

[Dieses Buchkapitel erschien in: Volker Kapp (Hrsg.), *Italienische Literaturgeschichte* (dritte, erweiterte Auflage), Stuttgart: Metzler 2007, S. 403-418. Für die Zweitveröffentlichung in OPUS wurde vom Verlag nur die Verwendung des damals vom Autor eingereichten Textes autorisiert, nicht aber die der finalen Formatierung des gedruckten Buches. Um dennoch eine vollständige Zitierbarkeit zu gewährleisten, wurden in den Text die Seitenumbrüche der Druckfassung eingefügt; wenn die Textseiten hier bisweilen unterschiedlich lang ausfallen, so liegt dies an den im Buch vorhandenen Illustrationen, die ebenfalls nicht übernommen werden konnten.]

Thomas Stauder

Neueste Tendenzen

Von „Tangentopoli“ über die „Girotondi“ bis zur zweiten Regierung Prodi

Durch den Ende der 80er Jahre erfolgten Zusammenbruch der Sowjetunion und den damit einhergehenden Glaubwürdigkeitsverlust der marxistischen Ideologie büßte auch die Kommunistische Partei Italiens, die nach dem Krieg zunächst vom Nimbus der Resistenza gezehrt hatte und lange Zeit eine attraktive Heimat für zahlreiche bedeutende Intellektuelle dargestellt hatte, viel von ihrer Attraktivität ein; selbst die Umbenennung in PDS (ab 1996 dann DS) vermochte hieran nichts zu ändern. Die anderen italienischen Traditionsparteien, sowohl vom linken als vom rechten Spektrum, wurden in den Augen der Öffentlichkeit ebenso diskreditiert, als 1992 der Bestechungsskandal von „Tangentopoli“ das Land erschütterte, was u.a. die Democrazia Cristiana zur Auflösung zwang. Aus den Resten der alten Parteien entstanden neue Formationen, darunter die von Silvio Berlusconi gegründete Forza Italia; gleichzeitig erstarkte die 1993/94 unter Gianfranco Fini aus dem MSI hervorgegangene Alleanza Nazionale sowie die separatistische Bestrebungen vertretende Regionalpartei Lega Nord unter Umberto Bossi. Seitdem lehnen es die italienischen Intellektuellen in der Regel ab, sich so eng mit einer Partei zu identifizieren, wie es noch bis in die 70er Jahre hinein häufig der Fall war; individuelle Aktionen als verantwortungsbewusste Bürger traten an die Stelle ideologischer Linientreue. Eine neue Form des Protests stellen insbesondere die nach Berlusconis zweiter Wahl zum Presidente del Consiglio im Jahre 2001 aufgekommenen „Girotondi“ dar: Demonstrationen, deren Teilnehmer sich an den Händen fassten, um auf diese Weise einen Kreis zu schließen, dessen Zentrum ein symbolisch bedeutsamer Ort bildete (beispielsweise die Zentrale der RAI, deren Beherrschung durch den bereits einen Großteil des Privatfernsehens kontrollierenden Berlusconi die Opposition fürchtete). Der Regisseur Nanni [*Ende von Seite 403*]

Moretti wurde durch die Untätigkeit der im Mitte-Links-Bündnis „L'Ulivo“ vereinten Politiker zu dieser Art von politischem Engagement veranlasst:

Ora non ho tempo e testa per pensare ai miei film, ore è il momento di impegnarsi in altri campi. [...] Perché questa situazione è eccezionale e non si può stare a guardare.

(Derzeit habe ich weder Zeit noch Lust, an meine Filme zu denken; im jetzigen Augenblick ist eine andere Art von Einsatz erforderlich. [...] Wir befinden uns in einer außergewöhnlichen Situation und dürfen nicht deren passive Zuschauer bleiben.)

Das Besondere der „Girotondi“-Bewegung war, dass sie von Vertretern der Zivilgesellschaft getragen wurde, darunter Intellektuelle aus unterschiedlichen Berufen; die „Festa di protesta“, die am 14. September 2002 auf der römischen Piazza San Giovanni stattfand, hatte mehr als einer Million Teilnehmer. Mit der Abwahl Berlusconi im Frühjahr 2006 und der Bildung einer neuen Regierung unter Romano Prodi hatte die Bürgerbewegung ihr Ziel erreicht.

