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Raabe, Wilhelm: Die Chronik der Sperlingsgasse. In: *Wilhelm Raabe, Sämtliche Werke*, Bd. 1, hg. v. Karl Hoppe, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965.
- Raabe, Wilhelm: *Werke in Auswahl: Studienausgabe Bd. 1: Die Chronik der Sperlingsgasse*, hg. v. Hans-Werner Peter, Braunschweig: pp-Verlag 1981.

- Richter, Hans Werner: Warum schweigt die junge Generation? [1946]. In: Neunzig (1976): *Der Ruf*. S. 60-65.
- Richter, Hans Werner: Wandlungen des Sozialismus – und die junge Generation [1946]. In: Neunzig (1976): *Der Ruf*. S. 134-139.
- Richter, Hans Werner: Wie entstand und was war die Gruppe 47? In: Neunzig, Hans A. (Hg.): *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1979. S. 41-76.
- Richter, Hans Werner: *Erfahrungen mit Utopien, Briefe an einen jungen Sozialisten*, München: dtv 1990.
- Schnurre, Wolfgang: Erfindungsgabe und Improvisationstalent [1947]. In: Jacobson/Prinz (1992): *Käutner*. S. 201-203.
- Wolf Christa: Freiheit“ oder Auflösung der Persönlichkeit? In: Schmid (1970): *Über Hans Erich Nossack* [1957]. S. 98-111.

Italienische Autoren, Intellektuelle und Regisseure

- Antonioni, Michelangelo: Report about myself. In: Ders.: *Chronik einer Liebe, die es nie gab*, Erzählungen, Berlin: Klaus Wagenbach 1995. S. 76-80.
- Antonioni, Michelangelo: Die Krankheit der Gefühle. In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 83-110.
- Antonioni, Michelangelo: Such mich nicht. In: Ders. (1995): *Chronik einer Liebe, die es nie gab*. S. 153-157.
- Antonioni, Michelangelo: Fare un film è per me vivere [1959]. In: Ders.: *Fare un film è per me vivere*, Scritti sul cinema, Venezia: Marsilio 1994. S. 13-16.
- Antonioni, Michelangelo: Der gefährliche Lauf der Dinge. In: Ders.: *Chronik einer Liebe, die es nie gab*, *Erzählungen*, Berlin: Klaus Wagenbach 1995 [1985]. S. 116-122.
- Antonioni, Michelangelo: Einfach nur zusammen sein. In: Ders. (1995): *Chronik einer Liebe, die es nie gab*. S. 145-146.
- Aristarco, Guido: È realismo. In: *Cinema Nuovo III* (1954) H 43.
- Aristarco, Guido: La strada e le notti di Baviria. In: Ders. (Hg.): *Antologia di ‚Cinema nuovo‘*, *Volume primo: Neorealismo e vita nazionale*, Firenze: 1975.
- De Santis, Giuseppe: Ancora di Verga e di cinema italiano. In: *Cinema* (25.11.1941). S. 314f.
- De Santis, Giuseppe und Mario Alicata: Verità e poesia. Verga e il cinema italiano. In: *Cinema* (Oktober 1941).
- Pavese, Cesare: Der Weinberg [*La vigna*, 1944]. In: Pavese, Cesare: *Nacktheit, Erzählungen, Bd. 3 der ‚Sämtlichen Erzählungen‘*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1987. S. 203-205. [DW]
- Pavese, Cesare: Die Zeit [*Il tempo*, 1960]. In: Pavese, Cesare: *Nacktheit, Erzählungen, Bd. 3 der ‚Sämtlichen Erzählungen‘*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1987. S. 92-95. [DZ]
- Pavese, Cesare: *Der Teufel auf dem Hügel*, Düsseldorf: Claassen 1984. S. 91-226 [1949] [TH]
- Pavese, Cesare: *Die einsamen Frauen*, Berlin: Claassen 2008. [*Tra donne sole* 1949] [HL]
- Pavese, Cesare: *Junger Mond*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. [*La luna e il falò*, 1950] [JM]
- Pavese, Cesare: *Das Handwerk des Lebens, Tagebuch 1935-1950*, Frankfurt am Main: Fischer 1990. [*Il mestiere di vivere* 1952]
- Pavese, Cesare: Il comunismo e gli intellettuali (1946, unveröffentlicht). In: Ders.: *Saggi letterari*, Turin: Einaudi 1968, S. 207-216.
- Pavese, Cesare: *Schriften zur Literatur*, Düsseldorf: Claassen 1977.

- Pavese, Cesare: Rückkehr zum Menschen [1945]. In: Ders. (1977): *Schriften zur Literatur*. S. 247-249.
- Pavese, Cesare: Gestern und Heute. In: Ders. (1977): *Schriften zur Literatur*. S. 225-228.
- Pavese, Cesare: Über Mythos, Symbol und anderes. In: Ders. (1977): *Schriften zur Literatur*. S. 329-335.
- Pratolini, Vasco: *Das Quartier*, Freiburg im Breisgau: Beck & Glückner 1988. [1944] [DQ]
- Pratolini, Vasco: *Chronik armer Liebesleute*, Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg 1965. [1954] [CL]
- Rossellini, Roberto: Due parole sul neorealismo [1953]. In: Milanini, (1980): *Neorealismo*. S. 156-157.
- Rossellini, Roberto: Il mio dopoguerra [1955]. In: Milanini (1980): *Neorealismo*. S. 213-219.
- Rossellini, Roberto im Gespräch mit Maurice Scherer und Francois Truffaut. In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 47-56.
- Visconti, Luchino: Il cinema antropomorfo. In: Cinema 8 (25.09.1943) H. 173.
- Visconti, Luchino: Il mio teatro [1979]. Zitiert nach Schneider/Schirmer (2008): *Visconti*. S. 37-40.
- Visconti, Luchino: Approdo al realismo. In: Milanini (1980): *Neorealismo*. S. 232-235.
- Visconti, Luchino: Zwanzig Jahre Theater. In: Schneider/Schirmer (2008): *Visconti*. S. 22-27. [Erstveröffentlichung in *L'Europa*, 22. Jg. Nr. 13, 24.03.1966].
- Visconti, Luchino: Von Verga zu Gramsci. In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 68-72.
- Vittorini, Elio: *Gespräch in Sizilien*, Berlin: Klaus Wagenbach Verlag 2011. [1941] [GS]
- Vittorini, Elio: *Im Schatten des Elefanten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. [*Il sempione strizza l'occhio al Frejus* 1948] [SE]
- Vittorini, Elio: *Sardinien. Ein Land der Kindheit*, Frankfurt am Main: Schöffling & Co. 1997. [*Sardegna come un'infanzia* 1952/36] [SKL]
- Vittorini, Elio: *Offenes Tagebuch 1929 bis 1959*, Olten, Freiburg i. Br.: Walter-Verlag 1959. [*Diario in pubblico* 1957] [OT]
- Vittorini, Elio: *Die Frauen von Messina*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1965. [*Le donne di Messina* 1964] [FM]
- Vittorini, Elio: Gli adolescenti scrivono. In: Il Politecnico (12. Januar 1946). S. 4. Zitiert nach Esposito (2011): *Elio Vittorini*. S. 144.
- Vittorini, Elio: Lettera a Togliatti [1947]. In: Ders.: *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi 1938-1965*, hg. v. Raffaella Rodondi, Turin: Einaudi 2008. S. 394-419.
- Vittorini, Elio: Una nuova cultura. In: Rodondi (2008): *Elio Vittorini*. S. 234-237.
- Vittorini, Elio: [Sul neorealismo]. In: Ders. und Rodondi (2008): *Elio Vittorini*. S. 608-611.
- Vittorini, Elio: Questo ritorno al cattolicesimo. Ma di chi? E perché? In: Rodondi (2008): *Elio Vittorini*. S. 311-320.
- Vittorini, Elio: Realismus, ‚größere‘ Realität und ‚kleinere‘ Realität, Ein Vergleich zwischen dem Roman und der Oper. In: Ders. (1959): *Offenes Tagebuch*. S. 343-346.
- Vittorini, Elio: Wer ist revolutionärer Schriftsteller? [1947]. In: Ders. (1959): *Offenes Tagebuch*. S. 312-314.
- Vittorini, Elio: Ein natürliches ‚Engagement‘ [1948]. In: Ders. (1959): *Offenes Tagebuch*. S. 352-355.
- Vittorini, Elio: Ein Kommunismus als Weg [1947]. In: Ders. (1959): *Offenes Tagebuch*. S. 314-315.
- Vittorini, Elio: Literaturgeschichte und nationale Geschichte. In: Ders. (1959): *Offenes Tagebuch*. S. 441-443.
- Vittorini, Elio: Prefazione alla prima edizione del „Garofano rosso“ [1947]. In: Corti, Maria (Hg.): *Elio Vittorini: Le opera narrative I*, Milano: Mondadori 1974. S. 423-450.

- Zavattini, Cesare: Il neorealismo secondo me [1953]. In: Milanini (1980): *Neorealismo*. S. 173-185.
- Zavattini, Cesare: Alcune idee sul cinema. In: Fortichiari, Valentina, Mino Argentieri (Hg.): *Cesare Zavattini, Cinema, Diario cinematografico, Neorealismo ecc.*, Mailand: Bompiani 1979. S. 718-736.
- Zavattini, Cesare: Einige Gedanken zum Film [1953]. In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 11-28.
- Zavattini, Cesare: Del film inchiesta, autobiografico e di altro [1963]. In: Ders.: *Opere. Cinema*, Milano: Bompiani 2001. S. 907-927.

SEKUNDÄRLITERATUR

Bibliografien

- Balzer, Bernd: Zeit für neue Ansichten. Zum gegenwärtigen Stand der Böll-Forschung. In: Ders. (1995): *Heinrich Böll*. S. 55-73.
- Bellmann, Werner: *Das Werk Heinrich Bölls. Bibliographie mit Studien zum Frühwerk*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.
- Bibliografie. 1998-2000 und Nachträge. In: Jahrbuch der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft 1 (2001). S. 165-276.
- Böll, Viktor und Markus Schäfer: *Fortschreibung: Bibliographie zum Werk Heinrich Bölls*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1997.
- Fitzner, Werner: Bibliographie 2004-2005 und Nachträge. In: Jahrbuch der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft 3 (2006). S. 213-222.
- Gratz, Michael: Bibliographie 2001-2003 und Nachträge. In: Jahrbuch der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft 2 (2003). S. 345-353.
- Kawohl, Birgit: *Hans-Erich-Nossack-Bibliographie*, Wetzlar: Kletsmeier 1995.
- Söhling, Gabriele: *Hans Erich Nossack: Schreiben und Veröffentlichen: Bibliographie u. ausgewählte Texte*, Mainz: von Hase und Koehler 1991.
- Unterwieser, Daniela: *Bibliographie der Sekundärliteratur zum Werk von Alfred Andersch*, Zürich: Diogenes 2008.

Monografien und Sammelbände

- Ächtler, Norman (Hg.): *Alfred Andersch, Engagierte Autorschaft im Literatursystem der Bundesrepublik*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2016.
- Ades, Dawn et al. (Hg.): *Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*, Köln: Oktagon Verlag 1996.
- Adorno, Theodor W.: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit? In: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II, Eingriffe, Stichworte, Anhang*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 555-573.
- Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft [1951]. In: Tiedemann, Rolf et al. (Hg.): *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Bd. 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft I, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 11-30.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Agamben, Giorgio: Zeit und Geschichte, Kritik des Zeitpunkts und des Kontinuierlichen. In: Ders.: *Kindheit und Geschichte, Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 131-152.

- Agazzi, Elena und Erhard Schütz (Hg.): *Handbuch Nachkriegsliteratur*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2013.
- Ahrens, Jörn: Inzest im intimen Kollektiv? Deutscher Film der 50er Jahre und antipodische Gemeinschaftsbildung. In: Koch/Wende (2010): *Krisenkino*. S. 143-167.
- Albath, Maike: *Der Geist von Turin. Pavese, Ginzburg, Einaudi und die Wiedergeburt Italiens nach 1943*, Berlin: Berenberg Verlag 2010.
- Albrecht, Terry: Betrachtungen zum Erinnerungsbegriff bei Alfred Andersch. In: Wirth, Wolfgang und Jörn Wegner (Hg.): *Literarische Trans-Rationalität*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2003. S. 541-548.
- Ammermann-Estermann, Monika und Alfred Estermann: Gespräch mit Wolfgang Koeppen, München, 17. 09. 1982. In: *Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 16. November 1982-15. Januar 1983*. S. 13-19.
- Andrew, Dudley: *André Bazin's New Media*, University of California Press 2014.
- Andrew, Dudley: *André Bazin*, New York: Oxford University Press 1978.
- Angehrn, Emil: Vom Sinn der Geschichte. In: Depkat, Volker et al. (Hg.): *Wozu Geschichte(n)? Geschichtswissenschaft und Geschichtsphilosophien im Widerstreit*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 2004. S. 15-30.
- Astruc, Alexandre: Notes sur Orson Welles [1948]. In: Ders.: *Du Stylo à la caméra...et de la caméra au stylo: Écrits (1942-1984)*, Paris: Archipel 1992.
- Asendorf, Christoph: *super constellation. Flugzeug und Raumrevolution: die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*, Wien, New York: Springer 1997.
- Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München: Beck 2007.
- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: Beck 2006.
- Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*, Paderborn München: Wilhelm Fink 2002.
- Assmann, Aleida: Text und Ruine. In: Assmann (2002): *Ruinenbilder*. S. 151-163.
- Assmann, Aleida, Monika Gomille, Gabriele Rippl: *Ruinenbilder: Einleitung*. In: Dies. (2002): *Ruinenbilder*. S. 7-14.
- Augé, Marc: *Tagebuch eines Obdachlosen*, München: Beck 2012.
- Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Aust, Hugo: *Realismus, Lehrbuch Germanistik*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2006.
- Baden, Hans-Jürgen: *Literatur und Selbstmord*, Stuttgart: Klett 1965.
- Balke, Friedrich und Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze- Fluchtlinien der Philosophie*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1996.
- Balzer, Bernd: Gesammeltes Schweigen, gerettete Wörter: Bölls Sprachkonzept: eine Alternative zu linguistischen Positionen – oder ein Rückfall ins 19. Jahrhundert. In: Hartmut Eggert (Hg.): *"... wortlos der Sprache mächtig", Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1999. S. 195-210.
- Balzer, Bernd: *Das literarische Werk Heinrich Bölls, Einführung und Kommentare*, München: dtv 1997.
- Balzer, Bernd: Billard um halbzehn. In: Ders. (1997): *Das literarische Werk Heinrich Bölls*. S. 223-247.
- Balzer, Bernd und Norbert Honsza (Hg.): *Heinrich Böll – Dissident der Wohlstandsgesellschaft*, Wroclaw 1995.

