

Sonderdruck aus Zeitschrift »GRM«
Neue Folge • Band XX • Heft 3 • August 1970

PETER BROCKMEIER • DARMSTADT

VERGIFTETE EINSAMKEIT

Zu den Erzählungen von Cesare Pavese

L'unica cosa chiara è perché i morti si putrefacciano.
Con tutto quel veleno nel corpo. (C. Pavese)

I.

Die psychoanalytische Biographie von Dominique Fernandez, die aus dem Tagebuch, den Briefen, aus den Gedichten und Erzählungen die Krankheitsgeschichte Paveses, eines Melancholikers im klinischen Sinn in seinen schlimmsten Stunden, rekonstruiert, deutet die literarische Produktion des italienischen Schriftstellers als Kompensation eines psychoneurotischen Leidens und seines sexuellen Symptoms, der Ejaculatio praecox. Im Fall Pavese habe der mit dem Werk unternommene Exorzismus versagt. „Die Lebensunfähigkeit war stärker als der Wunsch, sie zu besiegen.“¹ Was nach dem mißlungenen Exorzismus übrig blieb, die literarische Produktion, die dem Scheitern einzig einen annehmbaren Aufschub gewährt habe, berücksichtigt Fernandez vor allem als subjektiv relevantes Dokument, das die Geschichte eines individuellen Rationalisierungsprozesses veranschaulicht. Das literarische Gebilde, das der kriti-

¹ D. Fernandez, *L'Échec de Pavese*, Paris 1967, S. 8f., 175, 202. - Eine kurze biographische Analyse auch bei M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Turin 1966, S. 511- 526.

schen psychologischen Analyse als Verschleierung erscheinen möchte, enthüllt aber schon mehr, als der Rationalisierung nützlich sein könnte. „Ausdruck negiert die Realität, indem er ihr vorhält, was ihr nicht gleicht, aber er verleugnet sie nicht; er sieht dem Konflikt ins Auge, der im Symptom blind resultierte.“² Die Bemerkung von Fernandez, daß mit Paveses Selbstmord eine Epoche sich ihr Urteil sprach, „die in der Einsamkeit und dem Leiden die einzige Zuflucht gegen die Macht der Mittelmäßigen gefunden hatte“, wird daher dem literarästhetischen Ausdruck der besten Erzählungen von Pavese nicht gerecht. Diese Erzählungen verhöhn einsames Leiden als untaugliches Refugium und prangern sozialpathologische Elemente der Epoche an, indem sie subjektive Zwänge objektivieren.

Pavese erzählt von Verbannten oder Häftlingen, von arbeitslosen oder fürs Existenzminimum sich verdingenden Angestellten und Intellektuellen, die in sado-masochistischen Qualen hilflos sich verfangen; von Provinzlerinnen oder Mädchen aus dem städtischen Kleinbürgertum, die sich in den Arbeitsprozeß eingespannt sind und ihre mißratene Emanzipation als prekäres Glück festzuhalten suchen. Soziale Schranken werden in den Erzählungen respektiert - zärtlich gefühlvoll nach oben, aggressiv nach unten. Die Figuren verfallen einem existentialistischen Einsamkeits-Freiheits-Wahn, der den gesellschaftlichen Arbeitszwang als stoizistische Selbstgenügsamkeit introjiziert. Der Erzähler versucht der zwangshaften Misere seiner Produkte vergeblich zu entrinnen, indem er den Mythos als zeitloses überindividuelles Geschick beschwört.

Der um die quälende Erfahrung der sexuellen Minderwertigkeit zentrierte Gehalt von Paveses Werk reflektiert die Sozialpathologie der bürgerlichen Mittelklasse. Die historische Funktion des Mittelstandes bei der gesellschaftlichen Konsolidierung des Faschismus darf auch für Italien vorausgesetzt werden³. Ökonomische Proletarisierung und ideelle Obdachlosigkeit trieben - nach den Ausführungen Siegfried Kracauers⁴ - die Mittelschichten in ein antikapitalistisches Ressentiment, in eine Revolte des natürlichen Menschen gegen die Rationalität; ihre Selbstbehauptung glaubten sie durch die scharfe Abgrenzung gegen das Proletariat zu stützen; der mit der wachsenden Rationalisierung und Organisation gesellschaftlich entmachtete Mittelstand wurde zwischen den Extremen des Appells an die nackte Gewalt, durch die er sich am Leben zu erhalten glaubte, und des traditionellen bürgerlichen Liberalismus hin und her geworfen; er konnte daher leicht für die Bedürfnisse des faschistischen Rationalismus eingespannt werden. „Nicht nur wurde ihre psychologische 'Natur' abgeschafft, sondern im Prozeß ihrer rationalen Gleichschaltung litten auch ihre materiellen Interessen; ihr Lebensstandard wurde gesenkt. Auf die nämliche Weise ging die Rebellion gegen das institutionalisierte Gesetz in Gesetzlosigkeit und Entfesselung brutaler Gewalt im Dienst der bestehenden

² Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt a. M. 1964, S. 285.

³ A. Tasca, *Nascita e avvento del fascismo*, Bari 1965, II, S. 537-584, bsds. 556, 560.

⁴ *Aufbruch der Mittelschichten*, in: S. K., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M. 1963, S. 99-101. - Hierzu auch H. G. Helms, *Die Ideologie der anonymen Gesellschaft*, Köln 1966, S. 383f.

Mächte über. Die Moral ist einfach: die Apotheose des Ichs und des Prinzips der Selbsterhaltung als solcher kulminieren in der äußersten Unsicherheit des Individuums, in seiner völligen Negation."⁵

Pavese versuchte, getrieben von dem beschämenden Vorbild seiner Freunde, die als Partisanen umgekommen waren,⁶ durch reumütigen Eintritt in die KPI (1945) die ideelle Obdachlosigkeit aufzugeben. Da er kein fügsamer Genosse werden mochte, kehrte er bald in die Haltung des prinzipiell anti-ideologischen Skeptikers zurück, dem die entzauberte Welt sich leichtthin organisistisch verklärt, dem alle Ideologien gleichviel gelten, solange sie nur Platz im Katalogkasten finden: „für den Künstler sind alle in seiner Zeit irgendwie lebendigen intellektuellen Systeme göltig, sind Leben [...] Die Welt ist groß, und es gibt Platz für alle“⁷.

In dem liberalistischen Dschungel egoistischer Interessen können, Pavese zufolge, einzig die Macht, der harte Wille und die Schlauheit triumphieren. ⁸ Unüberhörbar tönt der Appell an die „Lebenskunst“ der nackten Gewalt aus den Tagebuchaufzeichnungen, die den Kampf der Geschlechter, der die lähmende Erfahrung der Impotenz austrägt, mit dem Weltgeschehen zu pseudohistorischer Unausweichlichkeit verrühren:

„Der Krieg erhöht den Ton des Lebens, weil er das Innenleben aller um ein höchst einfaches Schema von Tätigkeit herum formt - die beiden Heerlager - und, da er darunter die Idee des immer bereiten Todes mit einbegreift, den banalsten Handlungen ein Siegel aufdrückt von einer mehr als menschlichen Bedeutsamkeit.“

„Eine Kriegserklärung ist so etwas wie eine Liebeserklärung. Man wird dem Feinde ganz gleich und erhebt sich oder sinkt mit ihm ...“

„Der Grund, warum in der Politik jedwede Schweinerei erlaubt ist und das Kriterium schlau-dumm, nicht aber gut-schlecht ist, scheint dieser: der politische Körper stirbt nicht und verantwortet sich daher vor keinem Gott. Der einzige, ausschließliche Grund für die individuelle Moralität ist der, daß man eines Tages sterben wird und vom Nachher nicht weiß.“ (Handwerk des Lebens, 12.-14. 6. 1940).