Neue Namen der literarischen Szene

Um kein verzerrtes Bild der italienischen Literatur im letzten Jahrzehnt des 20. Jhs. und zu Beginn des dritten Millenniums zu zeichnen, muss eingangs betont werden, dass viele der ‚Altmeister‘, die bereits in den 70er und 80er Jahren im literarischen Leben der Halbinsel präsent waren, fortfahren, bedeutende Werke zu publizieren. Im Bereich des Romans gilt dies beispielsweise für Umberto Eco, der 1994 *L'isola del giorno prima*, 2000 *Baudolino* und 2004 *La misteriosa fiamma della regina Loana* vorlegte; Ähnliches ließe sich sagen von Antonio Tabucchi (u.a. 1994 *Sostiene Pereira*, 1997 *La testa perduta di Damasceno Monteiro* bis hin zu 2004 *Tristano muore*) oder Claudio Magris (zuletzt *Alla cieca*, 2005). Auf dem Theater hat Dario Fo seit dem Gewinn des Nobelpreises im Jahre 1997 keineswegs in seiner Kreativität nachgelassen; davon zeugt seine 2003 uraufgeführte, gegen Berlusconi gerichtete Farce *L'anomalo bicefalo*. Auch die in allen literarischen Gattungen aktive Dacia Maraini verfasste in den 90er Jahren noch eine Reihe bedeutender Bühnenstücke (u.a. 1991 *Veronica, meretrice e scrittrice*, 1995 *Camille* und 1999 *I digiuni di Catarina da Siena*). Was die lyrische Dichtung betrifft, so gab Mario Luzi wenige Jahre vor seinem Tod im Jahr 2005 noch die Sammlung *Sotto specie umana* zum Druck (1999); Andrea Zanzotto veröffentlichte in den 90er Jahren neben zwei Essays die Gedichte von *Meteo* (1996). Im Folgenden sollen jedoch ausschließlich ‚Newcomer‘ der italienischen Literaturszene vorgestellt werden, d.h. nur solche Autor(inn)en, die ab ca. 1990 erstmals einer größeren Öffentlichkeit bekannt wurden. [*Ende von Seite 404*]

Narrativik im Zeichen von Intermedialität und „letteratura pulp“

An den in den 90er Jahren debütierenden „giovani scrittori“, welche prinzipiell die postmoderne Orientierung beibehielten, die bereits einen Großteil der italienischen Narrativik der 80er Jahre ausgezeichnet hatte, fällt die stärker als je zuvor intermediale Strukturierung ihrer Werke auf, sowie die Bevorzugung der Gegenwarts- und Jugendkultur als Referenzrahmen. Während sich beispielsweise Calvino und Eco in ihren bereits eindeutig postmodernen Romanen *Se una notte d'inverno un viaggiatore* und *Il nome della rosa* bei der ironischen Umfunktionalisierung vorgeprägten Materials noch hauptsächlich literarischer Quellen bedienten, deren Blüte überdies häufig bereits lange zurücklag (u.a. durch das Anzitiern von bereits im 19. Jh. beliebten Romangattungen), so dringen nun in die Narrativik verstärkt Bezüge zur modernen, audiovisuellen Massenkommunikation ein (Film und Fernsehen, Liedertexte und Videoclips, Internet).

Besonders gut zeigen lässt sich das am Beispiel von Enrico Brizzi, der 1994 mit seinem Erstlingsroman *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* einen durchschlagenden Erfolg bei Kritik und Leserschaft erzielte. Mit dem im Titel erwähnten „uscire dal gruppo“ ist im Kontext dieses Werks ein nonkonformistisches Verhalten gemeint, zu dem sich der im zeitgenössischen Bologna lebende Protagonist Alex im Alter von 16 Jahren nach der Lektüre des Romans *Due di due* von Andrea De Carlo entscheidet. Die Katalysatorwirkung ausgerechnet dieses Buches ist insofern kein Zufall, als De Carlo zusammen mit Pier Vittorio Tondelli bereits in den 80er Jahren die Bedeutung der Musik für das Lebensgefühl der Jugendlichen geschildert hatte und somit in dieser Hinsicht als Vorläufer Brizzis zu gelten hat. In diesem „romanzo di formazione“, dessen Protagonist eine bittersüße Liebesgeschichte mit der gleichaltrigen Aidi erlebt, werden Stimmungen und Gefühle häufig durch den Vergleich mit Versatzstücken aus den Massenmedien ausgedrückt. So etwa, als Alex, der weiß, dass Aidi in wenigen Monaten für ein Jahr als Austauschschülerin in die USA gehen wird, hofft, wenigstens bis dahin mit ihr zusammen zu bleiben; er bezieht sich auf eine Figur aus der amerikanischen (auch in Italien ausgestrahlten) Fernsehserie *Happy Days* und auf ein Musikstück des Gitarrenheroen Jimi Hendrix:

Se niente li avesse separati fino al momento della partenza, sarebbe stato come Ricky Cunningham presidente degli Stati Uniti o come suonare l'attacco di Foxy Lady con la Strato in fiamme uguale preciso all'attacco su disco del vecchio Hendrix.

(Wenn sie sich bis zum Augenblick von Aidis Abreise nicht trennen würden, wäre das eine Überraschung und ein Glücksgefühl wie bei der Wahl von Ricky Cunnigham zum Präsidenten der Vereinigten Staaten oder wie beim Spielen des Beginns von „Foxy Lady“ auf einer feuerspuckenden Stratocaster nach dem Vorbild des alten Hendrix.)

Die Verbindung zu diesen außerliterarischen Medien wird dabei immer vom Protagonisten selbst hergestellt und nicht von einem außerhalb des Geschehens stehenden Erzähler: Angesichts der Einrichtung der Villa, welche Alex' Freund Martino mit seiner Mutter bewohnt, fällt der Hauptfigur spontan die Dekoration von Stanley Kubricks Film *Clockwork Orange* ein; Martinos Zimmer erinnert ihn hingegen an die Werbespots der Schuhmarke „Timberland“. Die kommerzielle Bildlichkeit der zeitgenössischen Warenwelt hat für [Ende von Seite 405]

den Protagonisten dabei denselben identitätsstiftenden Wert wie die traditionelle Hochkultur; dieser unbekümmerte, für die Postmoderne typische Umgang mit völlig unterschiedlichen Quellen zeigt sich sehr deutlich, als Alex den Rocksänger Vasco Rossi auf eine Stufe mit dem romantischen Dichter Giacomo Leopardi stellt:

Comunque, la domenica è il giorno peggiore della settimana. Non me la nominate nemmeno. Del resto lo dicevano anche Leopardi e Vasco.

(Auf alle Fälle ist Sonntag der schlimmste Tag der Woche. Ich kann schon den Namen überhaupt nicht hören. Diese Abneigung teile ich mit Leopardi und Vasco.)

Erst durch die Verweisdichte dieser größtenteils andersmedialen Bezüge – die Hauptfigur kann sich ihrer Existenz gar nicht mehr ohne diesen Hintergrund vergewissern, in jeder Lebenssituation vergleicht sie sich mit Vorbildern aus Musik, Film und Fernsehen – ergibt sich die Neuartigkeit von Brizzis Roman.