- Balzer, Bernd (Hg.): *Heinrich Böll 1917-1985, zum 75. Geburtstag*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1992.
- Balzer, Bernd: Das mißverständene Engagement - der angebliche Realismus Heinrich Bölls. In: Ders. (1992): *Heinrich Böll 1917-1985*. S. 89-115.
- Bänziger, Hans: *Augenblick und Wiederholung. Literarische Aspekte eines Zeitproblems*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.
- Baberowski, Jörg: Strukturen und Mentalitäten: Die Schule der Annales. In: Ders.: *Der Sinn der Geschichte, Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault*, München: Beck 2005. S. 140-159.
- Baberowski, Jörg: Leopold von Ranke, Johann Gustav Droysen und der Historismus. In: Ders.: *Der Sinn der Geschichte. Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault*, München: Beck 2005. S. 63-79. Hier S. 72.
- Barck, Joanna: *Hin zum Film. Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Bielefeld: transcript 2008.
- Bargelli, Roberta: Die deutsche Nachkriegsliteratur und der italienische Neorealismus: Alfred Anderschs Reisebericht „Aus einem römischen Winter“. In: Ralf Georg Czapla, Anna Fattori (Hg.): *Die verewigte Stadt: Rom in der deutschsprachigen Literatur 1945*, Bern: Peter Lang 2008.
- Barnouw, Dagmar: Trümmerzeiten. In: Butzer, Günter und Joachim Jacob (Hg.): *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2012. S. 29-39.
- Barnouw, Dagmar: *Ansichten von Deutschland (1945). Krieg und Gewalt in der zeitgenössischen Photographie*, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Nexus 1997.
- Barner, Wilfried et al. (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, 2. erw. Aufl., München: Beck 2006 [1994].
- Barner, Wilfried (Hg.): *Lessing: Laokoon, Text und Kommentar*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2007.
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. [1964]
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Basker, David: Ein Bundesbürger geht auf Reisen. Wolfgang Koeppens Reiseliteratur. In: Fuchs, Anne und Theo Harden (Hg.): *Reisen im Diskurs, Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*, Heidelberg: C. Winter 1995. S. 587-601.
- Battafarano, Italo Michele: *Von Linden und roter Sonne, Deutsche Italien-Literatur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt: Peter Lang 2000.
- Battafarano, Italo Michele: Alfred Anderschs Italien-Roman „Die Rote“: Zwischen Claudio Monteverdi und Michelangelo Antonioni. In: Heidelberger-Leonard (1994): *Alfred Andersch*. S 109-122.
- Battaglia, Salvatore: *Ifacsimile della realtà. Forme e destini del romanzo italiano dal realismo al neorealismo*, Palermo: Sellerio 1991.
- Bauer, Matthias: „Die Rote“ und der (un-)sichtbare Dritte. Kätner, Andersch und Antonioni. In: Mehlinger, Claudia und René Ruppert (Hg.): *Film-Konzepte 11, Helmut Kätner*, München: Text + Kritik 2008.
- Baumgart, Reinhard: *Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft? Frankfurter Vorlesungen*, Berlin: Luchterhand 1968.

- Bazin, André: *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag 2004.
- Bazin, André: Die Ontologie des photographischen Bildes. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 33-42.
- Bazin, André: Der Mythos vom totalen Film. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 43-49.
- Bazin, André: Schneiden verboten! In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 75-89.
- Bazin, André: Die Entwicklung der Filmsprache. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 90-109.
- Bazin, André: Für ein unreines Kino. *Plädoyer für die Literaturverfilmung*. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 110-138.
- Bazin, André: Theater und Film. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 162-216.
- Bazin, André: Malerei und Film. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 224-230.
- Bazin, André: Der filmische Realismus und die italienische Schule der Befreiung. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 295-326.
- Bazin, André: La terra trema. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 327-334.
- Bazin, André: Ladri di biciclette (Fahrraddiebe). In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 335-351.
- Bazin, André: Vittorio de Sica, Regisseur. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 353-374.
- Bazin, André: Ein großes Werk: Umberto D. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 375-379.
- Bazin, André: Plädoyer für Rossellini. In: Ders. (2004): *Was ist Film?* S. 391-402.
- Bazin, André: Verteidigung Rossellinis. In: *V'97: Retrospektive Roberto Rossellini*, Wien 1997. S. 33-38.
- Bazin, André: *Orson Welles*, Wetzlar: Büchse der Pandora 1980 [1958].
- Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit, Bd. 2: Quellen und Dokumente*, Köln, Wien: Böhlau 2000.
- Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit, Bd. 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*, Köln, Wien: Böhlau 2000.
- Becker, Sabina: Ein verspäteter Modernist? Zum Werk Wolfgang Koeppens im Kontext der literarischen Moderne. In: Erhart (2005): *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin*. S. 97-115.
- Becker, Wolfgang und Norbert Schöll: *In jenen Tagen. Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte*, Opladen: Leske und Budrich 1995.
- Becker, Lutz: Schwarze Hemden und weiße Telefone. In: Ades et al. (1996): *Kunst und Macht*. S. 137-139.
- Behrens, Rudolf: Beschränkt oder konkret? Enge Kontextbildung und Vorbehalt gegenüber „der“ Moderne in italienischer Erzählliteratur. In: Harth, Helene, Barbara Marx und Hermann H. Wetzel (Hg.): *Konstruktive Provinz. Italienische Literatur zwischen Regionalismus und europäischer Orientierung*, Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg 1993. S. 11-34.
- Bellmann, Werner (Hg.): *Heinrich Böll, Romane und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam 2000.
- Bellmann, Werner: Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Heinrich Böll, Romane und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam 2000. S.7-14.
- Belting, Hans: Zu einer Ikonologie der Kulturen. Die Perspektive als Bildfrage. In: Boehm, Gottfried und Horst Bredekamp (Hg.): *Ikonologie der Gegenwart*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2009. S. 9-21.
- Benjamin, Walter: Rezension: Encyclopédie Francaise, Bd. 16 und 17, 1939. In: Tiedemann-Bartels, Hella (Hg.): *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 579-585.
- Benjamin, Walter: Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen. Zu Anna Seghers Roman „Die Rettung“ [1938]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften III, Kritiken und Rezensionen 1912-1940*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 530-538.

- Benjamin, Walter: Erzählung und Heilung [1932]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften, Denkbilder*, Bd. IV, 1, hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 430.
- Benjamin, Walter: Krisis des Romans. Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 230-236.
- Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows [1936]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2, hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 438-465.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte [1940]. In: Tiedemann, Rolf und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I, 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 693-704.
- Bernardi, Sandro: La natura come turbamento. In: Bruni, David und Veronica Pravadelli (Hg.): *Studi viscontiani*, Venezia: Marsilio 1997. S. 287-300.
- Bernet, Rudolf und Antje Kapust (Hg.): *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, Paderborn München: Wilhelm Fink 2009.
- Bernhard, Hans-Joachim: Böll als Leser. In: Balzer (1992): *Heinrich Böll 1917-1985*. S. 267-85.
- Bernhard, Hans Joachim: E i n f a c h leben – einfach l e b e n. Ästhetische und soziale Aspekte von Heinrich Bölls Kritik an der Wohlstandsgesellschaft. In: Balzer/Honsza (1995): *Heinrich Böll*. S. 7-23.
- Bienwald, Susanne: Von falschen Bewegungen und der Wahrheit des Augenblicks. In: Dammann, Günter (Hg.): *Hans Erich Nossack, Leben, Werk, Kontext*, Würzburg: Königshausen & Naumann 2000. S. 195-208.
- Bienwald, Susanne: *Hans Erich Nossack: nachts auf der Lombardsbrücke*, Hamburg: Hoffmann & Campe 2007.
- Biondi, Marino: *Scrittori e identità italiana. D'Annunzio, Campana, Brancati, Pratolini*, Florenz 2004.
- Blamberger, Günter: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1985.
- Blöcker, Günter: *Literatur als Teilhabe. Kritische Orientierungen zur literarischen Gegenwart*, Berlin: Argon Verlag 1966.
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen eine Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Bode, Christoph: *Der Roman*, 2. Aufl., Tübingen, Basel: Francke 2011.
- Boehm, Gottfried: „Bild und Zeit.“ In: Hannelore Paflik-Huber (Hg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1987. S. 10-11.
- Böhme, Hartmut: Die Ästhetik der Ruine. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): *Der Schein des Schönen*, Göttingen: Steidl 1989. S. 287-304.
- Bohrer, Karl-Heinz: *Plötzlichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Borek, Johanna et al. (Hg.): *Kulturen des Widerstands. Texte zu Antonio Gramsci*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1993.
- Borsò, Vittoria: Materialität und Unbestimmtheit(en) im Neorealismo, Offenheit zum Leben. In: Öhlschlager/Perrone/Borsò (2012): *Neorealismus nach den europäischen Avantgarden*. S. 261-291.
- Borsò, Vittoria: Zur „Ontologie der Literatur“: Präsenz von Lebens-Zeichen in Zeiten der technischen Reproduzierbarkeit von Gewalt. In: Fielitz, Sonja (Hg.): *Präsenz Interdisziplinär. Kritik und Entfaltung einer Intuition*, Heidelberg: Winter 2012. S. 215-234.

- Borsò, Vittoria: Materialität, Medialität und Immanenz: Wider die Medialität als Drittes. In: Dieckmann, Bernhard et al. (Hg.): *Identität – Bewegung – Inszenierung*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2010. S. 19-36.
- Borsò, Vittoria: Italien. In: Stiersdorfer, Klaus (Hg.): *Deutschlandbilder im Spiegel anderer Nationen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003. S. 207-229.
- Borsò, Vittoria: Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. In: Dies., Gerd Krumeich, Bernd Witte (Hg.): *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2001. S. 23-55.
- Borsò, Vittoria: „Strapaese o Stracittà? Massimo Bontempellis “realismo magico” und “900” als kritisches Werkzeug nationaler Identität. In: Harth, Helene, Barbara Marx und Hermann H. Wetzel (Hg.): *Konstruktive Provinz. Italienische Literatur zwischen Regionalismus und europäischer Orientierung*, Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1993. S. 147-175.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
- Boussart, Monique: Hans Erich Nossack und Albert Camus: Eine Geistesverwandtschaft. In: Hausmann, Frank-Rutger et al. (Hg.): *Literatur in der Gesellschaft, Festschrift für Theo Buck zum 60. Geburtstag*, Tübingen: Gunter Narr 1990. S. 297-302.
- Brandlmeier, Thomas: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. In: Hoffmann, Hilmar und Walter Schober (Hg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962*, Frankfurt am Main: 1989. S. 33-61.
- Brauerhoch, Annette: Trauer in Trümmern. Zum Motiv des traurigen kleinen Jungen in zwei Nachkriegsfilmen. In: Ecker, Gisela (Hg.): *Trauer tragen – Trauer zeigen, Inszenierungen der Geschlechter*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1999. S. 209-222.
- Braun, Reinhard: Wirklichkeit zwischen Diskurs und Dokument. Bilder als Evidenzmaschinen. In: Knaller, Susanne (Hg.): *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kunst*, Köln, Wien: Böhlau Verlag 2008. S. 37-45.
- Bremer, Thomas: Den Menschen neuschaffen. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.): *Italienischer Neorealismus*, H. 63, München: Text + Kritik 1979. S. 3-19.
- Brenner, Peter J.: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstufe zu einer Gattungsgeschichte*, Tübingen: Max Niemeyer 1990.
- Breymayer, Ursula, Gunter E. Grimm und Erhart, Walter: Neorealismus und magische Momente: Alfred Anderschs literarische Italienporträts. In: Grimm, Gunter E. et al. (Hg.): *"Ein Gefühl von freierem Leben"*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1990. S. 259-273.
- Briel, Dagmar von: Wolfgang Koeppens Essayistik. Gratwanderung zwischen konservativer Erzählhaltung und Unendlichkeit des sich selbst verlierenden Sprechens. In: Oehlschläger (1987): *Wolfgang Koeppen*. S. 109-121.
- Broich, Ulrich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985.
- Brunetta, Gian Piero: *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Bd. 3, 3. Aufl., Rom: Riuniti 1998.
- Brunetta, Gian Piero: *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, Bd. 2, 2., durchges. u. überarb. Aufl., Rom: Riuniti 1993.
- Brunetta, Gian Piero: In nome del padre Roberto ... In: Iaccio, Pasquale (Hg.): *Rossellini dal neorealismo alla diffusion della conoscenza*, Napoli: Liguori Editore 2006. S. 3-15.
- Brunetta, Gian Piero: Dal neorealismo al neorealismo? In: Vitti, Antonio (Hg.): *Ripensare il neorealismo: cinema, letteratura, mondo*, Pesaro: Metauro 2008. S. 63-76.

- Brunner, Maria E.: *Der Deserteur und Erzähler Alfred Andersch: „Daß nichts dunkel gesagt werden darf, was auch klar gesagt werden kann“*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1997.
- Buchholz, Hartmut: Die Kapitalen des Gedankens. Über Wolfgang Koeppens „Empfindsame Reisen“. In: Oehlenschläger (1987): *Wolfgang Koeppen*. S. 141-157.
- Buczek, Robert: Betrachtungen eines Politischen – Zu Hans Werner Richters demokratischen Sozialismus. In: Gansel, Carsten und Werner Nell (Hg.): *„Es sind alles Geschichten aus meinem Leben“*, Hans Werner Richter als Erzähler und Zeitzeuge, Netzwerker und Autor. In: Berlin: Erich Schmidt Verlag 2011. S. 187-195.
- Buhr, Michael Wolfgang: *Hans Erich Nossack: Die Grenzsituation als Schlüssel zum Verständnis seines Werkes*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1994.
- Bullivant, Keith und Bernhard Spies (Hg.): *Literarisches Krisenbewußtsein. Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert*, München: Iudicium 2001.
- Bürger, Jan: Jenseits der Versicherungen: Hans Erich Nossack und Ernst Kreuder. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 45-56.
- Bürger, Peter: *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- Burghardt, Kirsten: Moralische Wiederaufrüstung im frühen deutschen Nachkriegsfilm. In: Schaudig, Michael (Hg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte, 100 Jahre Kinematographie: Struktur, Diskurse, Kontexte*, München: Schaudig und Ledig 1996. S. 241-276.
- Butzer, Günter und Joachim Jacob (Hg.): *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2012.
- Candela, Elena: *Neorealismo. Problemi e crisi*, Napoli: L' Orientale 2003.
- Celestino, Deleyto: Focalisation in Film Narrative. In: Susana Onega, José Ángel García Landa (Hg.): *Narratology: An Introduction*, London, New York: Longman 1996. S. 217-233.
- Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis Offenen Formen*, Marburg: Schüren 2002.
- Coen, Ester: „Wider den platten Konformismus“, Giuseppe Bottai und die Kultur während des Faschismus. In: Ades et al. (1996): *Kunst und Macht*. S. 178-180.
- Comi, Anna und Alexandra Pontzen (Hg.): *Italien in Deutschland. Deutschland in Italien. Die deutsch-italienischen Wechselbeziehungen in der Belletristik des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt 1999.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Paradoxie der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder 1797-1984*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 1993.
- Corti, Maria: *Il viaggio testuale*, Turin: Einaudi 1978.
- Croce, Benedetto: *Geschichte Europas im neunzehnten Jahrhundert*, 2. Aufl., Zürich: Europa Verlag 1947. [1931]
- Croce, Benedetto: Il fascismo come parentesi. In: Casucci, Costanzo: *Interpretazioni del fascismo*, Bologna: Il Mulino 1982. S. 347-348.
- Croce, Benedetto: *Filosofia – Poesia – Storia, Pagine tratte da tutte le opera a cura dell'autore*, Mailand, Neapel: Ricciardi 1955. S. 1056-1060.
- Curle, Howard und Stephan Snyder: *Vittorio de Sica: Contemporary Perspectives*, Toronto: University Press 2000.
- Cunningham, Valentine: Zerbombte Städte. Die vorzeitigen Ruinen des Zweiten Weltkriegs. In: Assmann (2002): *Ruinenbilder*. S. 150-130.