Findet man sich mit der Gewalt als einem biologisch bestimmten Schicksal ab, gibt sich ihr hin, so kann man das allgemeine Grauen als Bereicherung der individuellen Sensibilität, den Luftangriff als Ästheticum erfahren.⁹ Apotheose und Negation des Ichs bringt Pavese in die Sentenz: „Die Luft ist rau: entweder Heilige oder Henker.“ Er ahnte es, daß die unterwürfige Identifikation mit der brutalen Gewalt der Repression einer bürgerlichen Kinderstube entspringt. Er vermochte ihrem Zwang jedoch nicht zu entinnen; er erprobt in luzidem Masochismus ihre Befehle noch einmal an sich selbst und vollstreckt sie mit einer letzten erschöpften „Geste“¹⁰. Das stoizistische Arbeitsethos,

⁵ M. Horkheimer, Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, Frankfurt a.M. 1967, S.119.

⁶ Fernandez, S. 157ff. - J. Hösle, Cesare Pavese, Berlin 1961, S. 36, 107.

⁷ C. Pavese, Lettere 1945-1950 (hg. v. I. Calvino), Turin 1966; an R. DalSasso, 20. 3. 1950., S. 496f.

⁸ Handwerk des Lebens, 19. 1., 26. L, 2.2., 22. 6., 4,11.1938, 25.

⁹ Ebd., 16. 6. 1940.

¹⁰ Ebd., 7. 12. 1937; 21.9. 1940; 4. 11. 1938; 17. 10., 20. 10. 1940; 18. 8. 1950.

dem er sich auslieferte, reproduziert die totale Mobilisation einer Gesellschaft, die selbstloses Märtyrertum und unbedingte Befehlsausführung zur Bedingung ihres Bestehens machte.

II.

Müde Ergebenheit ins Schicksal, sterile Gewissensbisse ob des Versäumten, das doch nie nachgeholt werden könnte, Selbstverachtung, die stoizistisch sich behauptet, nachdem sie mit ätzender Gemeinheit den anderen zerstörte - dies formuliert das Ich einer der frühesten Erzählungen, „Hochzeitsreise“ (*Viaggio di nozze*, 1936). Die sieben Erinnerungsbilder eines verpfuschten Daseins geben einige Hinweise auf ihre gesellschaftlichen Voraussetzungen: Das Erzähler-Ich, Giorgio, ist ein Lehrer, der im Stundenlohn sich durchschlägt, der sich geschmeichelt fühlt, wenn eine scheußlich entstellte, altjüngferliche Hausfreundin ihn mit „signore“ anredet. Seine Freundin, Cilia, Arbeiterkind, Kassiererin im Cafe, drängt ihn in beharrlichem Opferwillen zur Heirat; Giorgio ist den Unteren gegenüber mißtrauisch und fürchtet die „vulgäre Schlamperei“ der Schwiegermutter in der Tochter; er bemerkt aber erstaunt, daß sie „aufmerksamer und feiner“ als er selbst sei¹¹. Ausführlicher - da sich hier dem wirtschaftlich gefährdeten Selbstbewußtsein ein tönerner Sockel bietet - verweilt die Erinnerung beim Höheren (*io aspirai più in alto*), beim Idealen, bei der schönen Literatur, die Giorgio zunächst „mit Begeisterung“ der ungebildeten Cilia einzutrichtern versucht: „Zu erkennen, was an einer Erzählung, an einem Gedanken schön und richtig ist, und es mit begeisterten Worten auszudrücken - darin war ich groß.“ Obwohl er zugestehen muß, daß Studium und Lebenspraxis auseinander gefallen sind, glaubt er noch immer, der bürgerlichen Geistesbildung die reale Misere opfernd, daß er „vielleicht in der beschaulichen Vertrautheit (*tranquilla intimità*) der gemeinsamen Beschäftigung damals hätte verstehen können, wie würdig sie meiner war und wie schön und wirklich unser Leben“. Cilia erringt die Bildung nicht, und Giorgio stößt sie heimtückisch grinsend in ihre Mittelmäßigkeit zurück. Er selber bleibt, nach dieser gescheiterten, als Ideologie entblößten Kommunikation (*comunione*), der Leere seines Elendquartiers überlassen;

¹¹ Die Darstellung der überlegenen, harten Frau, nach Fernandez eine Mutter-Imago, als Dame der Großbourgeoisie, während die Proletarierin sich als Sexualobjekt hergibt, findet sich in der Erzählung „Die Stadt“ und im Roman „Das Haus auf der Höhe“. In „Das Idol“ entführt der wohlhabende Herr dem armen Angestellten das Idol, eine Prostituierte. Im Roman „Der Teufel auf den Hügeln“ ist es Gabriella, die Frau des Großbürgers Poli, die die jungen Studenten in Bann schlägt und durch ihre Überlegenheit beschämt. In „Junger Mond“ (30. Kapitel) wird der Waisenknabe und Hausknecht, Anguilla, von einer der Großpächterstöchter, die er ausfahren mußte, wie von einer gütigen Fee geweckt. Anguilla erinnert sich als Erwachsener an diese Heimfahrt als an die zärtliche Versöhnung mit der unerreichbaren Liebe; es ist eine scheinheilige oder sentimentale Versöhnung, denn der Erinnernde hat den rächenden, sinnlichen Zugriff an die Mächte des Geschicks abgetreten: zwei Töchter enden in elender Krankheit, Silvia infolge einer Abtreibung; der Roman schließt mit der Hinrichtung und Verbrennung der dritten.

die Leere verklärt sich in der trostlosen Intimität einer Abendstimmung. „Das Zimmer war leer, denn jetzt ging Cilia oft zu Amalia hinunter, um dort zu arbeiten. Ich blieb eine Weile still für mich und dachte über alles nach in dem Dunkel, in das die bläuliche Gasflamme, auf der der Topf sachte zu kochen anfing, einen matten Schimmer warf. - Viele Abende verbrachte ich so, wartend, allein in dem Zimmer, ging hin und her oder warf mich aufs Bett, versunken in jene ganz tiefe Stille des Leeren, die von der Düsternis der Abenddämmerung gemildert und nach und nach erfüllt wurde. Die Geräusche von den darunterliegenden Stockwerken oder von weiter her - Rufe von Kindern, Lärm, Vogelschreie und einzelne Stimmen - reichten kaum bis zu mir herauf.“ Eine Leere, die sich beim Blick aufs natürliche Meer wie ein „kühler, schwarzer Abgrund“ öffnen wird, dessen „wilden Geruch“ Giorgio schauernd einatmet. In dieser Leere findet er die Einsamkeit, die er ersehnte, die „mit zusammengebissenen Zähnen“ bestanden sein will, die er mit dem Schlusssatz „Doch ich weine nicht“ als heroischen Zustand auch Cilia zudiktieren möchte. Dem ermatteten Heroismus der Einsamkeit scheint hier - entgegen einigen Tagebuchnotizen, die auf der Sinnlosigkeit des Leidens insistieren - Erkenntniskraft, wenn nicht gar Erlösungskraft zugesprochen. „Aber hat je das Schauspiel der Angst eines anderen Menschen genügt, um einem Mann die Augen zu öffnen? Oder braucht es nicht statt dessen den Angstschweiß des Todeskampfes und die heftige Qual, die sich dann mit uns erhebt, uns unterwegs begleitet, sich neben uns niederlegt und uns nachts aufweckt, immer unbarmherzig, immer frisch und voll Schmach?“