Auf der Ästhetik von Werken wie *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* aufbauend, entwickelte sich in Italien in der zweiten Hälfte der 90er Jahre die kurzlebige, aber hochinteressante Strömung der „letteratura pulp“; angelehnt an die 1996 veröffentlichte Anthologie *Gioventù cannibale* – deren Titel auf die nicht selten blutrünstige und scheinbar menschenverachtende Thematik dieser Texte verwies – wurden diese Autoren häufig auch als „Kannibalen“ bezeichnet. Der Begriff „pulp“ geht ursprünglich zurück auf die in den USA auf billigem Papier gedruckten ‚Groschenheftchen‘, deren erstes 1896 *The Argosy* war; sehr bald zählten Detektivgeschichten zu den beliebtesten Inhalten dieser Art von Publikation. 1923 wurde von Carroll John Daly mit der Figur des Race Williams der erste Ermittler eingeführt, der so zynisch und brutal war, dass man begann, von einer „hard-boiled school“ zu sprechen. Auf die Gewaltdarstellung und das nihilistische Menschenbild bestimmter „pulp magazines“ – für die in den 20er Jahren auch so bedeutende Autoren wie Dashiell Hammett und Raymond Chandler schrieben – bezog sich 1994 Quentin Tarantino in seinem unter Jugendlichen bald Kultstatus erreichenden Film *Pulp Fiction*, der seinerseits zum Vorbild für die italienischen „pulpisti“ wurde. In der 1997 erschienenen *Enciclopedia della letteratura* des Garzanti-Verlags wurde als charakteristisch für die „narrativa pulp“ hervorgehoben die „esibizione di scene forti, atrocità, sadismi, snocciolati a un ritmo forsennato, nella totale latitanza di una visione etica o, comunque, di una prospettiva critica“ („Zurschaustellung harter Szenen mit grausamen oder sadistischen Handlungsweisen, die einander in einem Wahnsinnstempo folgen und denen ein ethischer Maßstab oder eine kritische Haltung des Autors ihnen gegenüber völlig fehlen“). Irina O. Rajewsky wies zu Recht darauf hin, dass dies eine zu stark vereinfachende Sicht der „giovani cannibali“ ist; unverzichtbares weiteres Ingrediens ihrer Werke ist vor allem die Komik bzw. Ironie, mit der diese Gewalt dargestellt wird, was nicht nur deren Fiktionalität betont, sondern ihr auch viel von ihrer Schärfe nimmt. Wie schon der Film *Pulp Fiction*, der ständig auf eine Fülle anderer Filme und Fernsehserien, aber auch auf literarische Topoi anspielt, ist die „letteratura pulp“ überdies nicht denkbar ohne den Bezugsrahmen der zeitgenössischen Populärkultur. Zwei 1996, „nell’anno del pulp“, erschienene Werke sollen dies illustrieren.

Niccolò Ammanitis beinahe Romanumfang aufweisende Erzählung „L’ultimo capodanno dell’umanità“ ist enthalten in der Sammlung *Fango* und untergliedert in 88 Abschnitte, deren Länge zwischen einigen Zeilen und [Ende von Seite 406]

fünf Seiten schwankt. Die an einem Silvesterabend der 90er Jahre spielende Handlung verteilt sich auf etwa 20 Hauptfiguren (und zahlreiche weitere Personen), die in zwei gegenüberliegenden Wohnblocks der römischen Peripherie leben und, wie Bruno Falsetto dies treffend formulierte, einen Querschnitt durch den Zeitgeist repräsentieren:

Esemplari di un'umanità comune i cui valori e comportamenti sono quelli del consumo e del successo economico e sessuale, un'umanità segnata dalle mode e dalle merci e dominata da piccoli tic e grandi ossessioni, circondata da oggetti di marca, assillata dal proprio aspetto.

(Durchschnittliche Vertreter der Menschheit, deren Werte und Verhaltensweisen am Konsum sowie am wirtschaftlichen und sexuellen Erfolg orientiert sind, abhängig von den Moden und der Warenwelt und im Banne kleiner Ticks und schwerwiegender Obsessionen, von Markenkleidern umgeben, ständig um das eigene Aussehen besorgt.)

Brutalität und Komik werden in Ammanitis Erzählung mittels einer für den Leser gleichermaßen überraschenden wie vergnüglichen ‚Dramaturgie des Aufpralls‘ kombiniert: So vollzieht Giulia ihre grausame Rache an dem sie mit ihrer Freundin Deborah betrügenden Enzo ausgerechnet mit einer hier merkwürdig deplaziert wirkenden Unterwasser-Harpune. Nicht weniger bizarr ist die Schilderung des Todes des Bretonen Thierry: Am Fuße des Wohnblocks stehend, fällt ihm ein von einer Dachterrasse herunter geworfener Sony-Fernseher auf den Kopf, was den Erzähler dazu veranlasst, in seinem Kommentar wenig pietätvoll von einem „miscuglio senza senso di carne francese e tecnologia giapponese“ zu sprechen. Eine andere Figur – die Esoterikerin Roberta – kommt beim Sex durch einen versehentlich auf sie abgeschossenen Feuerwerkskörper zu Tode; dieser alberne Zufall wird durch die makabere Ausführlichkeit der Beschreibung ihrer Verletzungen konterkariert, welche an die Splatter-Ästhetik Tarantinos erinnert. Dass am Höhepunkt der Silvesterfeier Punkt Mitternacht die beiden Wohnblocks durch eine Explosion in die Luft fliegen – was den Leser an einen filmischen Spezialeffekt denken lässt – ist der passende Abschluss für diese in hohem Tempo und mit viel Ironie vorgetragene Erzählung.