- Czerwionka, Marcus: Sie würden darin nicht Ansätze zu einer gewissen literarischen Legendenbildung sehen? – Anmerkungen zur Konstruktion von Nossacks Selbstbild. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 273-285.
- Dammann, Günter (Hg.): *Hans Erich Nossack. Leben, Werk, Kontext*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- De Angelis, Enrico: Roberto Rossellini: Germania anno zero (1948). In: Butzer/Jacob (2012): *Berührungen*. S. 39-45. Hier S. 40.
- Delabar, Walter: Konstruktive Idylle: Thesen zu Heinrich Bölls Gesellschaftskonzept in den frühen Erzählungen und Romane. In: Jung (2008): *»Ich sammle Augenblicke«*. S. 93-100.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1992 [1968].
- Deleuze, Gilles und Felix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin: Merve 2003 [1980].
- Deleuze, Gilles und Felix Guattari: Einleitung: Rhizom. In: Ders. (2003): *Tausend Plateaus*. S. 11-42.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Felix: Abhandlung über Nomadologie. Die Kriegsmaschine. In: Ders. (2003): *Tausend Plateaus*. S. 481–584.
- Deleuze, Gilles und Felix Guattari: Das Glatte und das Gekerbte. In: Ders. (2003): *Tausend Plateaus*. S. 658-693.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 [1983].
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 [1985].
- Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Deleuze, Gilles: Zweifel am Imaginären. In: Ders. (1993): *Unterhandlungen*. S. 92-100.
- Deleuze, Gilles: Die Immanenz: ein Leben ... [1995]. In: Balke, Friedrich und Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze, Fluchtlinien der Philosophie*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1996. S. 29-33.
- Denkler, Horst: *Werkruinen, Lebenstrümmer, literarische Spuren der „verlorenen Generation“ des Dritten Reiches*, Tübingen: Max Niemeyer 2006.
- Denneler, Iris: Schreiben und Leben auf unsicherem Grund: Leben und Literatur Cesare Paveses. In: Dies.: *Ungesicherte Lektüren. Abhandlungen zu Bachmann, Pavese, Nossack, Haushofer und Schiller, zur Stadt Paris und zum Lesen in der Schule*, München: Iudicium 2002. S. 37-67.
- Denneler, Iris: Der Schriftsteller als Einzelfall? Zum nicht-versicherbaren Anspruch auf literarische Authentizität am Beispiel von Hans Erich Nossack, Marlen Haushofer und Ingeborg Bachmann. In: Dies. (2002): *Ungesicherte Lektüren*. S. 67-120.
- Derrida, Jacques: „Überleben“. In: Ders.: *Gestade*, Wien: Passagen-Verl. 1994. S. 119-218.
- Dewey, John: *Demokratie und Erziehung. Eine Einleitung in die philosophische Pädagogik*, Weinheim: Beltz 2000 [1930].
- Dittmann, Ulrich: Die „Dichtung des Plunders“ und die Abfall-Ästhetik. Über das Verhältnis Heinrich Bölls zu Adalbert Stifter. In: Lachinger, Johann (Hg.): *Adalbert Stifter: Studien zu seiner Rezeption und Wirkung II. 1931-1988. Kolloquium II*, Linz 2002. S. 192-201.
- Doniol-Valcroze, Jacques und Jean Domarchi: Gespräch mit Luchino Visconti. In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 57-67.
- Döring, Jörg, Felix Römer, Rolf Seubert: *Alfred Andersch desertiert: Fahnenflucht und Literatur (1944-1952)*, Berlin: Verbrecher Verlag 2015.

- Dörr, Volker C.: *Mythomimesis. Mythische Geschichtsbilder in der westdeutschen (Erzähl-) Literatur der frühen Nachkriegszeit (1945-1952)*, Berlin: Erich Schmidt 2004.
- Durzak, Manfred: *Deutsche Gegenwartsliteratur, Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*, Stuttgart: Reclam 1981.
- Durzak, Manfred: *Gespräche über den Roman, Formbestimmungen und Analysen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Düttmann, Alexander Garcia: *Visconti, Ansichten in Fleisch und Blut*, Berlin: Kadmos 2007.
- Dux, Günter: *Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklung vom Mythos zur Weltzeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- Egyptien, Jürgen: Einleitung. Stand und Perspektiven der Koeppen-Forschung. In: Ders.: *Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt: WBG 2009. S. 7-19.
- Egyptien, Jürgen: *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*, Darmstadt: WBG 2006.
- Ehrmann, Henry: Im Vorraum des Sozialismus [1946]. In: Neunzig (1976): *Der Ruf*. S. 80-95.
- Eisele, Ulf: *Die Struktur des modernen deutschen Romans*, Tübingen: Niemeyer 1984.
- Eitel, Wolfgang: Alfred Andersch und Italien. Neorealismus und lebenslange Impulse. In: Volker Wehdeking (Hg.): *Zu Alfred Andersch*, Stuttgart: Ernst Klett 1983. S. 28-36.
- Eitel, Wolfgang: Neorealismus-Rezeption. Vom Schweigen, Schwätzen und Nachdenken über italienische Literatur in Deutschland. In: Arnold (1979: Italienischer Neorealismus. S. 47-59.
- Eitler, Pascal: Politik und Religion: Semantische Grenzen und Grenzverschiebungen in der Bundesrepublik Deutschland 1965-1975. In: Frevert, Ute und Heinz-Gerhard Haupt (Hg.): *Neue Politikgeschichte. Perspektiven einer historischen Politikforschung*, Frankfurt am Main: Campus 2005. S. 268-304.
- Elsaesser, Thomas und Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007.
- Engeler, Claudia: *Massimo Bontempelli ed i suoi romanzi nel tempo (1929-1937)*, Zürich: ADAG 1992.
- Engell, Lorenz: Stehende Gewässer: Nullzeit und Normalzeit in Helmut Käutners Film „Unter den Brücken“. In: Dies. (Hg.): *Krisenkino, Filmanalyse als Kulturanalyse, Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*, Bielefeld: transcript 2010. S. 71-91.
- Engell, Lorenz: Stromboli, Roberto Rossellini I, 1950. In: Ders.: *Bilder des Wandels*, Weimar: VDG: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2003. S. 67-83.
- Engell, Lorenz: *Bilder der Endlichkeit*, Weimar: VDG 2005.
- Engell, Lorenz: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt am Main: Campus 1992.
- Engelmann, Bettina: *Poetik des Exils: die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur*, Tübingen: Niemeyer 2001. S. 161-170.
- Enzensberger, Hans Magnus: Theorie des Tourismus. In: Ders.: *Einzelheiten I: Bewußtseins-Industrie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 [1958]. S. 179-205.
- Erhart, Walter (Hg.): *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin: Topographien der literarischen Moderne*, München: Iudicium 2005.
- Erhart, Walter: Koeppen & Döblin. Topographien der literarischen Moderne. In: Ders. (2005): *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin*. S. 9-32.
- Erstic, Marijana: *Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis (Familien-)Bilder al di là della fissità del quadro*, Heidelberg: Universitätsverlag 2008.
- Esposito, Edoardo: *Elio Vittorini, Scrittura e Utopia*, Rom: Donzelli editore 2011.
- Fahle, Oliver: *Bilder der Zweiten Moderne*, Weimar: VDG 2005.

- Fanara, Giulia: Ripensando il neorealismus: gli anni Settanta e oltre. In: Dies.: *Pensare il neorealismo. Percorsi attraverso il neorealismo cinematografico italiano*, Roma: Lithos 2000. S. 15-53.
- Fellmann, Ferdinand: *Phänomenologie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2006.
- Felten, Uta: *Träumer und Nomaden. Eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien*, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2011.
- Felten, Uta und Stephan Leopold (Hg.): *Le dieu caché? Lectura christiana des italienischen und französischen Nachkriegskinos*, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2010.
- Finlay, Francis James: Aspekte und Tendenzen der Böll-Forschung seit 1976. In: Balzer (1992): *Heinrich Böll*. S. 315-338.
- Feilchenfeldt, Konrad: Brentano, Grillparzer, Stifter und – Fontane: Wasser, Schnee, Eis – Aggregatzustände eines Elements in formaler Variation zwischen Poesie und Prosa. In: Pape, Walter (Hg.): *Romantische Metaphorik des Fließens: Körper, Seele, Poesie*, Tübingen: Niemeyer 2007. S. 123-139.
- Fellini, Federico: *Fellini über Fellini: Ein intimes Gespräch mit Giovanni Grazzini*, Zürich: Diogenes 1993.
- Ferretti: *Vasco Pratolini*, S. 38-43; Hardt, Manfred: *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Darmstadt: WBG 1996.
- Feuerbach, Ludwig: Das Wesen des Christentums [1841]. In: Schuffenhauser, Werner (Hg.): *Ludwig Feuerbach. Gesammelte Werke*, Bd. 5, Berlin: Akademie-Verlag 1974.
- Finlay, Frank: *On the Rationality of Poetry: Heinrich Böll's Aesthetik Thinking*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1996.
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen [1967]. In: Dünne, Jörn und Stephan Günzel: *Raumtheorien, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 317-329.
- Fuchs, Anne: Reiseliteratur. In: Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch literarischer Gattungen*, Stuttgart: Alfred Kröner 2009. S. 593-600.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: Ders.: *Gesammelte Werke, Bd. 1*, 5. Aufl., Tübingen: Mohr 1986.
- Gansera, Rainer: „Die Dinge haben Sinn, weil jemand sie anblickt“, Stichworte zu Rossellini. In: Jansen et al. (1987): *Roberto Rossellini*. S. 13-59.
- Ganslandt, Herbert R.: Lévy-Bruhl. In: Mittelstraß, Jürgen (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 4, 2. neubearb. und erg. Aufl., Stuttgart, Weimar: Metzler 2010.
- Geffrath, Bettina: *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945-1949*, Pfaffenweiler: Centaurus Verlag 1995.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, 3. Aufl., Paderborn, München: Wilhelm Fink 2010. [1972]
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. [1982]
- Gente, Peter und Peter Weibel (Hg.): *Deleuze und die Künste*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- Giesen, Bernhard: Das Trauma der „Täternation“. In: Jostkleigrewe, Christina et al. (Hg.): *Geschichtsbilder. Konstruktion – Reflexion – Transformation*, Köln, Wien: Böhlau 2005. S. 387-414.
- Gilbert, Annette: Leere Rahmen. Das Unsichtbare des Sichtbaren sichtbar machen. In: Wirth (2013): *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*. S. 217-237.
- Givsan, Hassan: *Heidegger – das Denken der Inhumanität. Eine ontologische Auseinandersetzung mit Heideggers Denken*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.

- Glaserapp, Jörn: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2013.
- Glaserapp, Jörn (Hg.): *Michelangelo Antonioni, Wege in die filmische Moderne*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2012.
- Graf, Johannes: *Die notwendige Reise. Reisen und Reiseliteratur junger Autoren während des Nationalsozialismus*, Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995.
- Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte, Bd. 6: Philosophie der Praxis*, Berlin: Argument Verlag 1994.
- Gramsci, Antonio und Guido Zamis (Hg.): *Gedanken zur Kultur*, Köln: Röderberg 1987.
- Gramsci, Antonio: „Individualismus und Kollektivismus“ [1918]. In: Ders. et al. (1987): *Gedanken zur Kultur*. S. 18-22.
- Gramsci, Antonio: „Der Mensch als Individuum und der Massenmensch“ [1930-1932]. In: Ders. et al. (1987): *Gedanken zur Kultur*. S. 37-39.
- Gramsci, Antonio: Vergangenheit und Gegenwart („Welle des Materialismus“ und „Autoritätskrise“). In: Ders. et al. (1987): *Gedanken zur Kultur*. S. 24-25.
- Gramsci, Antonio: Kunst und Kultur. In: Kebir (1983): *Antonio Gramsci*. S. 108-109.
- Gramsci, Antonio: Rückkehr zu De Sanctis. In: Kebir (1983): *Antonio Gramsci*. S. 104-105.
- Gramsci, Antonio: Die Kunst und der Kampf um eine neue Gesellschaft. In: Kebir (1983): *Antonio Gramsci*. S. 105-108.
- Gramsci, Antonio: Sozialismus und Kultur [1916]. In: Kebir (1983): *Antonio Gramsci*. S. 24-27.
- Grimm, Gunter E.: Neorealismus und magische Momente. Alfred Anderschs literarische Italienporträts. In: Ders. et al. (Hg.): *»Ein Gefühl von freierem Leben«, Deutsche Dichter in Italien*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1990. S. 259-273.
- Großheim, Michael: „Zu den Sachen selbst!“ Die neue Sachlichkeit der Phänomenologen. In: Baßler, Moritz und Ewout van der Knaap (Hg.): *Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. S. 145-161.
- Grossklaus, Götz: Das zerstörte Gesicht der Städte: ‚Konkurrierende Gedächtnisse‘ im Nachkriegsdeutschland (West) 1945-1960. In: Böhn, Andreas und Christine Mielke (Hg.): *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*, Bielefeld: transcript 2007. S. 101-124.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diessseits der Hermeneutik: die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Günzel, Stephan: *Immanenz. Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze*, Essen: Verlag Die Blaue Eule 1998.
- Güstrau, Stephan: *Literatur als Theologieersatz: Heinrich Böll, „Sie sagt, ihr Kuba ist hier und auch ihr Nicaragua*, Frankfurt am Main: Peter Lang. S. 56.
- Habermas, Jürgen: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. In: Ders.: *Kleine politische Schriften I-IV*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 444-464.
- Hage, Volker: *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*, Frankfurt am Main: Fischer 2003.
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. S. 142.
- Häntzschel, Günter: Russland, Amerika und Deutschland im ‚Magischen Realismus‘. Neue Lesarten der Reisebücher von Wolfgang Koeppen. In: Erhart (2005): *Wolfgang Koeppen und Alfred Döblin*. S.191-208.
- Häntzschel, Günter: Heinrich Bölls Irland – eine poetische Insel. In: Berbig, Roland, Martina Lauster und Rolf Paar (Hg.): *Zeitdiskurse, Reflexionen zum 19. und 20. Jahrhundert*, Heidelberg: Synchron 2004. S. 285-298.

- Hardt, Manfred: *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Darmstadt: WBG 1996.
- Hardt, Dietrich: Merkwürdiges Beispiel literarischer Logik: Film = Literatur + x. In: Heidelberger-Leonard (1994): *Alfred Andersch*. S. 178–187.
- Harth, Helene: Der italienische Roman zwischen 1935 und 1955 und seine Rezeption in deutschen Übersetzungen. In: Kleszczewski, Reinhard und Bernhard König (Hg.): *Italienische Literatur in deutscher Sprache, Bilanz und Perspektiven*, Tübingen: Gunter Narr 1990. S. 155-171.
- Hardt, Manfred: *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Darmstadt: WBG 1996.
- Hardtwig, Wolfgang: Zeitgeschichte in der Literatur 1945-2000. In: Ders. und Erhard Schütz (Hg.): *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008. S. 7-26.
- Hegel, G.W.F.: Phänomenologie des Geistes. In: Ders.: *Werke*, Bd. 3, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011.
- Heidegger, Martin: Brief über den Humanismus [1946]. In: Ders.: *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970, Bd. 9: Wegmarken*, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1976. S. 313-364.
- Heidelberger-Leonard, Irene und Volker Wehdeking (Hg.): *Alfred Andersch, Perspektiven zu Leben und Werk*, Opladen: Westdt. Verlag 1994.
- Heidelberger-Leonard, Irene: Zur Dramaturgie einer Abwesenheit: Alfred Andersch und die Gruppe 47. In: Braese, Stephan (Hg.): *Bestandsaufnahme - Studien zur Gruppe 47*, Berlin: Erich Schmidt 1999. S. 87-101.
- Heißenbüttel, Helmut: Wolfgang-Koeppen-Kommentar. In: Greiner, Ulrich (Hg.): *Über Wolfgang Koeppen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Heißenbüttel, Helmut: Literatur als Aufschub von Literatur? Über den späten Wolfgang Koeppen. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.): *Helmut Käutner*, München: Text und Kritik 1972. S. 33-37.
- Heitmann, Klaus: Das Deutschland der Adenauer-Zeit – von italienischen Autoren gesehen. In: Comi/Pontzen (1999): *Italien in Deutschland*. S. 81-130.
- Heller, Franziska: *Filmästhetik des Fluiden, Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tar-kowski, von Huston bis Cameron*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2010.
- Hembus, Joe: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*, Bremen: Schünemann Verlag 1961.
- Hielscher, Martin: *Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koep-pens Nachkriegsromanen und in „Jugend“*, Heidelberg: Winter 1988.
- Hilgart, Johannes: Hans Erich Nossacks Erzählung 'Nekyia' (1947): Versuch einer autobiographischen Inventur. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 135-148.
- Hinterhäuser, Hans: *Italien zwischen Schwarz und Rot*, Stuttgart: Kohlhammer 1956.
- Hinz, Manfred: *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 1985.
- Hoffmann, Dieter: *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*, Bd. 1: Von der Trümmers-literatur zur Dokumentarliteratur, Tübingen, Basel: Francke 2006.
- Holert, Tom: Bewegung der Suspension. Zum Verhältnis von Welt und Film bei Gilles De-leuze. In: Balke/Vogl (1996): *Gilles Deleuze*. S. 266-275.
- Holfter, Gisela: Deutsche Literatur weltweit? Die Rezeption Heinrich Bölls und seiner Werke. In: Kirkbright, Suzanne (Hg.): *Cosmopolitans in the Modern World, Studies on a*