Pavese empfand es als seine Sendung, die Würde der Kontemplation, des Heiligen, gegen den „Leopardi-Nietzsche-Mythos“ zu demonstrieren. Dem „unbarmherzigen, ausschließlichen und tyrannischen Willen des Zähnezusammenbeißen“ soll ihm zufolge ein fruchtbares Innenleben entspringen¹². Erst im späten Roman „Die einsamen Frauen“ wird es ausgesprochen, daß diese verkrampfte Willensstärke vom Selbsthaß getrieben wird. Ein seines gesellschaftlichen Sinns beraubter, blind introvertierter Aktivismus tut sich darin kund. In der Erzählung „Hochzeitsreise“ wird die Gefahr der Selbstzerstörung vom willensstarken Ich, Giorgio, auf den anderen abgelenkt: Cilia erleidet das „Privileg der Einsamkeit“ (Fernandez) stumm als Qual und geht daran zugrunde. Die Aggressivität des einsamen Erzähler-Ichs, die noch sein Erinnern an das eigene Versagen trübt, weist darauf hin, daß die Interessen des Heiligen auch diejenigen des Henkers sind.

Die Reflexion des Giorgio auf seine durch die Einsamkeit verkümmerte Liebesfähigkeit, auf eine Selbstverstümmelung (*mutilandomi*), auf die *leggerezza*, die man als Leichtigkeit-Impotenz lesen und als „Leichtfertigkeit“ zu seinen Gunsten auslegen kann, die Flucht vor dem ehelichen Beischlaf während der nachgeholtten Hochzeitsreise weisen auf die tragédie de l'alcôve hin, die sich auch in dieser Erzählung verbirgt. Aber wenn die Tragödie Paveses sich im Auseinanderfallen der sinnlichen und der zärtlichen Libido

¹² Handwerk des Lebens, 23.10.1940; 4.11.1938.

ausdrückt, so versucht diese Erzählung die Harmonie der Triebkomponenten, sei es als beiläufige Erinnerung, sei es in bewußtem Hohn, zu beschwören. „Die Liebe war nichts Neues“, erinnert sich Giorgio an das Zusammenleben; „Wir sind wie Freunde“ flüstert er Cilia zu. Was die Psychoanalyse als Voraussetzung erotischen Glücks beschreibt, daß das Individuum „den Respekt vor dem Weib überwunden, sich mit der Vorstellung des Inzests mit Mutter oder Schwester befreundet haben muß“¹³, evoziert die Charakterisierung der Cilia (*grave, serio*), deutet eine Geste an, wie *teneva le mani congiunte sul ventre*. Aber die Zärtlichkeit ist nur eine Farce (*E feci la voce viziata, dell'intimità*); die jämmerlichen Ersparnisse werden für eine verspätete Hochzeitsreise sinnlos verpulvert, mit dem zynisch gespielten Gestus des Nihilisten, der das Dasein am Rand des Existenzminimums als Bankrott frei zu akzeptieren wähnt. „Wieviel ist auf dem Sparkonto?, rief ich. [...] Ich weiß es nicht. Das Buch hast du. Dreihundert Lire, glaube ich.“ - Nein, dreihundertfünfzehn Lire und siebzig Centesimi. Hier sind sie! - Und ich warf die Rolle auf den Tisch. - Gib sie aus, wofür du willst. Feiern wir ein Fest! Es ist dein Geld.“

Der Held der Erzählung haut auf den Tisch, weil er tatsächlich nichts mehr anzubieten hat, wie es schon im ersten Satz ausgesprochen wird. Ausgeschlossen aus der Schule des „Lebenskampfes“, in der nicht die brav geleisteten Examina, sondern die freie, energische Aktivität und der glückliche Zufall Geld einbringen, mit dem man „alles macht“ - die Begegnung mit einem erfolgreichen ehemaligen Schulkameraden lehrt dies -, erscheint dem Enttäuschten die Gesellschaft, die im Leistungsprinzip Erfolg verherrlicht, aber nicht garantiert, „als lebendige und absurde Wirklichkeit“.

Die Figuren Paveses, die aus der sich ihnen entziehenden Realität in nichtige „Phantastereien“, in die Gewißheit leerer Augenblicke flüchten, behaupten, daß sie selbst es sind, die sich in der Einsamkeit der Wirklichkeit verweigern. Sie versichern, daß sie als einzigen Stützpunkt in der absurden Wirklichkeit sich selbst hätten; sie ersehnen „Veränderungen und sonderbare Zufälle“ („Hochzeitsreise“), den Ausbruch gegen die Sinnlosigkeit als Manifestation ihrer einsamen Freiheit. Aber - und das trennt sie vom „Fremden“ Camus', der die hypostasierte Absurdität an ihr selbst rächt - sie setzen an zur Aggression und versagen sie sich gerührt. Sie verweigern sich gerade nicht der „Ideologie der positiven Seiten des Lebens“¹⁴; sie verfallen einer enteigneten Innerlichkeit. Indem sie mit der stoisch bestandenen Einsamkeit eine Art „existenzialistischen Sieg der Freiheit über die kontingente Faktizität der Existenz“¹⁵ abstrakt versichern, reproduzieren sie in der ebenso lautstarken wie lüsternen Lustfeindlichkeit den faktischen Zwang dieser ins Sinnlose ent-

13 S. Freud, Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens, in: S. F., Das Unbewußte (hg. v. A. Mitscherlich), Frankfurt a. M. 1960, S. 94.

14 F. W. Haug, J.-P. Sartre und die Konstruktion *des Absurden*, Frankfurt a. M. 1966, S.132.

15 Haug, S. 120.

rückten Gesellschaft: „Jetzt bedaure ich, daß ich sie nicht genommen, zermalmt, zerstört habe: vielleicht hätte ich sie von mir losgerissen" („Das Idol“).