Ebenfalls aus dem Jahr 1996 stammt der Erzählband *Woobinda e altre storie senza lieto fine* von Aldo Nove (ein Pseudonym, hinter dem sich Antonello Satta Centanin verbirgt), der ebenso der Pulp-Strömung zuzurechnen ist wie das gerade besprochene Werk von Ammaniti. Nove war erst kurz zuvor, nämlich 1995, auf einem „Laboratorio di nuove scritture“ in Reggio Emilia als Prosaschriftsteller entdeckt worden; unter seinem wirklichen Namen galt er aber bereits als talentierter Lyriker. *Woobinda* besteht aus 40 ‚Mikrogeschichten‘ zu jeweils zwei oder drei Seiten, die verteilt sind auf acht Sektionen; ungewöhnlich ist die Bezeichnung letzterer als „lotti“ (Warenbündel), was auf den Hintergrund der Konsumgesellschaft verweist. Die zweifelhaften Werte der Werbung bestimmen in der Tat das Auftreten zahlreicher Figuren; am auffälligsten ist das zu Beginn der Erzählung „Il bagnoschiuma“, deren erster Satz den Leser zugleich schockiert und amüsiert: „Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, *Pure & Vegetal*.“ („Ich habe meine Eltern umgebracht, weil sie den falschen Badeschaum verwendeten.“) Der Protagonist zieht die Marke *Vidal* vor, da in deren Werbespot mit einem galoppierenden Pferd geworben wird, welches in seinen Augen die Freiheit symbolisiert. In mehrfacher Hinsicht geht es in diesen Geschichten um die Bedeutung des Mediums Fernsehen für das Leben der Figuren; so träumt beispielsweise die fiktive Maria von einer Affäre mit [Ende von Seite 407]

dem real existierenden Fernsehmoderator Giancarlo Magalli, weil nur auf diesem Weg auch sie in das Rampenlicht der Öffentlichkeit gerate:

Magalli assomiglia a mio marito, ma è famoso. Se vado a letto con mio marito, nessuno dice niente. Se vado a letto con Magalli ne dicono tutti.

(Magalli sieht aus wie mein Ehemann, aber nur er ist berühmt. Wenn ich mit meinem Ehemann ins Bett gehe, so kümmert das niemanden. Wenn ich aber mit Magalli ins Bett gehe, so wird das zum Tagesgespräch.)

Die mediale Transposition der Wirklichkeit ist für Nove's Figuren wichtiger als ihre eigene Wahrnehmung der Existenz: „alla televisione tutto è sempre più vero“ („im Fernsehen sieht alles echter aus“), heißt es in der Erzählung „La strage di via Palestro“; in „Ruanda“ trägt der Protagonist sogar beim Wandern in den Bergen einen „televisore da polso a sincronizzazione automatica“ („Armband-Fernseher mit automatischem Sendersuchlauf“). Anders als bei Brizzi und Ammaniti wird dieser Verlust an selbstbestimmter Authentizität durch die Omnipräsenz der modernen Massenmedien von Nove jedoch kritisiert.

Wenig später ließ die in Italien vorübergehend heftig aufgeflackerte Begeisterung für den Pulp-Stil bereits wieder nach: Mario Barenghi schrieb 1997 „I «cannibali» non sono più di moda“ und 1999 veröffentlichte Fulvio Pezzarossa eine Monographie mit dem nostalgischen Titel *C'era una volta il pulp*. Ammaniti und Nove entwickelten sich weiter, ohne ihre Pulp-Wurzeln zu verleugnen: Ersterer legte 2001 den sehr erfolgreichen (auch verfilmten) Roman *Io non ho paura* vor, eine Entführungsgeschichte, deren Hauptfigur ein neunjähriger Junge ist (wobei die Gewalt hier als Drohung im Hintergrund steht und nicht so plakativ vorgeführt wird, wie das im Pulp-Genre üblich war); letzterer publizierte im Jahr 2000 den Roman *Amore mio infinito*, dessen Protagonist zwar immer noch in einer medial geprägten Gesellschaft lebt, im Sinne einer ‚neuen Innerlichkeit‘ aber vor allem mit ihm unmittelbar berührenden Liebesproblemen zu kämpfen hat.