- Theme in German and Austrian Literary Culture*, München: Iudicium 2000. S. 179-193.
- Honold, Alexander: Odysseus in korrigierter Haltung. Entstellungen des Mythos bei Kafka, Brecht, Benjamin und Adorno/Horkheimer. In: Vöhler, Martin und Bernd Seidensticker (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2005. S. 317-331.
- Hölter, Achim: Über den Grund des Vergnügens am philologischen Vergleich. In: Ders. (Hg.): *Komparatistik, Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, Heidelberg: Synchron 2011. S. 11-25.
- Hörisch, Jochen: Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins. Marginalien zu Derridas Ontosemiologie. In: Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. S. 7-50.
- Horst, Karl August: Wandlungen des Mythos [1953]. In: Schmid (1970) *Über Hans Erich Nossack*. S. 84-88.
- Hortenbach, Eva: *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen. Der italienische Widerstand in Werken von Vittorini, Calvino, Pavese und Cassola und in Filmen von Rossellini und Comenci*, Stuttgart: Ibidem 2004.
- Hösle, Johannes: *Cesare Pavese*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 1964.
- Hu, Chunchun: *Vom absoluten Gedicht zur Aporie der Moderne, Studien zum Literaturbegriff in der Bundesrepublik Deutschland der 50er Jahre*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Huber, Lothar und Robert C. Conard (Hg.): *Heinrich Böll on Page and Screen. The London Symposium*, London: Univ. of London School of Advanced Study 1997.
- Huber, Martin: Vom Erzählen erzählen und In Geschichten verstrickt. Zu Alfred Anderschs Erzählungen. In: Heidelberger-Leonard (1994): *Alfred Andersch*. S. 90.
- Hügel, Hans-Otto: Eugène Sues *Die Geheimnisse von Paris* wiedergelesen, Zur Formgeschichte seriellen Erzählens im 19. und 20. Jahrhundert. In: Kelleter, Frank (2012): *Populäre Serialität*. S. 49-74.
- Hugo, Philipp von: Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre. In: Chiari, Bernhard (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München: Oldenbourg 2003. S. 453-477.
- Hummel, Christine: *Intertextualität im Werk Heinrich Bölls*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002.
- Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie (Husserliana Bd. III)*, hg. v. Walter Biemel, Den Haag: Nijhoff 1950.
- Husserl, Edmund: *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen (Husserliana, Bd. 2)*, hg. v. Walter Biemel, Den Haag: Nijhoff 1950.
- Ingarden, Roman: *Der Streit um die Existenz der Welt, Bd. II, 2. Teil, Formontologie*, Tübingen: Max Niemeyer 1965.
- Jablkowska, Joanna: „Diese Unruhe ist es, die in den geglückten Reisebüchern tickt.“ Alfred Anderschs Italien. In: Ächtler (2016): *Alfred Andersch*. S. 148-162.
- Jacob, Joachim: Erzählen oder Beschreiben? Überlegungen zu den ethischen Implikationen einer alten Kontroverse. In: Öhlschläger, Claudia (Hg.): *Narration und Ethik*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2009. S. 81-97.
- Jacobson, Wolfgang: Biographie. In: Jansen et al. (1987): *Roberto Rossellini*. S. 269-273.
- Jacobson, Wolfgang und Hans Helmut Prinz (Hg.): *Käutner*, Berlin: Edition Filme 1992.

- Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Zeit und Welt: Gerhard Lamprecht und seine Filme*, München: Text + Kritik 2013.
- Jäger, Christian: Kriegsmaschinen. Zur politischen Theorie von Gilles Deleuze und Felix Guattari. In: Preusser, Hans-Peter (Hg.): *Krieg in den Medien*, Rodopi: Amsterdam 2005. S. 423-436.
- Jahnn, Hans Henny: Kleine Rede auf Hans Erich Nossack. In: Schmid (1970): *Über Hans Erich Nossack*. S. 21-28.
- Jakobson, Roman: Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen [1956]. In: Ders.: *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, hg. v. W. Raible, Frankfurt am Main: Ullstein 1979. S. 117-141
- Jakobson, Roman: Über den Realismus in der Kunst. In: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus, Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1971. S. 374-391.
- Jameson, Fredric: *Mythen der Moderne*, Berlin: Kadmos 2004.
- Janicaud, Dominique: Heidegger und Jean-Paul Sartre, Anerkennung und Abweisung. In: Thomä, Dieter (Hg.): *Heidegger-Handbuch*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2003. S. 410-417.
- Jansen, Peter et al. (Hg.): *Roberto Rossellini*, München, Wien: Hanser 1987.
- Jaspers, Karl: *Die Schuldfrage*, Heidelberg: Schneider 1946.
- Jenkins, Ruth: Hans Erich Nossack und seine „Totenstadt“. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 219-226.
- Jens, Walter: *Anwälte der Humanität: Thomas Mann, Hermann Hesse, Heinrich Böll*, München: Piper 1993.
- Jens, Walter: *Statt einer Literaturgeschichte*, 5. Aufl., Pfullingen: Neske 1962.
- Jens, Walter: *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*, München: Piper 1962.
- Jeziorkowski, Klaus: *Rhythmus und Figur. Zur Technik der epischen Konstruktion in Heinrich Bölls „Der Wegwerfer“ und „Billard um halbzehn“*, Bad Homburg: Gehlen 1968.
- Jeziorkowski, Klaus: Die Schrift im Sand. In: Balzer (1992): *Heinrich Böll*. S. 135-163.
- Joch, Markus: Streitkultur Germanistik: die Andersch-Sebald-Debatte als Beispiel. In: Ehlich, Konrad (Hg.): *Germanistik in und für Europa. Texte des Münchener Germanistentages 2004*, Bielefeld: Aisthesis 2006. S. 263-275.
- Joch, Markus und Jörg Döring: *Alfred Andersch revisited. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2011.
- Joisten, Karin: Möglichkeiten und Grenzen einer narrativen Ethik. Grundlagen, Grundpositionen und Anwendungen. In: Dies.: *Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen*. Berlin 2007. S. 9-21. (Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 17).
- Jost, François: *L'oeil-caméra: entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires 1987.
- Jung, Werner (Hg.): *Ich sammle Augenblicke: Heinrich Böll 1917-1985*, Bielefeld: Aisthesis 2008.
- Jung, Werner: 6. September 1958. In: Ders./Schubert (2008): *»Ich sammle Augenblicke«*. S. 165-181.
- Jung, Willi: „Der Linden Doppelnacht“. Zu Carlo Levis Deutschlandbild. In: Comi/Pontzen (1999): *Italien in Deutschland*. S. 287-302.
- Kammandel, Verena: *Die produktive Rezeption zeitgenössischer italienischer Erzähler in der westdeutschen Nachkriegsliteratur: Studien zum Werk von Alfred Andersch und Hans Erich Nossack*, Heidelberg: Winter 2012.
- Kampits, Peter: Grundlose Freiheit. In: Schumacher (2003): *Sartre*. S. 211-225.

- Kapp, Volker (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1994.
- Kappelhoff, Hermann: *Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin: Vorwerk 8 2008.
- Kapczynski, Jennifer M.: *The German Patient. Crisis and Recovery in Postwar Culture*, Ann Arbor: Univ. of Michigan Press 2008.
- Kapczynski, Jennifer M.: Making History Visible. In: Wellbery, David E. (Hg.): *A New History of German Literature*, Cambridge: Belknap Press 2004. S. 851-856.
- Karlson, Martin: 'Venezianische Erniedrigungen': Gefahren und Leidenschaften in Alfred Anderschs Roman *Die Rote*. In: Ders. et al. (Hg.): *Grenzgänge: Literatur und Unbewusstes. Zu Heinrich von Kleist, E.T.H. Hoffmann, Alfred Andersch, Ingeborg Bachmann und Max Frisch*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1999. S. 79-99.
- Kawohl, Birgit: *Ein Engel aus Algier: zum Verhältnis von Hans Erich Nossack zu Albert Camus*, Gießen: Kletsmeier 1997.
- Käufer, Hugo Ernst: Rückbesinnung auf den Menschen. Zu Alfred Andersch: *Sansibar oder der letzte Grund* und *Piazza San Gaetano* (1957). In: Krüger, Jonas Torsten: »Unter sterbenden Bäumen«. *Ökologische Texte in Prosa, Lyrik und Theater. Eine grüne Literaturgeschichte von 1945 bis 2000*, Marburg: Tectum 2001. S. 32-34.
- Kebir, Sabine (Hg.): *Antonio Gramsci. Marxismus und Literatur*, Hamburg: VSA 1983.
- Keller, Jost: Bölls Säftelehre – oder_ Humor und Wirklichkeit. In: Schubert/Jung (2008): »Ich sammle Augenblicke«. S. 123-152.
- Kelleter, Frank: (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion, Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2012.
- Kelleter, Frank: Einleitung. In: Ders. (2012): *Populäre Serialität*. S. 11-46.
- Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne, Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München: Beck 2004.
- Kinzel, Ulrich: Aufbruch und Entscheidung: Selbsterfahrung bei Nossack und Andersch. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 23-44.
- Klaus Voigt und Christina Köstner (Hg.): *Österreichisches Exil in Italien: 1933-1945*, Wien: Mandelbaum-Verlag 2009.
- Kleinert, Susanne: Weiblichkeitsbilder im italienischen Realismus/Verismus. In: Dethloff, Uwe (Hg.): *Europäische Realismen, Facetten – Konvergenzen – Differenzen*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2001. S. 277-314.
- Klotz, Volker: Stadtflucht nach innen, Raabes *Chronik der Sperlingsgasse*. In: Ders.: *Die erzählte Stadt*, München: Hanser 1969. S. 167-193.
- Klüger, Ruth: Zeugensprache: Koeppen und Andersch. In: Braese, Stephan et al. (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Frankfurt am Main: Campus 1998. S. 173-181.
- Knapp, Ursula: *Der Roman der fünfziger Jahre. Zur Entwicklung der Romanästhetik in Westdeutschland*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Knapp, Lothar: Die anthropologie synthétique und der Existentialismus. In: Behrens, Rudolf und Roland Galle (Hg.): *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 227-241.
- Koberstein, Anja: „Gott oder das Nichts“: *Sartre-Rezeption im frühen Nachkriegswerk von Alfred Andersch im Kontext der zeitgenössischen Existentialismuskonversation*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1996.
- Koch, Lars und Waltraud Wende (Hg.): *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*, Bielefeld: transcript 2010.

- Koch, Werner (Hg.): *Selbstanzeige, Schriftsteller im Gespräch*, Frankfurt am Main: Fischer 1971.
- Kochenrath, Hans-Peter: Kontinuität im deutschen Film. In: Bredow, Wilfried von und Rolf Zurek (Hg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien*, Hamburg 1975.
- Koller, Ulrike. Dies.: Nachwort. In: Raabe (2009): *Die Chronik in der Sperlingsgasse*. S. 202-223.
- Koselick, Reinhart: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. In: Müller, Klaus E. und Jörn Rüsen (Hg.): *Historische Sinnbildung, Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategie*, Reinbek: Rowohlt 1997. S. 79-97.
- Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2: 1945 bis heute*, München: Piper 1964.
- Kovács, Kálmán: *Das Menschenbild Heinrich Bölls*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. [1964]
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, 1947*, hg. v. Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Kramberg, Karl Heinz (Hg.): Tote Seelen 1955. In: Schmid (1970): *Über Hans Erich Nossack*. S. 90-95.
- Krämer, Hans: Das Verhältnis von Ästhetik und Ethik in historischer und systematischer Sicht. In: Greiner, Bernhard und Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Etho-Poietik. Ethik und Ästhetik im Dialog. Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen*, Bonn 1998.
- Kraus, Josef: *Hans Erich Nossack*, München: Beck 1981.
- Kreimeier, Klaus: *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945*. Kronberg/Ts.: Scriptor 1973.
- Kreiml, Josef: *Zwei Auffassungen des Ethischen bei Heidegger. Ein Vergleich von „Sein und Zeit“ mit dem „Brief über den Humanismus“*, Regensburg: S. Roderer Verlag 1987.
- Kretzschmar, Dirk: Interrelationen (trans-)historisch. In: Zemanek, Evi und Alexander Nebrig (Hg.): *Komparatistik*, Berlin: Akademie Verlag 2012. S. 67-83.
- Krieger, Verena: Gramscis „Zivilgesellschaft“ – ein affirmativer oder ein kritischer Begriff? In: Borek (1993): *Kulturen des Widerstands*. S. 63-72.
- Kuhn, Markus: *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2011.
- Lamping, Dieter: Erzählen als Sinn-Suche: Formen und Funktionen autobiographischen Erzählens im Werk Alfred Anderschs. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Erzählte Welt - Welt des Erzählens*, Köln: Ed Chora 2000. S. 217-229.
- Lamping, Dieter: Die Wiederentdeckung der Grenze in der Nachkriegsliteratur: Horst Bienek und Alfred Andersch. In: Ders.: *Über Grenzen, eine literarische Topographie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. S. 102-120.
- Lamping, Dieter: *Handbuch literarischer Gattungen*, Stuttgart: Alfred Kröner 2009.
- Lange, Victor: Erzählen als moralisches Geschäft. In: Matthaei, Renate (Hg.): *Die subversive Madonna. Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1975. S. 100-122.
- Langenhorst, Georg (Hg.): *30 Jahre Nobelpreis Heinrich Böll. Zur literarisch-theologischen Wirkkraft Heinrich Bölls*, Münster: Lit Verlag 2003.
- Le Breton, David: *Lob des Gehens*, Berlin: Matthes & Seitz Verlag 2015.
- Lehnick, Ingo: *Der Erzähler Heinrich Böll. Änderungen seiner narrativen Strategie und ihre Hintergründe*, Frankfurt am Main: Lang 1997.
- Lenzen, Verena: *Cesare Pavese. Tödlichkeit in Dasein und Dichtung*, München: Piper 1989.

- Leprohon, Pierre: *Michelangelo Antonioni. Der Regisseur und seine Filme*, Frankfurt am Main: Fischer 1961.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehre der Kälte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Levi, Carlo: *La doppia notte dei tigri*, Turin 1962 [1959]. S. 16.
- Lévy-Bruhl, Lucien: *La mentalité primitive*, Paris: Félix Alcan 1922.
- Liebrand, Claudia: „Literatur und Linse“. Kinodiskurse der 50er Jahre. Schneider, Irmela und Peter M. Spangenberg (Hg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Bd. 1*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002. S. 177-190.
- Lieskounig, Jürgen: Sich der Vergangenheit stellen – aber wie? Überlegungen zur Problematik der sogenannten ‚Bewältigungsliteratur‘ in der westdeutschen Prosaliteratur der Nachkriegszeit. In: Koopmann, Helmut und Manfred Misch (Hg.): *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne*, Paderborn: mentis 2002. S. 223-237.
- Linder, Christian: Schreiben als Zustand. Ein Gespräch mit Wolfgang Koeppen. In: Arnold, Heinz-Ludwig: *Wolfgang Koeppen*, München: Text + Kritik 34, 1972. S. 14-32.
- Lobsien, Eckhard: Großstadterfahrung und die Ästhetik des Strudelns. In: Smuda, Manfred (Hg.): *Die Großstadt als „Text“*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1992.
- Lohmeier, Anke-Marie: *Hermeneutische Theorie des Films*, Tübingen: Max Niemeyer 1996.
- Lorenz, Matthias N. und Maurizio Pirro (Hg.): *Wendejahr 1959? Die literarische Inszenierung von Kontinuitäten und Brüchen*, Bielefeld: Aisthesis 2011.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- Liotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen, ein Bericht*, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen-Verlag 1994. [1979]
- Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Maier-Schoen, Petra (Hg.): *Der italienische Film zwischen Faschismus und Nachkriegszeit*, München: Filmmuseum 1997.
- Malinowski, Bernadette: Ästhetik des Engagements, Erinnern und Vergessen in Heinrich Bölls *Der Wegwerfer*. In: Plocher, Hanspeter et al. (Hg.): *Esprit civique und Engagement, Festschrift für Henning Krau? Zum 60. Geburtstag*, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2003. S. 421-445.
- Manacorda, Giuliano: Nachwort. In: Kebir (1983): *Antonio Gramsci*. S. 307-346.
- Manola, Anastasia: *Der Dichter-Seher als Dichter-Warner. Wandel eines mythischen Modells bei Koeppen, Wolf und Grass*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.
- Marker, Chris: Deutscher Film adieu? In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 132-138.
- Martin, Oliver: *Der Neorealismus in der Architektur und dessen Bezug zu Malerei, Literatur und Film*, Zürich: Eidgenössische Technische Hochschule 2002.
- Martin, Jean-Clet: Zur Dramatisierung von Bildern. In: Gente/Weibel (2007): *Deleuze und die Künste*. S. 54-66.
- Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 7. Aufl., München: C.H. Beck 2007.
- Maue, Karl-Otto: Aufbruch – Skepsis – Rechtfertigung. Drei Strategien im literarischen Feld der Nachkriegszeit am Beispiel der Hamburger Autoren Axel Eggebrecht, Hans Erich Nossack und Hans Friedrich Blunck. In: Stephan, Inge und Hans Gerd Winter (Hg.): *„Liebe, die im Abgrund Anker wirft“*. Autoren und literarisches Feld im Hamburg des 20. Jahrhunderts, Hamburg: Argument 1990. S. 175-197.
- McLuhan, Marshall und Quentin Fiore: *Das Medium ist die Massage*, Stuttgart: Klett-Kotta/Tropen 2011 [1967].