Mit diesem Widerspruch hängt wohl die als stilistisches Phänomen, als Parataxe, polysyndetische und asyndetische Reihung, Anakoluth, Ellipse, konstatierte Konstruktion der Erzählungen zusammen¹⁶. Die gewaltsame Konstruktion eines subjektiven Sinns, sei es als bittere Erinnerung, aus einer Wirklichkeit, die sich dem zwanghaft repetierten, abrupt verhinderten Zugriff des Subjekts entzieht, läßt die Fassade des erzählerischen Realismus zerbröckeln: in akausale, sperrig gegeneinander stehende Aussagen, Gesten und Situationen, zwischen denen grell naturalistische Signale, einige für den Sinn bürgende Motive und ihre kaum variierte Konstellation oder die subtil durchexperimentierte subjektive Erzählperspektive einen heilen, realistischen Erzählzusammenhang zu stiften versuchen. Ganze Seiten dieses Erzählens müssen wie ein wahnwitziger Versuch wirken, aus der Reihung des Jetzt ..., Hier... Und ... Realität konstituieren zu wollen. Diese letztlich affirmative Aufzählung scheint mit der Erfahrung des Absurden unmittelbar zusammenzuhängen. Albert Camus, der im „Mythos von Sisyphos“ den Gedanken formulierte, daß das Absurde nur Sinn habe, sofern man ihm nicht zustimme, warnt mit dem folgenden Dialog sich selbst vor der Aufzählung, der er doch einen Sinn zu geben versucht: „Et que faites-vous dans la vie? - Je dénombre, Monsieur. - Quoi? - Je dénombre. Je dis: un, la mer, deux, le ciel (ah que c'est beau!), trois, les Femmes, quatre, les fleurs (ah! que je suis content!). Ça finit dans la niaiserie, alors.“¹⁷

III.

Wie der „Felsen der Kindheit“, den Pavese in seinen Erzählungen glaubte auflösen zu können, bleibt der Erfahrungsgehalt der „Hochzeitsreise“ erhalten. Die Namen, die äußeren Umstände; die realistischen Requisiten scheinen austauschbar; ob ein großbürgerlicher Salon oder ein Bordell, ein muffiges Mietzimmer oder ein Maleratelier - dem Erzähler sind es Orte lustloser Dialogversuche, Umgebung, in der ein Ich sein Nichts als Autonomie durchzustehen hat.

Der Versuch, die Kommunikation darzustellen, die dem Individuum unmöglich ist, die Erfüllung der Liebe als Götzendienst an der dem Besitz sich entziehenden Schwester-Prostituierten („Das Idol“) gewaltsam in die dialogisierende Liebeserzählung zu zwingen, führt, nach gequält lapidaren Gesprächsfetzen, zum Monolog. Das Opfer des Monologs, das unerreichbare Liebesobjekt, verstummt stammelnd. Die Sehnsucht nach dem erotischen Glück erstarrt zum abergläubischen Götzendienst oder in fragmentarischen, durch den Zusammenhang kaum fixierten Behauptungen¹⁸. Kon-

¹⁶ Fernandez, S. 245-247.

¹⁷ A. Camus, Carnets 1935-1942, Paris 1962, S. 86 (30.9.1937).

¹⁸ Sämtliche Erzählungen, S. 216, 221f., 223.

sequent erscheint es, wenn Pavese in späteren Erzählungen das Subjekt, das vergebens erotisches Glück ersehnt, sich in die narzistische Beschwörung dessen, der es selbst einmal war, zurückziehen läßt. Das Sexualobjekt, dessen Besitz ihm versagt ist, muß es beharrlich von sich stoßen: „Es gibt etwas in meinen Kindheitserinnerungen, das die fleischliche Zärtlichkeit einer Frau nicht duldet“ („Ende August“, *Fine d'agosto*). Der Rückzug aus der Realität öffnet nun keineswegs die Pforten der Phantasie, den Blick auf „aufgegebene Lustquellen und verlassene Wege der Lustgewinnung“¹⁹. Von jenen unterdrückten, prägenitalen Lustquellen ist allein die Züchtigung übriggeblieben; als Quelle des infantilen Orgasmus wird sie durch den gesellschaftlichen Zwang legitimiert, ein „Mann“ zu werden („Erste Liebe“, *Primo amore*). Die Knabenzeit in Erzählungen wie „Die Nacht von San Rocco“, „Der Name“, „Die Freiheit“, „Die Lederjacke“, in denen das Gehabe des Erwachsenen mit einer Fülle von Jugendbuch-Abenteuern ausgeschmückt wird, gewährt wenig phantastisches Glück. Eine Gewißheit des erotischen Glücks versucht Pavese in der der Jahreszeit entspringenden und mit ihr vergehenden Stimmung festzuhalten. Er verschweigt hier die dissonanten Emotionen, die den Liebenden an die Frau binden und von ihr trennen; er verzichtet auf das Gegeneinander, auf den „affrontement entre l'homme et la femme“ (Fernandez). Das Liebesobjekt wird durch eine stimmungsvolle Alliebe entrückt und herrisch unterworfen: „Ich konnte jedes Ding betrachten und lieben“ - „Es war, als würde der lange Tag von mir selbst geschaffen, und darum war mir nichts an dem Zimmer und dem Abend fremd“ („Der Sommer“, *L'estate*, 1942). Die subjektive Gewißheit dieser Glücksmomente erscheint äußerst prekär²⁰, wie die unbarmherzigeren Darstellungen in anderen Erzählungen vermuten lassen. Die Erinnerung an Licht und Schatten, an Duft und Stimmen übernimmt die Gewähr des uneingelösten Glücks. „Von uns hingegen und von unseren Worten finde ich so gut wie nichts wieder. Ich weiß, daß ich eine Menge Obst aß; daß ich viele Male umarmt und umarmend einschlief; daß ich am Abend unterwegs trödelte, mich an den Vorübergehenden, den Farben, an jedem Augenblick freute, weil ich wußte, ich wurde erwartet. Ich weiß, daß meine Hände und mein Körper etwas Zärtliches, Lebendiges geworden waren, genauso wie damals an den Sommerabenden die Wolken, die Luft und die Hügel. All das war mir vertraut, ich möchte fast sagen alltäglich, wenn mir die Folge jener Tage nicht noch jetzt wie eine Täuschung erschiene, so sehr, daß mir manchmal, wenn ich darüber nachdenke, die ganze Jahreszeit wie ein einziger gemeinsam verlebter Tag vorkommt. Dieser Tag war in mir, und die Gemeinsamkeit, die mit dem Sommer endete, gab ihm einen Sinn und eine Stimme.“ („Der Sommer“).

Die letzte Darstellung illusorischen Liebesglücks, „Jahre“ (*Anni*, 1946), weckt aufs neue die Qual des Götzendienstes, fordert aufs neue die Unter-

¹⁹ S. Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, in: Gesammelte Werke, XI, S. 386.

²⁰ Fernandez, S. 237.

werfung unter das Schicksal, unter die Impotenz: „... und jetzt weiß ich, daß jene stummen Tränen das einzig Männliche waren, was ich bei Silvia tat; ich weiß, daß ich nicht um sie weinte, sondern weil ich mein Schicksal flüchtig erblickt hatte". Diese spätbürgerliche Liebestragödie vollzieht sich mit gedämpften Stimmen, banalen Gesten, unter stummen Tränen in dumpfer Misere; ein desolates Spiel, grau in grau nuancierter Schatten der frühen Erzählung „Das Idol" und ohne deren grelle Präzision kaum zu entziffern. Die Natur ist so ungreifbar geworden wie die ungestillte Sehnsucht, die in diesen Konstruktionen der Liebestrennung zerbricht. Das Ich wird aus dem ärmlichen Raum der Innerlichkeit hinausgestoßen in eine unfaßbare Realität, die es endgültig zu entmachten droht: „Draußen blendeten der Nebel und die Sonne".