Eine altehrwürdige Gattung, die in Italien – wie auch in anderen Ländern – während der 90er Jahre einen überraschenden Aufschwung mit vielen innovativen Varianten erlebte, ist der Kriminalroman. Hervorzuheben ist insbesondere die 1990 in Bologna erfolgte Gründung des „Gruppo 13“, dem etwa dreizehn (die Zahl schwankt) meist jüngere Krimi-Autoren angehörten, die es sich zum Ziel setzten, das Genre auf dem Weg über die Massenmedien, in Buchhandlungen, Schulen und auf Literaturfestivals (darunter das „Mystfest“ in Cattolica) neu zu beleben. Mehrere einflussreiche Anthologien wurden von Mitgliedern der Gruppe herausgegeben; eine der frühesten ist die von Marcello Fois betreute Sammlung *Millelire. Giallo, nero & mistero. Inediti da editi – raccolta di 10 autori italiani famosi che accompagnano 10 “saranno famosi”* (1994) mit dem schönen Motto „Il mistero nuoce gravemente alla noia“. Tecla Dozio, Inhaberin der in einschlägigen Kreisen sehr geschätzten „Liberia del Giallo“ *La Sherlockiana* in Mailand, stellte die Sammelbände *Delitti sotto l'albero* (1999), *Capodanno nero* (2000) und *Epifania di sangue* (2001) zusammen, in denen das „Gruppo 13“ ebenfalls überwiegt. Der Zweck all dieser Bemühungen bestand darin, hartnäckig weiterbestehende Vorurteile bezüglich der Trivialität des Krimis ein für alle Mal zu beseitigen; 2003 schien diese Aufwertung bereits weitgehend erreicht, wie ein vom Krimi-Altmeister Lorian Macchiavelli zusammen mit Renzo Cremante in der Zeitschrift *Delitti di carta* veröffentlichter Artikel bezeugt: [Ende von Seite 408]

[Il giallo è] una scrittura narrativa oggi sempre meno marginale, che sembra perdere, almeno in parte, i connotati tradizionali di genere, ma per trasferirne di volta in volta alcuni dei principi costitutivi della letteratura *tout court*.

([Der Kriminalroman] ist eine heute immer weniger marginale Form von Erzählkunst, die einen Teil der seit jeher mit der Gattung assoziierten Eigenschaften zu verlieren scheint und stattdessen wechselnde Berührungspunkte mit Merkmalen der Literatur *tout court* aufweist.)

Zeigen lässt sich dies am Werk von Carlo Lucarelli, der 1990 mit *Carta bianca* seinen ersten Roman vorlegte; auffällig an diesem Autor ist seine – ganz im Sinne des „Gruppo 13“ öffentlichkeitswirksam angelegte – Präsenz in den modernen Massenmedien, insbesondere im Fernsehen (wo er verschiedene Magazin-Formate moderierte, die allesamt realen, meist noch unaufgeklärten Verbrechen gewidmet waren, z.B. dem „Mostro di Firenze“, aber auch politischen Morden oder der Mafia). Seine zahlreichen, nahezu durchwegs literarisch hochwertigen Krimis lassen sich in zwei große Gruppen aufteilen: einerseits die ‚historischen Romane‘, die in der Zeit des Faschismus oder unmittelbar danach spielen, andererseits die ‚zeitgenössischen Romane‘, die in der Gegenwart spielen und meistens Bologna zum Schauplatz haben. Die für die italienische Narrativik der 90er Jahre bereits konstatierte Tendenz zur Intermedialität lässt sich auch hier beobachten: Musik-Stücken von Chet Baker und Luigi Tenco entnommen sind die Titel der Lucarelli-Romane *Almost blue* (1997) und *Un giorno dopo l'altro* (2000), während Kommissar Coliandro (Protagonist u.a. des Romans *Falange armata*, 1992) sich auf Filmschauspieler wie John Wayne und Clint Eastwood bezieht. Seine zwischen den 20er und den 40er Jahren situierten Romane (außer *Carta bianca* noch *L'estate torbida*, 1991, *Indagine non autorizzata*, 1993, *Via delle oche*, 1996, und *L'Isola dell'Angelo Caduto*, 1999) stellen Fragen nach moralischer Verantwortung unter einem verbrecherischen Regime; ähnlich gesellschaftskritisch sind auch seine Gegenwartsromane, die ein schonungsloses Bild seiner Heimatstadt zeichnen, wie 1994 in *Il giorno del lupo*: „Bologna è una città ipocrita.“ („In Bologna regiert die Heuchelei.“)