- McLuhan, Marshall und Quentin Fiore: „Botschaft an den Fisch“. In: Ders.: *Krieg und Frieden im globalen Dorf*, Düsseldorf, Wien: Econ-Verlag 1971 [1968].
- Mehlinger, Claudia und René Ruppert (Hg.): *Film-Konzepte 11, Helmut Käutner*, München: Text + Kritik 2008.
- Meier, Franziska: *Mythos der Erneuerung. Italienische Prosa in Faschismus und Resistenza*, Göttingen: Wallstein 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Humanismus und Terror*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966/67 [1947].
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Primat der Wahrnehmung und seine philosophischen Konsequenzen [1946]. In: Ders.: *Das Primat der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 26-85.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Kino und die neue Psychologie [1945]. In: Liebsch, Dimitri (Hg.): *Philosophie des Films, Grundlagentexte*, Paderborn: mentis 2006. S. 70-84.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1986 [1964].
- Marx, Friedhelm: Magischer Realismus: Wolfgang Koeppen und Friedo Lampe. In: Häntzschel, Günter und Hiltrud: „*Ich wurde eine Romanfigur*“. *Wolfgang Koeppen 1906-1996*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 52-61.
- Mayer, Hans: *Die umerzogene Literatur. Deutsche Schriftsteller und Bücher 1945-1967*, Berlin: Siedler Verlag 1988.
- Meder, Thomas und Klaus Mann: *Vom Sichtbarmachen der Geschichte: der italienische Neorealismus, Rossellinis Paisà*, München: Trickster 1993.
- Memmo, Francesco Paolo: »Il Quartiere«, Prima Cronaca. In: Ballini, Pier Luigi (Hg.): *Convegno internazionale di stui su Vasco Pratolini*, Firenze: Edizione Polistampa 1995. S. 193-202.
- Mersch, Dietmar: Transmediale Strategien des Ästhetischen. Das Literarische und sein Anderes. In: Bathrick, David und Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Literatur inter- und transmedial*, Amsterdam, New York: Rodopi 2012. S. 89-111.
- Metscher, Thomas: Zivilgesellschaft und Kultur. In: Borek (1993): *Kulturen des Widerstands*. S. 39-63.
- Metz, Christian: *Semiologie des Films*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 1972.
- Meyer, Barbara: *Gesellschaftliche Implikationen bundesdeutscher Nachkriegsfilme*, Frankfurt am Main: Dissertation Universität Frankfurt 1964.
- Michel, Karl Markus: Die Rote. In: Haffmans, Gerd: *Über Alfred Andersch*, Zürich: Diogenes 1980.
- Mieth, Dietmar (Hg.): *Erzählen und Moral: Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik*, Tübingen 2000.
- Miklantz, Elfie et al. (Hg.): *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*. Köln, Weimar: Böhlau 1999.
- Milanini (1980): *Neorealismo: Poetiche e polemiche*; Noto, Paolo und Francesco Pitassio: *Il cinema neorealista*, Bologna: Archetipolibri 2010.
- Mitscherlich, Margarete und Alexander: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München: Piper 1977.
- Mitscherlich, Alexander: *Auf dem Wege zur vaterlosen Gesellschaft. Ideen zur Sozialpsychologie*, München: Piper 1963.
- Mitscherlich, Alexander: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte: Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965.

- Möller, Martina: Vom Expressionismus zum Trümmerfilm? Visueller Stil und Nachkriegskrise im Trümmerfilm. In: Lars Koch et al. (2010): *Krisenkino*. S. 111-127.
- Morgenstern, Martin: *Metaphysik der Moderne. Von Schopenhauer bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008.
- Morsi, Gamal: *Amerika ist immer woanders. Die Rezeption des American Dream in Italien*, Marburg: Tectum Verlag 2001.
- Mrozek, Sebastian: Der Ruf als Vorläufer der Gruppe 47. Geschichte einer deutschen Nachkriegszeitsschrift. In: Bialek, Edward et al. (Hg.): *Der Hüter des Humanen, Festschrift für Prof. Dr. Bernd Balzer zum 65. Geburtstag*, Dresden, Wrocław: Neisse-Verlag 2007.
- Mussolini: La dottrina del fascismo [1932]. In: Susmel, Edoardo und Duilio: *Opera omnia di Benito Mussolini XXXIV.*, Florenz 1961. S. 115-138.
- Nägele, Rainer: *Heinrich Böll. Eine Einführung in das Werk und die Forschung*, Frankfurt am Main: Athenäum-Fischer-Taschenbuch-Verlag 1976.
- Neunzig, Hans A. (Hg.): *Der Ruf, Unabhängige Blätter für die junge Generation, Eine Auswahl*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1976.
- Nietzsche, Friedrich: *Die nachgelassenen Fragmente. Eine Auswahl*, Stuttgart: Reclam 1996.
- Nünning, Vera und Ansgar: *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. Bis 20. Jahrhunderts*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2000.
- Ochsner, Beate: Neo-sakrales Kino oder: Rossellinis ‚andere‘ Bilder. In: Felten/Leopold (2010): *Le dieu caché?* S. 29-49.
- Ochsner, Beate: Cesare Zavattini, „regista mancato“ oder mit den Bildern gegen die Bilder. In: Öhlschläger, Perrone Capano, Borsò (2012): *Realismus nach den europäischen Avantgarden*. S. 189-221.
- Ochsner, Beate: *Serial Killer* oder: zum Prinzip der Serialität. In: Jochen Fritz, Neil Stewart (Hg.): *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*, Köln, Wien: Böhlau 2006. S. 163-178.
- Ociepa, Gabriela: *Nach dem Untergang: narrative Stadtentwürfe: Kasack – Nossack – Jünger*, Dresden: Neisse-Verlag 2006.
- Oehlschläger, Eckhart: *Wolfgang Koeppen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- Öhlschläger, Claudia, Erzählte Rahmen: Realismus als Problem. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Rahmenbrüche. Rahmenwechsel*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013. S. 99-121.
- Öhlschläger, Claudia, Lucia Perrone Capano und Vittoria Borsà (Hg.): *Realismus nach den Europäischen Avantgarden. Ästhetik, Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit*, Bielefeld: transcript 2012.
- Öhlschläger, Claudia: Chronik des Verlusts: Re-Konfigurationen der Heiligen Familie in Michelangelo Antonionis *Il gridò*. In: Glasenapp, Jörn (Hg.): *Michelangelo Antonioni, Wege in die filmische Moderne*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2012. S. 39-61.
- Öhlschläger, Claudia und Friederike Römhild: Suchbewegungen im Raum des Humanitären. Topographien der Bewohnbarkeit im Nachkriegsrealismus von Heinrich Böll und Vasco Pratolini. In: Öhlschläger, Perrone Capano, Borsò (2012): *Realismus nach den europäischen Avantgarden*. S. 109-141.
- Öhlschläger, Claudia: *Abstraktionsdrang, Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2005.
- Öhlschläger, Claudia: *Narration und Ethik*, München: Wilhelm Fink 2009.
- Ortheil, Hanns-Josef: Der lange Abschied vom Flaneur. In: Ders.: *Schauprozesse, Beiträge zur Kunst der 80er Jahre*, München: Piper 1990. S. 214-233.

- Ott, Michael: Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze. In: Gente/Weibel (2007): *Deleuze und die Künste*. S. 106-121.
- Paech, Joachim: Intermedialität des Films. In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz: Bender 2007. S. 287-312.
- Joachim Peach: *Literatur und Film*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1988.
- Palmier, Jean-Pierre: Die Narrativität der Medien. Transmediale Erzähltheorie und ihre Bedeutung für Literatur- und Filmwissenschaft. In: Laak, Lothar van und Katja Malsch (Hg.): *Literaturwissenschaft interdisziplinär*, Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag 2010. S. 71-87.
- Päpflow, Thorsten M.: „Faltenwürfe“ in Heinrich Bölls „Irischem Tagebuch“, *Untersuchungen zu intertextuellen, poetologischen, stilistischen und thematischen Aspekten als Momente einer textimmanenten Strategie der „Bedeutungsvervielfältigung“*, München: Iudicium 2008.
- Parronchi, Alessandro: Prato Critico di se stesso. In: Bigongiari, Piero et al. (Hg.): *Convegno internazionale di studi su Vasco Pratolini, Atti, Florenz, 19-21 März 1992*, Florenz: Edizioni Polistampa 1995.
- Patalas, Enno und Ulrich Gregor: Die Geburt des italienischen Neorealismus. In: Ders.: *Geschichte des modernen Films*, Gütersloh: Bertelsmann 1968. S. 11-31.
- Patalas, Enno: Vom deutschen Nachkriegsfilm. In: Hagemann, Walter (Hg.): *Filmstudien*, Emsdetten 1952. S. 13.
- Peitsch, Helmut: *Nachkriegsliteratur 1945-1989*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.
- Peitsch, Helmut: „The past is never dead. It's not even past.“: Ein Faulkner-Zitat und deutsch-deutsche Vergangenheitsbewältigung. In: Vogt, Jochen und Alexander Stephan (Hg.): *Das Amerika der Autoren, von Kafka bis 09/11*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2006. S. 279-298.
- Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus: Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943-1949*, Bielefeld: transcript 2009.
- Perrone Capano, Lucia: „Die ausstrahlende Kraft des Neorealismus“. Neorealistische Bilder und Schreibweisen in der deutschen Nachkriegsliteratur. In: Perrone Capano/Öhlschlager/Borsò (2012): *Realismus nach den europäischen Avantgarden*. S. 87-109.
- Peter, Hans-Werner: Nachwort. In: Raabe, Wilhelm: *Werke in Auswahl: Studienausgabe Bd. 1: Die Chronik der Sperlingssgasse*, Braunschweig: pp-Verlag 1981. S. 172-194.
- Petersen, Jürgen H.: *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1991.
- Petersen, Jens: *Nachwort. Zum Stand der Faschismuskussion in Italien*. In: Renzo De Felice: *Der Faschismus. Ein Interview von Michael A. Ledeen*, Stuttgart: Klett-Cotta 1977. S. 114-145.
- Pieper, Annemarie: Freiheit als Selbstinitiation. In: Schumacher (2003): *Jean-Paul Sartre*. S. 195-209.
- Pilipowicz, Andrzej: Die Selbst- und Welterfahrung. Der Existentialismus im Werk von Hans Erich Nossack. In: Bialek, Edward und Lezek Zylinski (Hg.): *Die Quarantäne. Deutsche und österreichische Literatur der fünfziger Jahre zwischen Kontinuität und Neubeginn*, Wrocław: ATUT 2004. S. 233-252.
- Platen, Edgar: *Norden. Zu den Darstellungen in der Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*, München: Iudicium 2012.
- Pleyer, Peter: *Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948*, Münster: C. F. Fahle 1965.
- Polverini, Chiara: *Schauspiel oder Dokumentation? Dimensionen der Wirklichkeit in Neorealismo und Neuer Sachlichkeit*, Bonn: Romanistischer Verlag 2007.

- Poser, Therese: Heinrich Böll. Billard um halbzehn. In: Geissler, Rolf (Hg.): *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans*, Frankfurt am Main: Diesterweg 1962. S. 232-255.
- Pravadelli, Antonioni: Dall'assenza all'affetto: lo sguardo etico di Antonioni. In: Felten/Leopold (2010): *Le dieu caché?* S. 111-120.
- Prinzler, Hans Helmut und Wolfgang Jacobson (Hg.): *Käutner*, Berlin: Spiess-Verlag 1992.
- Prochnik, Peter: Die Gedichte Hans Erich Nossacks. In: Schmid (1970): *Über Hans Erich Nossack*. S. 61-76.
- Promobka, Wiebke: *Medialität urbaner Infrastrukturen. Der öffentliche Nahverkehr 1870-1933*, Bielefeld: transcript 2013.
- Prümm, Karl: „Ich weiss, man kann mit den Mitteln des Films dichten“: kinematographisches Schreiben bei Wolfgang Koeppen. In: Erhart (2005): *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin*. S. 68-85.
- Puppe, Heinz W.: H. E. Nossack und der Nihilismus. In: Schmid (1970): *Über Hans Erich Nossack*. S. 44-60.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen, Basel: Francke 2002.
- Rasch, Wolfdietrich: Zum Stil des Irischen Tagebuchs. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): *In Sachen Böll, Ansichten und Einsichten*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1968. S. 259-268.
- Rath, Christine: Geschichte als Geschichte der Gegenwart? Die Rezeption Croces durch die Nueva Escuela Histórica. In: Dies.: *Schamhafte Geschichte. Metahistorische Reflexionen im Werk von Jorge Luis Borges*, Bielefeld: transcript 2011. S. 28-33.
- Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): *In Sachen Böll, Ansichten und Einsichten*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1968.
- Reid, James Henderson: Aspekte des literarischen Erbes bei Böll. In: Balzer, Bernd: *Heinrich Böll 1917-1985*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1992. S. 245-266.
- Reif, Monika: *Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur*, Tübingen: Gunter Narr 1984.
- Reinhardt, Stephan: Ästhetik als Widerstand – Andersch als Bürger und engagierter Schriftsteller. In: Heidelberger-Leonard/Wehdeking (1994): *Alfred Andersch*. S. 32-41.
- Renaut, Alain: „Von der Subjektivität ausgehen“, Bemerkungen zur Transformation des Subjekts bei Jean-Paul Sartre. In: Schumacher (2003): *Jean-Paul Sartre*. S. 85-99.
- Reulecke, Anne-Kathrin: *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2002.
- Riccabona, Christine: Nachvollzug einer radikalen Veränderung. Herbert Veselys Verfilmung der Erzählung „Das Brot der frühen Jahre“ von Heinrich Böll. In: Neuhaus, Stefan: *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 107-119.
- Ricciardi, Mario: La scrittura narrativa di Pratolini: Metello, Cronaca familiare, Il quartiere. In: Mauro, Walter et al. (Hg.): *Vasco Pratolini. Lo scrittore e i suoi testi*, Bologna: La Nuova Italia Scientifica 1986.
- Ricoeur, Paul: *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern, Vergessen, Verzeihen*, Göttingen: Wallstein 2004.
- Rieger, Dietmar: „Pour qui-écrit-on?“ Zur frühen Rezeption von Jean-Paul Sartres *Les Mouches* in Deutschland. In: Butzer/Jacob (2012): *Berührungen*. S. 147-159.
- Rodondi, Raffaella (Hg.): *Elio Vittorini, Letteratura, arte, società. Articoli e interventi 1938-1965*, Turin: Einaudi 2008.