IV.

Die dialogisierte, psychische Mißhandlung des unerreichbaren Sexualobjektes in Erzählungen wie „Hochzeitsreise", „Selbstmörder", „Das Idol", in denen das Erzähler-Ich die Aggressivität als Rettung seiner Autonomie reflektiert, erscheint in einer Gruppe von Erzählungen objektiviert - nicht ohne naturalistisch symbolistische Effekthascherei - als schrecklich anzuschauende Ausbrüche eines Dritten: Als blutige Racheaktion gegen das Inzesttabu im Roman „Heimat", *Paesi tuoi* (1939); als in ihrer Abfuhr frustrierte Aggressivität in „Land der Verbannung"; als Mordversuch eines Waisen an seinem klerikalen Vorgesetzten in „Die Nacht von San Rocco"; als Schlagritual in „Erste Liebe".

Die Erzählung „Der Eindringling" (*L'intruso*, 1936/7) ragt heraus aus diesen für eine Psychographie Paveses sicher bedeutsamen Dokumenten des wütend chargierten Naturalismus, weil die Darstellung ohnmächtiger Emotionalität und der erzwungenen Einsamkeit gesellschaftliche Innervationen der individuellen psychologischen Erfahrung anrührt.

Die Haft des Erzählers²¹, der in einer Zelle mit einem älteren Häftling, Lorenzo, zusammen hausen muß, erhält ihren emotionalen Wert vor allem dadurch, daß er, nach einer unbestimmten, beschämenden Anklage (*quell'indegnità dell'accusa*), auch von seiner Frau verstoßen wird. Dieser Abschiedsbrief, die ohnmächtig erduldeten Abkehr des Idols, wird geradezu als allgemeiner Grund einer jeden Vereinsamung angeführt: „Und ich mußte sehr bald erfahren, daß ein solcher Brief keinem Gefangenen je erspart bleibt: unmißverständlich und mitleidlos oder mit Aufwand von viel Tinte geschrie-

²¹ Pavese, aus dem Gefühl der eigenen Schwäche zum politischen Agnostizismus, wenn nicht Opportunismus neigend, war von einer Gruppe antifaschistischer Freunde zum Aushang-Direktor ihrer Zeitschrift „Cultura" bestellt worden. Auf Grund seiner freundschaftlichen Beziehungen zu dieser Résistance-Gruppe wurde er, nach ihrer Entdeckung, verhaftet und nach einigen Monaten Untersuchungshaft zum Zwangsaufenthalt in Brancaleone/Kalabrien verurteilt (1935 bis März 1936). Siehe Fernandez, S. 127-136.

ben - immer ist es dieser Brief, den man dir eines Tages durch das schmale Guckloch in die Finger schiebt." Der zwangsweise Vereinsamte resigniert, ohne zunächst auf die Süße der Erinnerung verzichten zu wollen: „isoliert im Leeren, in kalter Leere, wie man sie in der Welt nicht kennt. [...] Ich sehnte mich nicht so sehr danach, hier herauszukommen, als daß die Welt in meine Leere hereinkäme und sie [ausmalte], sie mit Gesten oder Worten erwärmte". Die Einsamen in den Romanen „Das Haus auf der Höhe“, „Junger Mond“ oder in der Erzählung „Die Familie“ werden sich diesen trügerischen Schein einer wohligen Innerlichkeit gönnen. Der alte Häftling Lorenzo, in dessen Zelle der Erzähler eingesperrt wird, belehrt ihn allerdings über den existenziellen Sinn der Einsamkeit: „Ein ordentlicher Mann bringt den Tag alleine zu Ende“, und „Es ist etwas Großes, ohne die Menschen fertigzuwerden“. Die Einsamkeit wird in diesen Worten über den zufälligen individuellen Zustand und die autobiographische Erfahrung des Ausgeliefertseins an gesellschaftliche Mächte hinausgehoben²²; sie wird zum Sein des Menschen in der Welt stilisiert und offenbart so erst den Zwang des Kollektivs. Das Gesetz des Kerkers, gerissen, *furbo*, zu sein, ist das Gesetz einer auf Schlauheit, *astuzia*, gegründeten Gesellschaft, die der Alte im Mikrokosmos einer Kartenspiellrunde deutet: „Beim Kartenspielen ist man in Gesellschaft, und irgendeiner zahlt dann. Und man sieht, wer tüchtig ist, und wer nicht. Es gibt einen Wettkampf und Schlauheit, und es gibt Spielregeln. Nur die Bettler spielen, um diese Lira beiseite zu legen: aber es ist eine Genugtuung für einen Mann, wenn er sich das Glas Wein verdient, weil er sich auf die Sache versteht (eigentlich: *per forza di scienza*)“. Der Überbau der Bildung, ausgenommen ihre als Herrschaftsinstrument verwertbare technologische Abteilung, wird als ideologieverdächtig verworfen, um den Menschen besser ins Heroendasein des Nichts stürzen zu können: „Jemand, der liest, ist ruhig und behandelt den Vorgesetzten anständig; sie tun mit ihm, was sie wollen. Das geschriebene Gesetz ist die Macht des Gefängnisses. Es eckelt einen, wenn man hier einen jungen Mann diese Blätter schlecken sieht, als würde er dafür bezahlt. Im Gefängnis darf man nichts tun; man muß die Zeit verstreichen lassen. Ein ordentlicher Mann bringt den Tag allein zu Ende...“. Die Welt, die den Einsamen zum Zähnezusammenbeißen zwingt, bietet sich ihm so trostlos wie sein Innenleben dar. „Man sieht die ganze Welt, als betrachte man sie vom Mond aus. Sieh mal, dort ist ein Toter, dort ist ein Betrunkener; dort ist eine Frau, die ein Kind umbringt. Sperrt die Leute doch ein. Bringt den Toten dort unter die Erde. Nur zu!“ Die Illusion des Häftlings ist es, daß er die Friedhofsruhe der Realität, wo ein blutiger Kampf aller gegen alle stattfindet²³, noch vom Mond aus glaubt betrachten zu können, seelisch unversehrt in die Betrachtung einer Landschaft versunken; gibt doch der

²² „Alle wissen es, daß ich mich niemals mit Politik beschäftigt habe, aber nun scheint es, als ob die Politik sich mit mir beschäftigt habe.“ C. Pavese, *Lettere 1924-1944* (hg. v. L. Mondo), Turin 1966; an seine Schwester, 24. 6. 1935 S. 393,

²³ Vergleiche hierzu die Erweiterung der Häftlingsvision in der Erzählung „Die Wiese der Toten“, *Il prato dei morti*.

leere, vermeintlich erlösende Abgrund seines Innern von dem realen Gefangensein Zeugnis. Während die betrachtenden Figuren Paveses, wie besonders die Clelia aus den „Einsamen Frauen“, noch der Hoffnung nachhängen, wenigstens im Tod Ruhe vor der Gesellschaft finden zu können, wird der Leser darüber belehrt, daß ihr Arbeitsethos, ihre heroische Selbstbeherrschung, der Ursprung ihrer inneren Totenruhe ist.