Aus der Emilia-Romagna stammt eine auffällige Vielzahl talentierter „giallisti“, deren das Genre revitalisierenden Werke häufig diese Region zum Hintergrund haben: u.a. Danila Comastri Montanari (*La campana dell'arciprete*, 1996), Alberto Bevilacqua (*ParmaGiallo*, 1997), Fabio Mongardi (*Il verdetto muto*, 1997; *La donna dell'isba*, 2003), Valerio Varesi (*Ultime notizie di una fuga*, 1998; *Bersaglio, l'oblio*, 2000; *Il fiume delle nebbie*, 2003), Luigi Guicciardi (*La calda estate del commissario Cataldo*, 2000), Giampiero Rigosi (*Notturmo bus*, 2000), Eraldo Baldini (*Gotico rurale*, 2000; *Terra di nessuno*, 2001), Roberto Valentini (*Impasto imperfetto*, 2001; *Terre rosse*, 2002; *Nero balsamico*, 2005), Gianfranco Nerozzi (*Immagini collaterali*, 2002), Giuseppe Pederiali (*Camilla nella nebbia*, 2003) und Pier Damiano Ori (*Di applausi si muore*, 2003; *Piazza grande*, 2004).

Der „Gruppo 13“-Mitbegründer Marcello Fois beschäftigt sich in dem 1992 veröffentlichten Roman *Ferro recente* mit den terroristischen Aktionen sardischer Separatisten; die von den Protagonisten angeführte Rechtfertigung dieser Art von Gewalt wird vom Autor jedoch hinterfragt, womit er sich in die für Italien wichtige Extremismus-Debatte einschaltet. In *Sheol* (1997) sorgt sich der jüdische Inspektor Massei außer um die Aufklärung von Verbrechen auch um den unter der ersten Regierung Berlusconi florierenden Geschichtsrevisionismus, wodurch Fois in die öffentliche Diskussion eingreift; in *Meglio morti* (2000) wird beklagt, dass viele Schuldige von „Tan- [Ende von Seite 409]

gentopoli“ nie bestraft worden seien und Italien damit eine Chance zur Aufarbeitung seiner Fehler versäumt habe.

Eine besondere Erwähnung verdient der im Bergdorf Pávana in den Apenninen verwurzelte Cantautore Francesco Guccini, keineswegs der einzige mit Erfolg zum Prosaschriftsteller avancierte Liederdichter (unter seinen Musikerkollegen wagten diesen ‚Ausflug‘ u.a. Luciano Ligabue und Roberto Vecchioni); zusammen mit Lorian Macchiavelli verfasste Guccini die Krimi-Serie *Macaroni* (1997), *Un disco dei Platters* (1998), *Questo sangue che impasta la terra* (2001) und *Tango e gli altri* (2007). Seine Heimat und deren eigentümliche Menschen sind darin genauso wichtig wie in der ohne Verbrechen auskommenden Romantrilogie *Cròniche epafániche* (1989), *Vacca d'un cane* (1993) und *Cittanova Blues* (2003), wo er überdies mit den lokalen Dialekten experimentierte.

Aus Sizilien gebürtig, aber seit der Nachkriegszeit in Rom lebend ist Andrea Camilleri, Italiens derzeit wohl meistgelesener Krimi-Autor. Als er 1994 für den Roman *La forma dell'acqua* die Figur des Kommissars Montalbano erfand (der Name stellt einen *omaggio* an Manuel Vázquez Montalbán dar), war Camilleri bereits 69 Jahre alt, hatte bis dahin aber hauptsächlich als Regisseur, Fernsehproduzent und Drehbuchautor gearbeitet. Montalbano löst seine Fälle im zeitgenössischen Sizilien und ist dafür auf eine genaue Kenntnis der Mentalität der Insel-Bewohner angewiesen; in letztere einen Einblick zu erhalten, stellt auch den Hauptanreiz für die meisten Leser dar. Obwohl Camilleri im Gestus der Bescheidenheit nur den Anspruch erhebt, „anspruchsvolle Unterhaltungsliteratur“ zu verfassen, ist ihm eine gewisse Originalität nicht abzusprechen; die von ihm geschaffene und seinen Figuren in den Mund gelegte Mischung aus Sizilianisch und Standarditalienisch besitzt einen besonderen Charme.