- Roloff, Volker: Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkung zu aktuellen Problemen. In: Paech, Joachim und Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität – Analog/Digital: Theorien, Methoden, Analysen*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2007. S. 15-30.
- Römhild, Friederike: „Lange Augenblicke“: Zyklische Zeitmodellierungen bei Cesare Pavese, Luchino Visconti und Hans Erich Nossack. In: Öhlschläger, Claudia und Lucia Perrone Capano (Hg.): *Figurationen des Temporalen, poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013. S. 123-137.
- Rondolino, Gianni: *Roberto Rossellini*, Torino: UTET 2006.
- Roth, Joseph: Schluss mit der Neuen Sachlichkeit. In: Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit, Bd. 2: Quellen und Dokumente*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000. S. 315-323.
- Roy, Pascal: Sozialkritik und Erinnerungstechnik. In: Reich-Ranicki (1968): *In Sachen Böll*. S. 81-88.
- Rüber, Judith: Eisiges Januarpanorama. In: Dies.: *Venedig. Literarische Intermezzi auf Brücken, Plätzen und Kanälen*. Stuttgart: Klett-Cotta 2002. S. 151-172.
- Sander, Gabriele: Die Last des Ungelesenen. Heinrich Böll und die literarische Moderne. In: Bellmann (1995): *Das Werk Heinrich Bölls*. S. 61-88.
- Sartre, Jean-Paul: Die Verantwortlichkeit des Schriftstellers. In: Ders.: *Schwarze und weiße Literatur. Aufsätze zur Literatur 1946-1960*, hg. v. Traugott König, Reinbek: Rowohlt 1984. S. 17-38.
- Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? Oder von der Notwendigkeit des schriftstellerischen Engagements [1947]. In: König, Traugott (Hg.): *Sartre-Lesebuch. Den Menschen erfinden*, Berlin: Rowohlt 1986. S. 79-91.
- Sartre, Jean-Paul: Der Existentialismus ist ein Humanismus [1945]. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 4, Reinbek: Rowohlt 1994. S. 117-155.
- Sartre, Jean-Paul: *Marxismus und Existentialismus. Versuch einer Methodik*, Reinbek: Rowohlt 1964.
- Sauder, Gerhard: Heinrich Bölls Léon Bloy-Lektüren. In: Schubert/Jung (2008): *»Ich sammle Augenblicke«*. S. 31-48.
- Sauder, Gerhard: Literatur und Bombenkrieg – Kritik an der Sebald-These. In: Butzer/Jacob (2012): *Berührungen*. S. 231-239.
- Schäfer, Hans Dieter: *Moderne im Dritten Reich. Kultur der Intimität bei Oskar Loerke, Frido Lampe und Helmut Käutner*, Mainz: Akademie der Wissenschaften 2003. S. 3-40.
- Schäfer, Hans-Dieter: Die nichtfaschistische Literatur der ‚jungen Generation‘ im nationalsozialistischen Deutschland. In: Denkler, Horst und Karl Prümm: *Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen – Traditionen – Wirkungen*, Stuttgart: Reclam 1976. S. 459-504.
- Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2003.
- Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit als Ereignisphilosophie*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2003.
- Schaub, Martin: Sisyphus. In: Schütte, Wolfram und Peter W. Jansen (Hg.): *Michelangelo Antonioni*, München: Hanser 1984. S. 7-57.
- Scheffel, Michael: *Magischer Realismus, die Geschichte eines Begriffs und der Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1999.
- Schenk, Irmbert: Antonionis radikaler ästhetischer Aufbruch. In: Koebner, Thomas und Irmbert Schenk (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*, München: Text + Kritik 2008. S. 67-90.

- Schenk, Imbert: Fellini und Antonioni, „La strada“ (1954) und „Il grido“ (1957). In: Felten/Leopold (2010): *Le dieu caché?*
- Schérer, Maurice (Eric Rohmer) und Francois Truffaut: Interview 1. In: Jansen et al. (1987): *Roberto Rossellini*. S. 59-74.
- Scherer, Maurice und Francois Truffaut: Gespräch mit Roberto Rossellini. In: Kotulla (1964): *Der Film*. S. 47-56.
- Scherer, Stefan und Gustav Frank: Komplexer Realismus als nachexpressionistische Konstellation. Elisabeth Langgässer Romane (von 1936 und 1946). In: Öhlschläger/Perrone Capano/Borsò (2012): *Realismus nach den europäischen Avantgarden*. S. 13-39.
- Scherer, Stefan und Gustav Frank: Komplexer Realismus in der Synthetischen Moderne: Hermann Broch – Rudolf Borchardt. In: Kyora, Sabine und Stefan Neuhaus (Hg.): *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 111-112.
- Scherpe Klaus R.: Dem Realen auf der Spur, Exerzitien der Beschreibung in der deutschen Nachkriegsliteratur. In: Öhlschläger/Perrone/Capano (2012): *Realismus nach den europäischen Avantgarden*. S. 141-161.
- Scherpe, Klaus R.: Von Bildnissen zu Erlebnissen: Wandlungen der Kultur nach Auschwitz. In: Böhme, Hartmut und Ders.: *Literatur- und Kulturwissenschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996. S. 254-283.
- Scherpe, Klaus R.: „Schützt Humanismus denn vor gar nichts?“ Alfred Andersch im Kontext der Moderne. In: Ders.: *Die Rekonstruierte Moderne. Studien zur deutschen Literatur nach 1945*, Köln, Wien: Böhlau 1992. S. 101-130.
- Scheunemann, Dietrich: *Romankrise: die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland*, Heidelberg: Quelle und Meyer 1978.
- Schieder, Wolfgang: *Faschistische Diktaturen, Studien zu Italien und Deutschland*, Göttingen: Wallstein Verlag 2008.
- Schieder, Wolfgang (Hg.): *Faschismus als soziale Bewegung. Deutschland und Italien im Vergleich*, Hamburg: Hoffmann & Campe 1976.
- Schiller, Dieter: *Der Traum von Hitlers Sturz, Studien zur deutschen Exilliteratur 1933-1945*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2010.
- Schlappner, Martin: *Von Rossellini zu Fellini*, Zürich: Origo Verlag 1958.
- Schlich, Jutta: *Literarische Authentizität, Prinzip und Geschichte*, Tübingen: Max Niemeyer 2002.
- Schmid, Christof (Hg.) *Über Hans Erich Nossack*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.
- Schmid, Wolfgang: *Elemente der Narratologie*, Berlin: Walter de Gruyter 2005.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): *Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion. Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien nach 1945*, Tübingen: Max Niemeyer 1998. S. VII-XI.
- Schneider, Marianne und Lothar Schirmer (Hg.): *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, München: Schirmer-Mosel Verlag 2008.
- Schneider, Irmela: Konzepte vom Zuschauen und vom Zuschauer. In: Dies. Und Peter M. Spangenberg (Hg.): *Medienkultur der 50er Jahre, Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 1, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002. S. 245-269.
- Schnell, Ralf: Die Einzelgänger: literarische Oppositionen zur Gruppe 47 am Beispiel Hans Erich Nossacks. In: Fetscher, Justus (Hg.): *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991. S. 152-165.

- Schnepf, Beate: Die Aufgabe des Schriftstellers. Bölls künstlerisches Selbstverständnis im Spiegel unbekannter Zeugnisse. In: Bellmann (1995): *Das Werk Heinrich Bölls*. S. 45-60.
- Schoeps, Karl-Heinz Joachim: *Literatur im Dritten Reich (1933-1945)*, 2. Aufl., Berlin: Weidler Buchverlag 2000.
- Scholz, Susanne und Gisela Ecker (Hg.): *Umordnungen der Dinge*, Königstein im Taunus: Ulrike Helmer 2000.
- Schöttker, Detlev: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“. In: Linder, Burckhardt (Hg.): *Benjamin-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2006. S. 557-566.
- Schubert, Jochen: *Heinrich Böll*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2011.
- Schumacher, Bernard, N. (Hg.): *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*, Berlin: Akademie-Verlag 2003.
- Schütz, Erhard: Der Dilettant in der geschriebenen Geschichte. Was an Wolfgang Koeppens Roman ‚Das Treibhaus‘ modern ist. In: Oehlenschläger (1987): *Wolfgang Koeppen*. S. 275-289.
- Schwab-Felisch, Hans (Hg.): *Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitsschrift. Mit einem Geleitwort von Hans Werner Richter*, München: dtv 1962.
- Schwaderers, Richard: *Italienbild und Stimme Italiens in den deutschsprachigen Kulturzeitschriften 1945-1970*, Tübingen: Gunter Narr 1998.
- Schwarze, Michael: Die Aufhebung des ‚Mythos‘ in einer Poetik des Dialogs: Cesare Pavese (Dialoghi von Leucò und La luna e il falò). In: Ders. und Claudia Jünke (Hg.): *Unausweichlichkeit des Mythos. Mythospoiesis in der europäischen Romania nach 1945*, München: Martin Meidenbauer 2007. S. 37-63.
- Sebald, G.W.: *Luftkrieg und Literatur, Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 [1999].
- Sebald, W. G.: Ein Versuch der Restitution. In: Ders.: *Campo Santo*, München, Wien: Hanser 2003. S. 240-248.
- Segeberg, Harro: *Mediale Mobilmachung III: Das Kino in der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950-1962)*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2009.
- Seidel, Ina: Dichter: Volkstum und Sprache. In: Dies.: *Dichter, Volkstum und Sprache. Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Berlin: Dt. Verlagsanstalt 1934. S. 7-23.
- Shandley, Robert: *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit*, Berlin: Parthas 2010.
- Simmel, Georg: Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch [1902]. In: Rammstedt, Ottheim (Hg.): *Georg Simmel. Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955. S. 101-108.
- Simmel, Georg: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. In: Ottheim Rammstedt (Hg.): *Gesamtausgabe*, Bd. VIII, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Sisto, Michele: Wendejahr 1962? Der Kampf um die deutsche zeitgenössische Literatur in Italien: Vermittler, Literaturauffassungen, Verlagsstrategien. In: Lorenz/Pirro (2011): *Wendejahr 1959?* S. 147-163.
- Sollte-Gresser, Christiane: *Spielräume des Alltags. Literarische Gestaltung von Alltäglichkeit in deutscher, französischer und italienischer Erzählprosa (1929-1949)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.
- Sollte-Gresser, Christiane: Vom italienischen Nationalkino zum Gedächtnis des europäischen Films. Das Kino des neorealismo. In: G. Febel und N. Ueckmann: *Europäischer Film*

- (seit 1945) im Kontext der Romania. *Geschichte und Innovation*, Münster 2007. S. 67-82.
- Spagnoletti, Giovanni: Perspektiven auf das Risorgimento und die Resistenza. Der italienische Film. In: Rother (1998): *Mythen der Nationen*. S. 150-167.
- Sprengel, Peter: Wolfgang Koeppen. Die Wiederholung der Moderne. In: Becker, Sabina et al. (Hg.): *Literarische Moderne*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2007. S. 403-416.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, 8. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- Steinweg, Marcus: Das Unendliche retten: Kunst und Philosophie im Denken von Deleuze. In: Gente/Weibel (2007): *Deleuze und die Künste*. S. 84-95.
- Strübel, Michael: Kriegsfilm und Antikriegsfilm. In: Ders. (Hg.): *Film und Krieg: Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*, Opladen: Leske + Budrich 2002. S. 39-74.
- Szodrzynski, Joachim: Hermann Kasack – Hans Erich Nossack: Anmerkungen zur schwierigen Freundschaft zweier sehr unterschiedlicher „innerer Emigranten“. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 255-272.
- Teschke, Henning: *Sprünge der Differenz. Literatur und Philosophie bei Deleuze*, Berlin: Matthes & Seitz 2008.
- Thabet, Sahbi: *Das Reisemotiv im neueren deutschsprachigen Roman: Untersuchungen zu Wolfgang Koeppen, Alfred Andersch und Max Frisch*, Marburg: Tectum 2002.
- Thal, Ortwin: *Realismus und Fiktion: literatur- und filmtheoretische Beiträge von Adorno, Lukács, Kracauer und Bazin*, Dortmund: Nowotny 1985.
- Todorow, Almut: Publizistische Reiseprosa als Kunstform: Wolfgang Koeppen. In: Oehlen-schläger (1987): *Wolfgang Koeppen*. S. 158-195.
- Tokarzewska, Monika: Wolfgang Koeppens Amerikafahrt. In: Erhart (2005): *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin*. S. 130-146.
- Treichel, Hans Ulrich: *Fragment ohne Ende. Eine Studie über Wolfgang Koeppen*, Heidelberg: Winter 1984.
- Treichel, Hans-Ulrich: Wolfgang Koeppens italienische Reise. In: Comi (1999): *Italien in Deutschland*. S. 257-268.
- Treichel, Hans-Ulrich (Hg.): *Wolfgang Koeppen, „Einer der schreibt“: Gespräche und Interviews*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Trommler, Frank: Die nachgeholte Résistance. Politik und Gruppenethos im historischen Zusammenhang. In: Fetscher, Jutta, Eberhard Lämmert, Jürgen Schutte (Hg.): *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991. S. 9-22.
- Ujma, Christina: Alfred Anderschs Italienbild im Kontext der Nachkriegsliteratur. In: Stuart Parkes and John J. White: *The Gruppe 47 fifty years on a re-appraisal of its literary and political significance*, Amsterdam: Rodopi 1999. S. 89-104.
- Vertov, Dziga: „Kinoki – Umsturz“ und „Vorläufige Instruktion an die Zirkel des ‚Kinoglaz‘“. Beide in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 74-86 und S. 87-93.
- Viani, Duccio: Foto di gruppo con fantasmi: l’incontro con le rovine della Germania in Wilder, Böll, Rossellini. In: Nono, Luigi: *Incontri*, Hofheim: Wolke 2004. S. 282-292.
- Vitti, Antonio (Hg.): *Ripensare il neorealismo, cinema, letteratura, mondo*, Pesaro: Metauro 2008.

- Volk, Ulrich: *Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsgastdozentur Poetik*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2003.
- Von Falkenhausen, Susanne: *Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik in Italien 1922 bis 1943*, Frankfurt am Main: Haag & Herchen 1979.
- Vormweg, Heinrich: Prosa in der Bundesrepublik seit 1945. In: Lattmann, Dieter (Hg.): *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945. Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland*, München: Kindler 1973.
- Voss, Dietmar: Das Meer, der Wahn und die Großstadt. Magische Bildräume bei Döblin und Koeppen. In: Erhart (2005): *Wolfgang Koeppen und Alfred Döblin*. S. 239-255.
- Wagner, Birgit: Die Methode ist ein Politikum. In: Borek (1993): *Kulturen des Widerstands*. S. 173-181.
- Waldenfels, Bernhard: *Sinn und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.
- Waldenfels, Bernhard: Maurice Merleau-Ponty. In: Gioliani, Regula (Hg.): *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2000. S. 15-29.
- Waldenfels, Bernhard: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- Waldenfels, Bernhard: Maurice Merleau-Ponty. In: Giuliani, Regula (Hg.): *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*, Paderborn, München: Wilhelm Fink 2000. S. 15-27.
- Wehdeking, Volker: Billard um halbzehn. In: Bellmann (2000): *Heinrich Böll*. S. 179-200.
- Wehdeking, Volker: Alfred Anderschs Leben und Werk aus der Sicht der neunziger Jahre: Eine Problemskizze. In: Ders. und Heidelberger-Leonard (1994): *Alfred Andersch*.
- Wehdeking, Volker und Günter Blamberger: *Erzählliteratur der frühen Nachkriegszeit*, München: Beck 1990.
- Wehdeking, Volker: Alfred Anderschs erste literarkritische Aufsätze (1945-48): Amerikanische Erzählmodelle und existenzielles Denken. In: Ders. (1971): *Der Nullpunkt*. S. 86-97.
- Wehdeking, Volker: *Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur (1945–1948) in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1971.
- Weitzer, Karin: „Auf der Suche nach dem verlorenen Rad“. Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation. In: Febel, Gisela, Natascha Ueckmann (Hg.): *Europäischer Film im Kontext der Romania. Geschichte und Innovation*, Münster: LIT 2007. S. 83-103.
- Wellbery, David E.: *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin 2007 [2004].
- Welsch, Wolfgang: Ästhet/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik. In: Wulf, Christoph, Dietmar Kamper und Hans Ulrich Gumprecht (Hg.): *Ethik der Ästhetik*, Berlin: De Gruyter 1994. S. 3-22.
- Weyand, Björn: Jetztzeitarchivalik. Markenwaren als zeitgeschichtliche Archivalien der Nachkriegszeit. In: Schütz, Erhard und Hardtwig, Wolfgang (Hg.): *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008. S. 74-86.
- Weyrauch, Wolfgang: Nachwort. In: Ders.: *Tausend Gramm. Ein deutsches Bekenntnis in dreißig Geschichten aus dem Jahr 1949*, Reinbek: Rowohlt 1989. S. 175-183.
- Wicki-Endriss, Elisabeth: *Die Filmlegende Bernhard Wicki*, Leipzig: Henschel 2007.
- White, Haydn: *Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, Frankfurt am Main 1990. [1987]