Wie ein Gigant stürzt sich der alte Häftling, Inbegriff einer vermißten Vaterfigur, am Ende der Erzählung auf den Eindringling, als wolle er ihm seine Lebensweisheit einbleuen. Ein Schlagritual - wie in „Erste Liebe“ - soll die Initiation in die Männerwelt, in die Wirklichkeit bewirken und den rationalen Prozeß der Realitätsprüfung ersetzen. Die Absurdität einer unerkannt oktroyierten Realität wird auf diese Weise nicht aufgesprengt.

In späteren Erzählungen verklärt Pavese diese Einführung ins Privileg der Einsamkeit als Lehrzeit für die Bewältigung des Lebens. In dem Fragment „Der Hauptmann“ (*Il Capitano*), in dem Pavese zu einem Roman über eine antifaschistische Verschwörung ansetzt, kleidet sich die brutale Lehre des Lorenzo in die brüskten Ermahnungen eines in „Gleichgültigkeit“ allein lebenden Hauptmanns; ein „Siegel der Männlichkeit“ erwartet das Erzähler-Ich von diesem Lehrmeister der Einsamkeit, dessen Lehre verräterisch genug lautet: „Arbeite.“ Im Roman „Der Genosse“ (*Il compagno*, 1946) ist Pablo, der bis zur Lächerlichkeit linientreue und idealisierte Erzähler²⁴, an seinen Freund Amelio fixiert, der durch einen Unfall ans Haus gefesselt ist und ihn durch sein Vorbild dem echten Klassenbewußtsein zuführt. Es liest sich allerdings wie eine politisierende Parodie der früheren Erzählung „Treue“ (*Fedeltà*), die in schroffer Deutlichkeit das Leiden Paveses darstellt²⁵, ohne die Einsamkeit zu verklären. Dies mag mit ein Grund für Pavese gewesen sein, sie nicht zu veröffentlichen.

Im letzten Roman, „Junger Mond“, ist es der ältere Freund Nuto - sein *occhio testardo* spiegelt die *pensieri testardi* des alten Häftlings Lorenzo -, der den Erzähler gelehrt hat, sich Respekt bei den anderen zu verschaffen, der nach der Rückkehr des Anguilla aus der Fremde ihn noch einmal über die Wirklichkeit aufklärt, „den Sack leert“. Der Erzähler Anguilla hängt den Details der Kindheit nach und sucht das Bleibende doch fern von jenen Erfahrungen: „nur die Jahreszeiten zählen, und es sind dieselben, die deine Knochen bildeten, die du gegessen, als du ein Junge warst“.

Die Erinnerung erscheint blind, ihres Inhalts, der unversöhnlichen Klage beraubt, wenn er eines qualvoll erniedrigenden Nachmittags seiner armseligen Kindheit gedenkt und ihn aufs neue erleben möchte. Die Suche des Erzählers nach dem Bleibenden unter dem Vorbehalt, selber doch immer das Weite suchen zu können, unter dem Vorbehalt der bindungslosen Heimatlosigkeit, diskreditiert die Behauptung, daß das Einerlei der Landarbeit Geborgenheit geben könne, daß die Verwurzelung in Erde und Heimat eine

²⁴ Vgl. Hösle, S. 109.

²⁵ Fernandez, S. 40ff.

Rettung aus der Obdachlosigkeit sei. Den Widerspruch zwischen der feierlichen Beschwörung einer Kindheit auf dem Land, eines mythisch Immergleichen - die zu der geschichtsfremden Behauptung führt, im Reichtum könne der Mensch in gleicher Weise vertieren wie in der Armut - und den drastischen, blutrünstigen Details der ländlichen Misere löst Pavese mit einem Gewaltstreich. In dem letzten Bericht des Nuto von der Hinrichtung und Verbrennung der Santa, einer der Töchter des Großpächters, in dessen Dienst der Erzähler einst stand, geht der Spuk der gefühlvollen Heimkehr in der Flamme des Falò, des Johannisfeuers, in ein Nichts auf²⁶. Es scheint, als würde auch in diesem Werk, das so aufwendig eine Heimkehr inszenieren möchte, die Lehre an einem Eindringling vollzogen, daß er keinen Unterschlupf findet.

Es ist ein wesentlicher Ausdruck aller Erzählungen Paveses, auch der längeren, der sogenannten Romane, die einzelne, statische Gefühlsmomente ohne konventionellen Handlungsablauf zum monotonen Reigen des Jetzt und Hier fügen²⁷, daß sie abrupt abbrechen. Es scheint, als wollte das erzählende Ich dem erschütternden Stoß entrinnen, der es über sich hinaustreiben würde, der die Erinnerung als analysierende Suche einsetzen ließe und ihm die rationalisierte Lust der immergleichen Erregung entziehen würde. Die Sublimierungen des verdrängten Triebes heben seine Spannung nicht auf²⁸.

V

Die Figuren Paveses akzeptieren die erzwungene Einsamkeit der Haft als eine Möglichkeit, stoische Selbstgenügsamkeit zu üben. Da Repression diesen Seelenfrieden diktierte, vermag nur die Flucht vor der rationalen Analyse in eine blind affirmative Gewißheit ihn aufrechtzuerhalten. Man hat bereits auf die Scheu Paveses hingewiesen, an den Traum anders als oberflächlich deskriptiv zu rühren²⁹. Obwohl der Erzähler die Last des ungehoben Geträumten umkreist, verharrt er davor in „ungläubigem Staunen“, wie in „Träume im Lager“ (*Sogni al campo*). Nur mit einer äußersten Willensanstrengung, mit einem *sforzo*, einer *rottura*, vermag er sich von der bohrenden Qual der „Erniedrigung“, von „der elenden Wirklichkeit meiner Existenz“ zu befreien, vermag er das Erwachen zu vermeiden - und er läuft in öden Straßen, in der Einsamkeit umher. Die Einsamkeit zerstöre „das vergangene Bewußtsein meiner selbst“ („Erwachen“, *Risveglio*). Der „ekstatische Augenblick“, die „ekstatische Erregung“ angesichts einer Erfahrung, die uns schon in der Kindheit errege, diese Augenblicke, die außerhalb der Zeit, in einem

²⁶ Das Johannisfeuer rächt noch einmal die ohnmächtige Liebe an ihrem unerreichbaren Objekt. Fernandez, S. 273/5, insistiert besonders auf der Beziehung *falò-fallo*.

²⁷ Fernandez, S. 180.

²⁸ S. Freud, Jenseits des Lustprinzips, in: Gesammelte Werke, XIII, S. 45.

²⁹ Vgl. Hösle, S. 84, 85.

Verschwinden der Zeit Freiheit verwirklichen sollen, diese an „Dinge, Ereignisse und Gesten“ fixierten Momente des Glücks verraten in der Darstellung Paveses einen seltsam libresken, realitätsfernen Ursprung. „Als Kind lernt man die Welt kennen nicht - wie es scheinen könnte - in unmittelbarer, ursprünglicher Berührung mit den Dingen, sondern durch die Zeichen der Dinge: Worte, Vignetten, Erzählungen.“³⁰ Das Kind wird schon als der „sentimentale“ Einzelgänger verstanden, der der Erwachsene gern sein möchte („Die Freiheit“), der Knabe wird als Frauenverächter fixiert („Die Lederjacke“); die reale Leidensgeschichte des Ichs wird ausgespart. Da das Realitätsprinzip zugunsten der Phantasie eliminiert wird, ist auch die literarische Rückkehr in die Kindheit, die unseren Durst nach Mythos stillen soll³¹, eine Suche nach einer verlorenen Zeit, die nicht wiedergefunden werden darf. Das Erinnern schafft sich einen Naturschauplatz, wie in „Der Weinberg“ (*La vigna*, 1944), ein Theater; die arbeitenden Menschen, die Geschichte werden entfernt; es bleibt der immer und überall gleiche Wechsel von Tag und Nacht, der Temperaturen. Der mythische Ort ist ein Bühnenraum, leer und mit weit geöffnetem Fenster. Hier findet der erwachsene Mann den Knaben wieder - einzig die Geste des Knaben, der sich einst hier bewegte. Die Angst, den an sich nichtigen Augenblick „bis auf den Grund zu erkennen“, läßt ihn gerade aus der Zeit herausragen. Und unerfüllte Angst beherrscht den Griff ins Leere, ins Nichts des ungreifbaren Augenblicks: „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. Es geschah vor einem Augenblick, es ist der Augenblick selbst: der Mann und der Knabe begegnen einander und wissen und sagen sich, daß die Zeit verflogen ist.“ („Der Weinberg“).

Die Gewißheit dieser Ekstase, die nicht im Gedächtnis ist - *la certezza di quest'estasi immemorabile* -, erfuhr der „Eindringling“ als *atroce innaturale immobilità*. Diese Gewißheit wird auf einer kunstvoll gestellten Naturbühne gewonnen, die Unveränderliches, Mythisches zu gewährleisten versucht; der Weinberg selbst sei das „Entschwinden der Zeit“. Aber wenn der Weinberg zeitlos ist, so ist mit den Menschen, die ihn bearbeiten, mit der Geschichte auch sein Mythos, seine für eine bestimmte Gruppe spezifische gesellschaftliche Realität³², entschwunden.

Die Prosaskizze „Eine Gewißheit“ (*Una certezza*, 1941) verbindet die Enttäuschung des Ichs an der Realität, die es um so gieriger zu ergreifen sucht, mit der existenzialistischen Hypostasierung des nichtigen Augenblicks als letzter,

³⁰ Handwerk des Lebens, 31. 8., 17.9.1942.

³¹ Ebd., 17. 9. 1943. Siehe die Betrachtung vom 13. 2. 1949, die mit dem Geständnis schließt: „das immerwährende und reiche Geheimnis [ist] jenes Kindheits-Du, das du nicht zur rechten Zeit hast besitzen können“.

³² P. Grimal, in: Mythen der Völker, Frankfurt a. M. 1967, 1, S. 19.

einzigster Gewißheit³³. Was sich in jenen sado-masochistischen Liebesversuchen als selbstverschuldet mißlungene Kommunikation und Rückzug in die scheinbar autonome, asketische Einsamkeit widersinnig zusammenfügen mußte, erfassen diese zwei Prosaseiten, ästhetisch konsequenter, als krankhaften Zustand eines Individuums, das Realität zu bewältigen versucht, obwohl es seiner Identität nicht mehr habhaft zu werden vermag.

In der Skizze beschreibt ein Ich seine ekstatischen Augenblicke. Der erste Abschnitt dieser Selbstdarstellung enthält einige wesentliche Aussagen, die im Folgenden neu umschrieben und erweitert werden: „Mein Leben ist alles andere als geruhsam, ich kann sogar sagen, daß ich ungewöhnliche Abenteuer gehabt habe, Unglück, neuen Aufschwung, Stürme, auch sind Prüfungen noch immer nicht zu Ende. Und doch, wenn ich in alledem wirklich einen Augenblick innehalte, um nachzudenken, so finde ich mich in meiner Vergangenheit nicht zurecht und begreife ihre Aufregungen nicht. Es ist, als wäre alles einem anderen zugestoßen und ich schlüpfte gerade aus einem Versteck hervor, einem Loch, in dem ich bis jetzt gelebt hätte, ohne zu wissen wie. Wäre es nicht so, daß ich in diesen Augenblicken ein großes Staunen empfinde und mich selbst nicht wieder erkenne, so würde ich sagen: das Versteck, aus dem ich krieche, bin ich selbst. Manchmal kommt es vor, daß ich ganze Tage, auch sehr mit Arbeit angefüllte Tage, lebe, ohne an meinen Handlungen und Entschlüssen teilzuhaben. Aber das ist es nicht. Ich weiß im allgemeinen sehr wohl, was ich will; und jemand, der, wie ich, ein Leben voll Verantwortung führt und [mit seiner Person einsteht], muß ja auch klare Vorstellungen haben und sich ganz den Tatsachen zuwenden.“

Der Zusammenhang mit den übrigen Erzählungen Paveses trägt den Gehalt fast eines jeden Wortes. Geruhsam oder seßhaft (*sedentario*) zeigte sich nicht einmal der unruhige, um seine leere Verzweiflung kreisende „Eindringling“, im Gegensatz zu seinem heroisch ausgestreckten Haftgenossen: „Irgendwie erschöpft schleppte ich mich in der Zelle hin und her und dachte bei mir: ich bin doch wirklich allein. Und ich merkte, daß diese Vorstellung mich nun schon erschreckte.“ Ungewöhnliche Abenteuer, die manische Repetition des Scheiterns und Sich-Wieder-Aufrichtens (*rovesci, riprese*), die schließlich als monotone Prüfung durch dasselbe Schicksal empfunden wird, war in der einstimmigen Suite der Liebeserzählungen zu erkennen. Scheitern und nochmalige Prüfung fixierte sich in der hartnäckigen Anbetung des „Idols“; als jämmerliches Flehen greift die Erzählung „Jahre“ sie auf: *La supplicai di lasciare che provassimo ancora ...* Der zufällig innehaltende, fixierende Blick auf eine versunkene, nicht zu dechiffrierende Erinnerung, die in dem nichtigen Moment des Wie, der reinen Erinnerungsintensität zusammenfällt (*se mi accade di fermarmi un momento a pensare; un grande stupore e non mi riconosco nemmeno*); „Eine

³³ „Der Kult des Isoliert-momentanen, ästhetisches Prinzip des modernen Absurdismus, ist immer Symptom eines Zustands äußerer und innerer Zerrissenheit. Wo alle Stricke reißen, scheint ganz sicher nur mehr das unmittelbare Jetzt und Hier. Alles Entferntere ist riskant.“ Haug, S. 166.