- Williams, Andrew: *Hans Erich Nossack und das Mythische, Werkuntersuchungen unter besonderer Berücksichtigung formalanalytischer Kategorien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Williams, Andrew: Hans Erich Nossack und das ‚Mythische‘. In: Dammann (2000): *Hans Erich Nossack*. S. 94-104.
- Williams, Rhys W.: „Nachrichten von der Grenze“: Alfred Andersch’s prose writings. In: Görner, Rüdiger (Hg.): *Nachdenken über Grenzen*, München: Iudicium 1999. S. 161-173.
- Wilms, Wilfried: Taboo and Repression in W.G. Sebald’s “On the Natural History of Destruction”. In: Long, J. J. und Anne Whitehead (Hg.): *W. G. Sebald – A Critical Companion*, Edinburgh: University Press 2004. S. 175-189.
- Wirth, Uwe: Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde. In: Ders. (Hg.): *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013. S. 15-57.
- Witte, Karsten: Im Prinzip Hoffnung, Helmut Käutners Filme. In: Jacobson (1992): *Käutner*. S. 62-110.
- Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002. S. 23-104.
- Wuss, Peter: Cesare Zavattini, Zum Konzept des italienischen Neorealismus. In: Ders.: *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums, Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*, Berlin: Henschel Verlag 1990. S. 359-371.
- Xuan Jing: Der ‚leidende Widerstand‘ im Okkupationskino Robert Rossellinis christliches Sühneopfer in ‚Rom, offene Stadt‘. In: Felten/Leopold (2010): *Le dieu caché?*. S. 11-28.
- Zima, Peter V.: *Komparatistik*, 2. Aufl., Tübingen, Basel: Francke 2011.
- Zima, Peter von: *Moderne/Postmoderne*, Tübingen, Basel: Francke 2001.
- Zmegac, Viktor *Moderne/Modernität*. In: Ders. und Dieter Borchmeyer (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen: Max Niemeyer 1994.
- Zylinski, Leszek: *Heinrich Bölls Poetik der Zeitgenossenschaft*. Torun: Uniwersytet Mikolaja 1997.
- Zylinski, Lezek: Zur Dialektik der Erinnerung am Beispiel von Heinrich Bölls *Haus ohne Hüter*. In: Bialek, Edward et al. (Hg.): *Der Hüter des Humanen, Festschrift für Prof. Dr. Bernd Balzer zum 65. Geburtstag*, Dresden, Wrocław: Neisse Verlag 2007. S. 147-152.

Zeitschriften

- Andres, Stefan: Der italienische Literat als Zeitkritiker. In: *Merkur* 1 (1947) H. 5.
- Bandel, Jan-Frederik: Der Gestus der Desertion: Alfred Andersch, Arno Schmidt und die Mühen der ‚Gewissensforschung‘. In: *Kultur & Gespenster* 2 (2006). S. 282-299.
- Barbaro, Umberto: Neo-realismo. In: *Cinema* (5. Juni 1943).
- Battafarano, Italo Michele: Zwischen Kitsch und Selbstsucht – und auch noch Spuren von Antisemitismus? Marginalia zu Alfred Andersch: eine Forschungskontroverse Sebald, Heidelberger-Leonard und Weigel betreffend. In: *Morgen-Glantz* 4 (1994). S. 241–257.
- Bauer, Martin und Jens Hacke: Neo-Realismus. *Zeitschrift für Ideengeschichte* 2 (2013) H. VII.
- Becker, Rolf: Brot und Boden. In: *Der Spiegel* (6.12.1961) H. 50. S. 71-86.

- Bellmann, Werner: „... denn sie wissen nicht, was sie tun“: kritische Anmerkungen zur Neuedition von Heinrich Bölls Roman *Und sagte kein einziges Wort* in der Kölner Ausgabe. In: *Wirkendes Wort* 57 (2007) H. 3. S. 417-424.
- Bohrer: Das Ethische im Ästhetischen. In: *Merkur* 54/620, 2000. S. 1149-1162.
- Bordwell, David: Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik. In: *montage AV* 18 (2009) H. 1. S. 109-128.
- Borkowski, Jan und Philipp David Heine: Ziele der Literaturgeschichtsschreibung. In: *Journal of Literary Theory* 7 (2013) H. 1-2. S. 31-63.
- Boschetti, Anna: Vom Engagement zum Experimentalismus. Bemerkungen zum italienischen literarischen Feld seit 1945 und seinem Verhältnis zum transnationalen Raum. In: *Berliner Journal für Soziologie* 2 (2004). S. 189-207.
- Broich, Ulrich: Gibt es eine ‚neutrale Erzählsituation‘? F. K. Stanzel zum 60. Geburtstag. In: *Germanistisch-romanistische Monatsschrift* 33 (1983). S. 129-145.
- Brunner, Maria E.: Cinemorphe Seh- und Wahrnehmungsweisen in Anderschs Roman *Die Rote*. In: *Weimarer Beiträge* 46 (2000) H.4. S. 602-616.
- Brütsch, Matthias: Ist Erzählen graduierbar? Zur Problematik transmedialer Narrativitätsvergleiche. In: *Diegesis* 2.1. (2013). S. 54-75.
- Büttner, Urs: Poetik der (In-)Kohärenz, Zur literarischen Meteorologie von Raabes „Chronik der Sperlingsgasse“. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 57 (2016) H. 1. S. 74-93.
- Casetti, Francesco: Der Stil als Schauplatz der Verhandlung. Überlegungen zum filmischen Realismus und Neo-Realismus. In: *montage AV* 18 (2009) H. 1. S. 129-139.
- Chiusano, Italo A.: *La Rossa* di Alfred Andersch. Omaggio all’Italia. In: *La Fiera Letteraria* (25.09.1960).
- Christen, Thomas: Die Präsenz der Dinge und die Absenz der Protagonisten. In: *Cinema* (1994) H. 40. S. 9-19.
- Cuccu, Lorenzo: Ein Auge nach innen, eins nach außen. Michelangelo Antonioni und der Neorealismo. In: *Du: die Zeitschrift der Kultur* 55 (1995-1996) H. 11. S. 21-22.
- Demirovic, Alex: Symphilosophie – oder die organisierte Philosophie. Die allgemeine Gesellschaft für Philosophie in Deutschland und ihre Veranstaltungen 1947-1951. In: *Widerspruch* 18 (1990). S. 26-38.
- Dubiel, Jochen: Alfred Andersch und die amerikanischen Leitbilder: Ernest Hemingways „In our time“ and William Faulkners „As I lay dying“ im Vergleich mit Alfred Anderschs „Sansibar oder der letzte Grund“. In: *Literatur für Leser* 27 (2004) H.2. S. 72-88.
- Dubiel, Jochen: Alfred Andersch und die amerikanischen Leitbilder Ernest Hemingways *In Our Time* und William Faulkners *As I Lay Dying* im Vergleich mit Alfred Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund*. In: *Literatur für Leser* 27 (2004) H. 2. S. 72-88.
- Einen gefunden. In: *Der Spiegel* 20 (16.05.1962). S. 85.
- Egyptien, Jürgen: Ästhetik und Geschichte in Wolfgang Koeppens Reiseessay *Neuer römischer Cicerone*. In: *Internationale Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft: Jahrbuch der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft* 2 (2003). S. 51-64.
- Fahle, Oliver: Zeitspaltungen, Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze. In: *montage/AV* 11 (2002) H. 1. S. 97-112.
- Falke, Gustav: Neorealismus im italienischen Film. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 2 (2013) H. VII. S. 21-34.
- Ferrara, Alessandro: Ein Gefühl der ‚Beförderung des Lebens‘. Neuer philosophischer Horizont: Reflexive Authentizität als Mittlerin zwischen Universalismus und Pluralismus. In: *Frankfurter Rundschau* (11. April 2000) H. 86.

- Friedmann, Norman: Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. In: PLMA, 70 (1955). S. 1160-1184.
- Grimm, Gunter E.: „Nichts als die Wahrheit.“ Zu Alfred Andersch Realismus-Konzept. In: Literatur für Leser (1993) H3. S. 108-118.
- Hamburger, Käte: Zur Phänomenologie des Films. In: Merkur 9 (1956) H. 10. S. 873-880.
- Hauser, Arnold: Im Zeichen des Films. In: Merkur 2 (1953) H. 7. S. 146-164.
- Heidelberger-Leonard, Irene: Andersch revisited. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie Sonderband* 114 (1995). S. 36-49.
- Hinterhäuser, Hans: Italienische Literatur in Deutschland 1945-1965. In: Jahresring 66/67, Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart. S. 267-276.
- Hinterhäuser, Hans: Literatur der Selbstbesinnung in Italien. In: Merkur 5 (1951). S. 881-890.
- Hinterhäuser, Hans: Zur Prosa der italienischen Linken. In: Merkur 6 (1952) H. 5. S. 487-493.
- Hinterhäuser, Hans: Bilanz des italienischen Neorealismus. In: Die Sammlung 8 (1953). S. 181-191.
- Holdenried, Michaela: Zur Modernität autobiographischer Formen und zur Konservativität ihrer Rezeption. Am Beispiel von Wolfgang Koeppens *Jugend*. In: Weimarer Beiträge 46 (2000) H. 2. S. 180-197.
- Hösle, Johannes: Neorealismo. In: Schweitzer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur 46 (1966-67) H. 4. S. 353-364.
- Huber, Martin: Literaturgeschichtsschreibung revisited. Neue Modelle und alte Fragen. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 59 (2012) H. 4. S. 321-333.
- Hübner, Dietmar: Eine Illusion des Fließens? Eine Annäherung an die Philosophie der Zeit. In: Kritische Ausgabe, Zeitschrift für Germanistik und Literatur (2011) H. 21. S. 12-15.
- Hummel, Christine: 'Meine Sehnsucht ist das lebendige, blutige Leben'. Die Darstellung der Stadt bei Heinrich Böll. In: Wirkendes Wort 55 (2005) H. 2. S. 209-224.
- Jens, Walter: Keine Dichter! In: Die Literatur 1 (01.05.1952) H. 4. S. 1-2.
- Jost, Francois: Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation. In: Hors Cadre 2 (1984). S. 67-84.
- Kafitz, Dieter: Formtradition und religiöses Ethos – Zur Realismuskonzeption Heinrich Bölls. In: Der Deutschunterricht 28 (1976) H. 6. S. 69-85.
- Kapp, Volker: Übersetzung italienischer Nachkriegsliteratur. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 37 (1996). S. 343-363.
- Kinzel, Ulrich: Das Ende einer Reise: Orientierung und Erfahrung in Alfred Anderschs 'Hohe Breitengrade'. In: Deutsche Schillergesellschaft: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 43 (1999). S. 403-430.
- Kirchmann, Kay: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: Film und Kritik (1994) H. 2. S. 23-37.
- Kirsten, Guido: Editorial: Warum Bazin. In: montage AV 18 (2009) H. 1. S. 4-9.
- Krämer, Sybille: Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form? In: Rechtshistorisches Journal (1998) H. 17. S. 558-573.
- Krauß, Andrea: 'Rohformen' des Erzählens. Repräsentationskritik in W. G. Sebalds *Luftkrieg und Literatur*. In: Weimarer Beiträge 53 (2007) H. 4. S. 503-518.
- Lau, Jörg: Wunderlicher Realismus, Kino als Erfahrung. In: Sonderheft Merkur 59 (2005) H. 9/10, Nr. 677/678: Wirklichkeit! Wege in die Realität, hg. v. Karl-Heinz Bohrer und Kurt Scheel. S. 963-971.

- Linder, Christian: Freiheit in der Wildnis: Alfred Anderschs Nachrichten von einer Welt jenseits der Grenze. In: *Lettre international* 80 (2008). S. 80-83.
- Ma, Aline-Siao: Alfred Andersch: Ein Vertreter der Skeptischen Moderne. In: *Studies in Language and Literature* (5.10.1992). S. 145–181.
- Magenau, Jörg: Literatur als Selbstverständigungsmedium einer Generation. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 124 (2001). S. 56-64.
- Malaparte, Curzio: Die furchtsamen Füllfederhalter. In: *Die Literatur* 1 (01.07.1952) H. 8. S. 6.
- Maurer, Kathrin: »Ich hatte dieses Ding nie so gesehen wie heute.« Zur Verunsicherung der Wahrnehmung in Adalbert Stifters *Eisgeschichte*. In: *Colloquia Germanica* 92.1 (2013). S. 35-48.
- McTaggart, John und McTaggart, Ellis: The Unreality of Time. In: *Mind: A Quarterly Review of Psychology and Philosophy* 17 (1908). S. 457-474.
- Meier, Albert: Dichter und doch keine. Zu den literaturpolitischen Hintergründen von Alfred Anderschs Interesse an Elio Vittorini. In: *Zeitschrift für Germanistik* 3 (1993) H. 1. S. 110–119.
- Mielke, Christine: Schuld Diskurs und Städtezerstörung bei Böll, Nossack und Mulisch, Zur Fortsetzung der Debatte um Luftkrieg und Literatur. In: *treibhaus, Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre* 5 (2009). S. 77-103.
- Moeller, Hans-Bernhard: Die Rolle des Films in der Gegenwartsdichtung. In: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* II (1971). S. 53-70.
- Muschg, Adolf: Die Teilnahms-Ferne. Wenn Auschwitz in der Schweiz liegt – Über die Nichtanerkennung historischer Schuld und den langen Schlaf der Selbstgerechten. In: *Die Zeit* (7. 2. 1997).
- Nowak, Helge: Literarische Kommunikation als Leitbild einer transkulturellen und medienhistorisch orientierten Literaturgeschichtsschreibung. In: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 59 (2012) H. 4. S. 333-360.
- Pacini, Carlo und Klaus Bochmann: Kontinuität und Neuerung in der italienischen Prosa und Literaturkritik von 1945 bis heute. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie* 33 (1987). S. 181-204.
- Platen, Edgar: Ausländer, Deserteure, Touristen und verhinderte Heimkehrer: Wolfgang Koeppens Poetologie des Reisens im Umfeld der frühen Nachkriegszeit. In: *treibhaus, Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre* 2 (2006). S. 125-139.
- Pohl, Gerhart: Magischer Realismus? In: *Aufbau* 7 (1948) H. 4. S. 650-653.
- Prager, Brad: The Good German as Narrator: On W. G. Sebald and the Risks of Holocaust Writing. In: *New German Critique* (2005) H. 96. S. 75-102.
- Reid, James H.: From ‚Bekenntnis zur Trümmerliteratur‘ to ‚Frauen vor Flußlandschaft‘: Art, Power and the Aesthetics of Ruins. In: *University of Dayton Review* 24 (1997) H. 3. S. 35-48.
- Reid, James H.: Heinrich Böll: From Modernism to Post-Modernism and Beyond. In: *Bullivant, Keith (Hg.): The Modern German Novel*, Leamington Spa: Berg 1987. S. 109-125.
- Ribbat, Ernst: Heinrich Böll. ‚Und sagte kein einziges Wort‘. In: *Der Deutschunterricht* 33 (1981) H. 3. S. 51-61.
- Richter, Hans Werner: Literatur im Interregnum. In: *Der Ruf* 1 (15. 03. 1947) H. 15. S. 10-11.
- Richter, Hans Werner: Die junge Literatur hat keinen Mut. In: *Die Literatur* 1 (01.05.1952) H. 4. S. 1