Gewißheit"), erschien *in dem stupore incredulo* der Erzählung „Träume im Lager“; mit dem gleichen verzweifelten Staunen wird eine Gewißheit, deren Nichts blendet, in der gequälten Fügung *la certezza di quest'estasi immemorale* wahrgenommen („Der Weinberg“).³⁴

Größenwahnsinnige Selbstüberschätzung und den Verlust der Bewußtseinskontrolle stellt die Prosaskizze „Eine Gewißheit“ nebeneinander. Im Unterschied zu den früheren Darstellungen wird das Verfallensein des Ichs an ein Du als Selbstausslieferung des Ichs an die Gesellschaft objektiviert. Das Leben voll Verantwortung, das Einstehen mit der ganzen Person droht und fasziniert zugleich als Familienleben in der Erzählung „Die Familie“, in den Romanen „Das Haus auf der Höhe“ und „Der Strand“ (*La spiaggia*). In diesen Werken wird die Selbstausslieferung aus einer scheinbar abgeklärten Distanz betrachtet; die Fixierung des Erzählers auf das Abbild eines wie immer fragwürdigen, verantwortungsvollen bürgerlichen Daseins soll angedeutet werden; die autonome Selbstherrlichkeit des Individuums soll dadurch aber nicht angetastet werden. Die Prosaskizze „Eine Gewißheit“ hängt nicht mehr einem gesellschaftlich vergangenen Familienideal sentimental nach. In der subjektiven „Krise des Realitätssinnes“ (Fernandez), in der als Gewißheit sich aufblähenden Selbstenteignung des Individuums stellt sie zugleich die in der Epoche des Faschismus fällige Enteignung des Ichs als eines „psychologischen Kleinbetriebs“³⁵ dar. Das Erzähler-Ich, das vor „etlichen Feinden“, aus der hektischen Betriebsamkeit des Lebenskampfes in sein „Versteck“ entflohen ist, das im Privaten zu wilder Größe, „wie ein Tiger“, sich aufgebläht hat, erfährt, indem es zögernd wieder in die Gesellschaft zurückkehren will, auf der Schwelle zur Außenwelt, den Absturz in sein eigenes Nichts: „ein großer Abgrund von Luft, von Leere, von möglichen Geschehnissen und Gedanken, die aus dem tiefsten Ich hervorsprudeln würden, wenn dieses Ich nicht sogleich verschunden wäre, so unglaublich war [es].“ In diesen Momenten „absoluter Disponibilität“ verfügt das Ich über nichts mehr, denn die reale Erfahrung der Vergangenheit und Gegenwart - „das, was man getan, gewollt, erlitten, erreicht hat“ - zählt nicht mehr. Es bleibt einzig die wahnhafte Fixierung, der *stupore*, des der Erfahrung entzogenen, abgründleeren Ichs, dessen „Geheimnis, wichtiger als alle Verantwortung“, mit der erfahrbaren Realität verloren ist. Der Vergleich dieser stumpfen Entrückung mit der Situation eines Bettlers, der auf der Straße steht und unverständliches Zeug „murmelt“ (*borbottare*), greift den Zustand des alten Lorenzo aus „Der Eindringling“ noch einmal auf. Der Absturz in die Leere, in der einige Kindheitsreste, ein Steinhaufler, ein Kellergitter, ein verschlossenes Zimmer den Verlust einer Kindheit bezeugen, die nicht analy-

³⁴ Das Wort *fissare*: den Blick heften auf, signalisiert sowohl die Verlockung durch die Einsamkeit wie eine Stockung der Vitalität; der *stupore* bezeichnet für die Figuren Pavese's eine augenblickliche Befreiung von der Wirklichkeit und verquickt sich mit der Bedeutung *stupido*: dumm, z. B. in der *Form istupidito* („Das Idol“). Fernandez, S. 400.

³⁵ M. Horkheimer/Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, S. 238 u. f.

siert werden darf, soll zugleich, in einem solipsistischen Salto mortale, die Ahnung der Freiheit einbringen; der Absturz soll „eine Welt ... streifen, die frei ist wie die Luft". Die Freiheit erscheint als größenwahnsinnige Einbildung. Der psychologische Kleinbetrieb funktioniert blindlings weiter, um mit dem Spiel der privaten Autonomie innerhalb der gesellschaftlichen Betriebsamkeit eine Möglichkeit des Abschaltens zwecks Erholung zu erhalten. „Aber dann denke ich, daß jeder sich seine Genugtuungen dort nimmt, wo er sie findet; und es ist nicht gesagt, daß ich, weil mir meine Tage als die eines anderen erscheinen, weniger entschlossen bin, wenn es darum geht, zu arbeiten und persönlich dafür einzustehen. Im Gegenteil, daß ich dieses Mittel habe, mir Luft zu machen, schafft mir in gewissem Sinn neue Kräfte; so als ob, wenn alles, was ich habe, betreibe und veranlasse, [nur beim Gedanken daran] morgen davonfliegen würde, ich wenigstens nicht davonflöge³⁶."

Die in das alltägliche Leben eingelassenen, ekstatischen Momente der Einsamkeit, der Entfremdung, die Pavese aus der Perspektive einer erkrankten Psyche darstellt, erfaßt Camus im „Mythos von Sisyphos" als Erfahrung der Absurdität, in der sich die Fungibilität des Subjekts und der Dinge niedergeschlagen hat³⁷: „Das Gefühl der Absurdität kann einen beliebigen Menschen an einer beliebigen Straßenecke anspringen. Es ist in seiner trostlosen Nacktheit, in seinem glanzlosen Licht nicht zu fassen."

Bibliographische Notiz. - Die Werke von Cesare Pavese (1908-1950) wurden mit den folgenden Titeln im Claassen Verlag, Hamburg, veröffentlicht; in Klammern sind der italienische Originaltitel und das Entstehungsjahr vermerkt: Junger Mond, 1954 (La luna e i falò, 1949); Die einsamen Frauen, 1960 (Tra donne sole, 1949); Der schöne Sommer, 1964 (La bella estate, 1940); Der Teufel auf den Hügeln, ²1964 (Il diavolo sulle colline, 1948); Da er noch redete, krähte der Hahn, 1965: enthält die Romane Die Verbannung (Il carcere, 1938/39) und Das Haus auf der Höhe (La casa in collina, 1947/8); Das Handwerk des Lebens, Tagebuch 1935 bis 1950, 1956 (Il mestiere di vivere, publiziert 1952); Gespräche mit Leuko, 1958 (Dialoghi con Leucò, 1945/6); Gedichte, 1962 (Poesie edite e inedite 1930-1950, 1962); Schriften zur Literatur, 1967 (La letteratura americana e altri saggi, 1962; Aufsätze und Artikel von 1930-1950); Sämtliche Erzählungen, 1966 (Racconti, 1960; enthält die in Teilsammlungen veröffentlichten und die unveröffentlichten Erzählungen von 1936 bis 1946). - Längere deutsche Zitate übernehme ich aus den Übersetzungen; Auslassungen und Veränderungen werden mit eckigen Klammern angezeigt.

³⁶ Den Satz „come se sapere che tutto quello che ho, che maneggio e che comando, domani prenderà il volo soltanto a pensarci", der in der Übersetzung von Ch. Birnbaum etwas verschliffen wurde, möchte ich im Sinne einer Geste aus dem Roman „Die Verbannung" verstehen: „Von dem Ausflug hatte er besonders die Illusion mitgebracht, daß sein Zimmer und der Körper Elenas und der Strand, an den er täglich ging, eine so winzige und absurde Welt wären, daß es genügte, den Daumen vor das Auge zu legen, um alles zu verbergen." - In diesem Roman finden sich auch einige Formulierungen zum Thema der existenzialistischen Freiheit in Ketten, z. B.: „Das häßlichste Schicksal wird zum Vergnügen: es genügt, daß wir selbst es wählen."

³⁷ Haug, S.153, dort auch das Zitat; deutsch nach A. Camus, Der Mythos von Sisyphos, Hamburg 1959, S.15.