- Richter, Hans Werner: Leitartikel [ohne Überschrift]. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Der Skorpion. Reprint*, Göttingen: Wallstein 1991. S. 7-9.
- Richter, Hans Werner: Courage? In: *Die Literatur* 1 (15.3.1952) H. 1. S. 1.
- Rindisbacher, Hans J.: Trauer, Melancholie und deutsche Nachkriegsbefindlichkeit: Heinrich Bölls „Es wird etwas geschehen“ neu gelesen. In: *German Studies Review* 30 (2007) H. 2. S. 349-370.
- Rüdiger, Horst: Die Neutralisierung der Extreme im italienischen Roman. In: *Merkur* 3 (1949) H. 14. S. 400-407.
- Rüdiger, Horst: Die Heimkehr zu den Müttern. Zeitproblematik und Zeitlosigkeit im italienischen Neorealismus. In: *Schweizer Monatshefte* 33 (1953-1954) H. 7. S. 406-412.
- Rutschkiy, Michael: Aus dem Fenster schauen. In: Bohrer, Karl-Heinz und Kurt Scheel (Hg.): *Wirklichkeit, Wege in die Realität, Sonderheft*, *Merkur* 59 (2005) H. 9/10. S. 1007-1016.
- Schäfer, Hans-Dieter: Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930. In: *Literaturmagazin* 7 (1977). S. 95-115.
- Scherpe, Klaus R.: Moral im Ästhetischen: Andersch, Weiss, Enzensberger; ein Vortrag. In: *Weimarer Beiträge* 42 (1996) H. 1. S. 109-127.
- Scherpe, Klaus R.: Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition: von Döblin und Musil bis zu Darstellungen des Holocaust. In: *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge* 2 (1996). S. 368-383. [zugleich Antrittsvorlesung an der Humboldt-Universität zu Berlin, 20. Juni 1994]
- Schlumbohm, Dietrich: Der italienische Neorealismus. Zu Begriff und Entstehung. In: *Romanische Forschungen, Vierteljahresschrift für romanische Sprache und Literaturen* 80 (1968). S. 521-529.
- Schröder, Gerhard: Jene leise, unwiderstehliche Präsenz. Heinrich Böll und die hohe Autorität des Authentischen. In: *Frankfurter Rundschau* 254 (1. November 2002).
- Schröter, Jens: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: *montage/AV* 7 (1998) H. 2. S. 129-154.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Die Unvermeidlichkeit der Komparatistik. Zum Verhältnis von einzelsprachlichen Literaturen und Vergleichender Literaturwissenschaft. In: *Arcadia* 14 (1979). S. 223-236.
- Sölle, Dorothee: Christentum und Marxismus. Bericht über den Stand des Gesprächs. In: *Merkur* 22 (1968) H. 1. S. 140-155.
- Stocker, Günther: Lesen als Utopie der Freiheit: Alfred Anderschs „Sansibar oder der letzte Grund“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 123 (2004) H. 2. S. 264-285.
- Tabassi, Mohamed: „Die dürre Allegorie eines unlösbaren Symbols. Zur Ähnlichkeit zwischen Franz Kafka und Hans Erich Nossack“. In: *Text und Kontext* 31 (2009). S. 185-206.
- Tröhler, Margrit: Film – Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien. Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers. In: *montage AV* 18 (2009) H. 1. S. 49-74.
- Trommler, Frank: Nachkriegsliteratur – eine neue deutsche Literatur? In: *Literaturmagazin* 7 (1977). S. 167-186.
- Ulrich, Roland: Vom „Magischen Sehen“ zum Literarischen Text. Zu Wolfgang Koeppens Roman *Das Treibhaus*. In: *Argonautenschiff* 8 (1999). S. 354-361.
- Wagner, Frank: Der kritische Realist Heinrich Böll – Die Entwicklung der „Krieg-Frieden“-Problematik in seinen Romanen. In: *Weimarer Beiträge* 7 (1961). S. 99-125.

- Wehdeking, Volker: Alfred Andersch und die amerikanischen Leitbilder Ernest Hemingways *In Our Time* und William Faulkners *As I Lay Dying* im Vergleich mit Alfred Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund*. In: *Literatur für Leser* 27 (2004) H. 2. S. 72-88.
- Wellek, René: Croce als Kritiker der deutschen Literatur. In: *Bayerische Akademie der Wissenschaften* (1980) H. 4. S. 3-20.
- Weyrauch, Wolfgang: Realismus des Unmittelbaren. In: *Aufbau* (1946) H. 7. S. 701-706.
- Widdig, Bernd: Melancholie und Moderne: Wolfgang Koeppens *Der Tod in Rom*. In: *Germanic Review* 66 (1991). S. 161-168.
- Witte, Karsten: Neo-Realismus: Ein Angriff der Chronik auf die Story. In: *Film epd* 8 (1991). S. 16-23.
- Worschech, Rudolf: Sehen Sie Käutner! In: *epd Film* 3 (2008). S. 26-31.
- Zimmermann, Christia von: Ästhetische Meerfahrt: Anmerkungen zu Moderne und Biedermeier auf dem Weg zu Alfred Andersch *Hohe Breitengrade* (1969). In: *Zeitschrift für Germanistik* 23 (2013) H. 3. S. 558-573.

Zeitungen

- Arenhövel, Mark: Zivilgesellschaft Bürgergesellschaft. In: *Wochenschau II* (2000). S. 55-64. S. 55-64.
- Arnold, Heinz Ludwig: Kraut und Rüben, nach Saatdaten sortiert. In: *FAZ* (04.04.2011).
- Beer, Otto F.: Rossellini auf Giottos Spuren. Franziskus – die jüngste Wendung des Neorealismus. In: *Die Zeit* (15.06.1950).
- Bengel, Michael: Heinrich Böll war ein großer Moralist. Vortrag von Hans Werner Richter in der Universität. In: *Kölner Stadt-Anzeiger*, Nr. 294. (17.12.1987).
- Harprecht, Klaus: Stille. Schicksalslose. Warum die Nachkriegsliteratur von vielem geschwiegen hat. In: *FAZ* (20.01.1998).
- Montalli, Indro: Die Lügen des Neo-Realismus. In: *Die Zeit* (27.11.1952).
- Niemann, Norbert: Bölls Vermächtnis. Warum man den wunderbaren Moralapostel der Nation dringend wieder lesen sollte. In: *Die Zeit* (31.12.2003).
- Niekisch, Ernst: Der Existentialismus. Eine neofaschistische Nachkriegsmode. In: *Tägliche Rundschau* (10.01.1947) H. 8. S. 3.
- Saito, Nello: *Zanzibar o della libertà*. In: *Il mondo* (02.01.1958).
- Wenk, Michael: Poetischer Realismus. Zum 100. Geburtstag Helmut Käutners. In: *NZZ* (20.03.2008).
- Wittstock, Uwe: „Wolfgang Koeppen „war der Modernste“. Zum 100. Geburtstag: Ein Gespräch mit Marcel Reich-Ranicki über Wolfgang Koeppen“. In: *Die Welt* (17.06.2006).

Lexika

- Butzer, Günter und Joachim Jacob: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2008.
- Eden, Tania: Variation. In: Vetter, Helmuth (Hg.): *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, Hamburg: Meiner 2004. S. 580.
- Engemann, Josef: Fisch, Fischer, Fischfang. In: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 7, Stuttgart: Hiersemann 1969. Spalte 959-1097.
- Forstner, Dorothea und Renate Becker: Spiegel. In: Dies.: *Neues Lexikon christlicher Symbole*, Innsbruck, Wien: Tyralia-Verlag 1991. S. 163-166.

- Gretz, Daniela: Weiß. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 481-483.
- Grube, Christoph und Markus May: Schnee. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 331-332.
- Hamann, Christof: Afrika. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 9-11.
- Heinz, Antor: Plot. In: Nünning (2004): *Metzler Lexikon*. S. 529-530.
- Henckmann, Wolfhart und Konrad Lotter (Hg.): *Lexikon der Ästhetik*, München: C.H. Beck 1992.
- Hermann, Britta: Fernrohr/Mikroskop. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 100-101.
- Heubrock, Dietmar: Utopie. In: Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Bd. 4, R-Z, Hamburg: Meiner 1990. S. 678-685.
- Mergenthaler, Volker: Fenster. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 99-100.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 3. akt. u. erw. Aufl., Stuttgart, Weimar: Metzler 2004.
- Pethes, Nicolas: Süden. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 375-377.
- Pongs, Hermann: Chronik. In: Ders.: *Das kleine Lexikon der Weltliteratur*, Stuttgart: Union Verlag 1967.
- Renger, Almut-Barbara: Spiegel. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 357-359.
- Ritzer, Monika: Realismus. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003. S. 217-221.
- Simonis, Annette: Totalität. In: Nünning (2004): *Metzler Lexikon*. S. 666-667.
- Thums, Barbara: Wüste. In: Butzer/Jacob (2008): *Metzler Lexikon*. S. 490-491.
- Vetter, Helmuth (Hg.): *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, Hamburg: Meiner 2004.
- Wilpert, Gero von: „Chronik“ und „Chronikalische Erzählung“. In: Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 1989. S. 151-152.

Internetquellen

- Bender, Christiane: *Vom Aufstieg und Fall der Wissenseiten*, Deutschlandfunk 24.03.2013. http://www.deutschlandfunk.de/vom-aufstieg-und-fall-der-wissenseiten.1184.de.html?dram:article_id=241469 [23.05.2016, 17:30 Uhr]
- Cavalcanti, Sven Oliveira: „Das Subjekt im Marxismus – Berührungen zwischen kritischer Theorie und Sartres Existentialismus“. In: *trend, Onlinezeitung*, 08, 2005, S. 6. <http://www.trend.infopartisan.net/trd0805/t040805.html> [23.05.2016, 17:42 Uhr]
- Döhl, Reinhard: Wolfgang Koeppen. <http://www.reinhard-doehl.de/koeppen1.htm> [02.05.2016, 14:46 Uhr]
- Engell, Lorenz: *Die gerissene Leinwand: Vom klassischen Kino zum modernen Film 1941-1960*, 5. Vorlesung, 2001. <http://www.uni-weimar.de/medien/archiv/ss01/leinwand/leinwand5.html> [23.05.2016, 17:15 Uhr]
- Engell, Lorenz: *Die gerissene Leinwand*, „Stromboli“ (Roberto Rossellini, 1950), 7. Vorlesung, 30.05.2001. <http://www.uni-weimar.de/medien/archiv/ss01/leinwand/leinwand7.html> [23.05.2016, 17:20 Uhr]
- Hyatt, Millay: Von der Insel aufs Festland. Über das produktive Scheitern von Utopien, 22.04.2011, Deutschlandfunk. http://www.deutschlandfunk.de/von-der-insel-aufs-festland.1184.de.html?dram:article_id=185439 [24.01.2016, 14:32 Uhr]
- Lorenz, Matthias N.: Review of „Wendejahr 1959? Eine deutsch-italienische ZiF-AG zu Kontinuitäten und Brüche in der deutschsprachigen Literatur der 50er Jahre.“ In: *H-Soz-Kult, H-Net Reviews*, April 2010. http://www.h-net.org/reviews/show_rev.php?id=30077 [24.05.2016, 17:10 Uhr]

- Richter, Steffen: „Macht nicht zu viel Aufhebens. Eine Spurensuche zum 100. Geburtstag von Cesare Pavese in Santo Stefano Belbo und Turin“ In: *Die Welt*, 6. September 2008. http://www.welt.de/welt_print/article2403681/Macht-nicht-zu-viel-Aufhebens.html [23.05.2016, 17:25 Uhr]
- Segeberg, Harro: Rezension zu Robert R. Shandley: *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit* (2010). In: H-Soz-u-Kult 15.03.2012. <http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-15987> [24.05.2016, 17:30]
- Wulff, Hans. J.: *Film- und Kinokultur in der BRD, 1945-1960. Eine Arbeitsbibliographie*, Nr. 125, 2011. http://berichte.derwulff.de/0125_11.pdf [24.05.2016, 17:40]

6.3. Abbildungsverzeichnis

Bei den Filmen Rossellinis, De Sicas, Viscontis und Antonionis wurden alle Filmtitel im fortlaufenden Text der vorliegenden Arbeit aus Gründen der Einheitlichkeit in deutscher Sprache angegeben. Sollte der Screenshot einer italienischen DVD-Ausgabe entstammen, wird zur Orientierung der deutsche Titel in Klammern hinzugefügt. Aus Gründen der Übersichtlichkeit und Kürze sind die Abbildungen nicht chronologisch, sondern in alphabetischer Reihenfolge ihrer Quellen angegeben worden. Auf die Nennung der Seitenzahlen ist aus denselben Gründen verzichtet worden.

- Antonioni, Michelangelo (1957), *Il grido [Der Schrei]*, Warner Bros. Entertainment 2012: Abb. 26-29, 81, 88-89, 90, 93, 94-95, 102-105, 115, 144-147, 183.
- De Sica, Vittorio (1948), *Fahrraddiebe*, Alamode Film 2008, Nr. 6402494: Abb. 10-17, 42-45, 83, 91-92, 106-113, 117, 120, 122-123, 127, 138, 142-143, 148-153, 156-159.
- Giorgione, *Das Gewitter*, um 1508, in: Florian Heine – *Das erste Mal. Wie Neues in die Kunst kam*, München: Bucher Verlag 2007 S. 93: Abb. 170.
- Käutner, Helmut (1945), *Unter den Brücken*, Transit Film GmbH 2006, Nr. 88697005609: Abb. 169.
- Lamprecht, Gerhard (1946), *Irgendwo in Berlin*, Studio Hamburg enterprise, aus der Reihe „Brüche und Kontinuitäten 01“, 2012: Abb. 37, 46-47.
- Rossellini, Roberto (1945), *Rom, offene Stadt*, Kinowelt Home Entertainment GmbH 2007, Arthaus Nr. 1870: Abb. 38-39, 125, 126, 128, 137, 140, 165, 175.
- Rossellini, Roberto (1946), *Paisà*, Koch Media GmbH 2012, Nr. DVM001257D: Abb. 2-4, 60-63, 66-67, 70, 74-77, 84-85, 164, 181.
- Rossellini, Roberto (1948), *Germania, anno zero [Deutschland im Jahre Null]*, Millennium Storm S.r.l., Film per tutti, n.o. 4155: Abb. 30-33, 34-35, 36, 40-41, 58-59, 82, 119, 124, 166, 182.
- Rossellini, Roberto (1950), *Stromboli, Erde Gottes*, Koch Media GmbH 2012, Nr. DVM001257D: Abb. 5-7, 65, 69, 71, 78-79, 87, 96-101, 132-135, 14.
- Rossellini, Roberto (1954), *Reise in Italien*, Koch Media GmbH 2012, Nr. DVM001257D: Abb. 22-25, 68, 114, 118, 130-131, 162-163, 176, 184.
- Royal Air Force, Britische Luftaufklärung nach dem verheerenden Luftangriff auf Koblenz vom 6.11.1944, Universität Keele, Quelle: Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ALuftaufkl%C3%A4rung_Koblenz_6-11-1944.jpg [16.06.2016, 18:57]: Abb. 64.
- Visconti, Luchino (1943), *Ossessione [Besessenheit]*, Ripley's Home Video 2009, n. o. 04067: Abb. 18-21, 86, 116, 129, 168, 171-172, 177-180.
- Visconti, Luchino (1948), *La terra trema [Die Erde bebte]*, Ripley's Home Video 2006, n. o. 04217.: Abb. 48-49, 50-57, 72-73, 80, 121, 136, 139, 154-155, 160-161, 167, 173-174.
- Wicki, Bernhard (1959), *Die Brücke*, Kinowelt Home Entertainment GmbH 1999, Arthaus Nr. D 1872: Abb. 8-9.

Hiermit versichere ich, dass ich die eingereichte Dissertation

**Ästhetik als ethischer Standpunkt: Neustrukturierungen von Bild-
und Erzählprozessen im italienischen Neorealismus und in der deut-
schen Nachkriegsliteratur der 1940er bis 1960er Jahre**

selbständig und ohne unerlaubte Hilfsmittel verfasst habe. Andere als die von mir angegebenen Hilfsmittel und Schriften habe ich mich nicht verwendet. Alle wörtlich oder sinngemäß den Schriften entnommenen Stellen habe ich kenntlich gemacht.

Paderborn, den 31. Oktober 2016