Ein weiteres Phänomen, das sich seit Beginn der 90er Jahre beobachten lässt, ist die Fülle an talentierten Autorinnen, die in diesem Zeitraum ihre meist um ‚weibliche Themen‘ wie Liebe, Familie und Emanzipation kreisenden Romane und Erzählungen veröffentlicht haben. Die weltanschaulich konservativste unter ihnen ist die laut eigenem Bekenntnis dem katholischen Menschenbild verpflichtete Susanna Tamaro, die 1994 das kommerziell extrem erfolgreiche – allein in Italien in mehreren Millionen Exemplaren verkaufte –, aber in seinem literarischen Wert vielfach angezweifelte Werk *Va dove ti porta il cuore* vorlegte. Zum Teil erklärbar aus ihrer eigenen Biographie, erfährt bei ihr die in der zeitgenössischen Gesellschaft häufig geringgeschätzte Generation der Großeltern (und besonders Großmütter) eine Aufwertung als Mentor der von den Eltern vernachlässigten Enkel. Der Verletzlichkeit von Kindern und Jugendlichen gilt Tamaros vorrangige Aufmerksamkeit, was sich bereits 1989 in *La testa tra le nuvole* und 1991 in *Per voce sola* gezeigt hatte, vor allem aber in den (auch von Erwachsenen mit Gewinn lesbaren) Kinderbüchern *Cuore di ciccia* (1992), *Papirofobia* (1994), *Il cerchio magico* (1995) und *Tobia e l'angelo* (1998) manifestierte. Cristina Comencini, Tochter des Regisseurs Luigi Comencini und sowohl im Filmgeschäft wie auch als Schriftstellerin aktiv, bewies 1995 ihre Affinität zu Tamaro, indem sie deren Bestseller kongenial (d.h., ebenso sentimental) auf Zelluloid bannte. In ihren eigenen Romanen *Le pagine strappate* (1991), *Passione di famiglia* (1994) und *Il cappotto del turco* (1997) stehen ebenfalls Familienprobleme im Mittelpunkt und auch hier versagt häufig die mittlere Generation (so etwa im erstgenannten Werk Guido Forte, der seiner Tochter aus einem falsch verstandenen Liberalismus heraus den nötigen erzieherischen Halt versagt). Ein moderneres Frauenbild zeichnet hingegen die [Ende von Seite 410]

Werke von sowohl Rossana Campo als auch Carmen Covito aus, wobei die Markenzeichen der Erstgenannten ihr Sinn für Komik und ihre Nähe zur zeitgenössischen Umgangssprache sind. In Campos Romanen – beginnend 1992 mit *In principio erano le mutande* – hat die direkte Rede der Dialoge ein deutliches Übergewicht gegenüber dem Erzählerkommentar; die Unterhaltungen ihrer Frauenfiguren zeugen von einem unverkrampften, humorvollen Umgang mit Sexualität, wie hier 1995 in *Mai sentita così bene*:

Sapete la Sandrine, la violoncellista? be', lei mi ha detto che viene sempre, ci mette pochissimo e se ne viene anche dieci volte in una scopata.
Secondo me quella è frigida.

(– Wisst ihr, was mir Sandrine, die Geigerin erzählt hat? Sie behauptet, dass sie beim Sex immer sofort einen Orgasmus hat und das bis zu zehn Mal hintereinander.

– Meines Erachtens ist sie frigide.)

Gleichfalls mit Ironie und Sinn für groteske Situationen stellt Covito die heutigen Geschlechterrelationen dar, wengleich die weibliche Selbstfindung bei ihr häufig ein qualvoller Prozess ist; dies gilt beispielsweise für Marilina Labruna, die Protagonistin von *La bruttina stagionata* (1992), die sich nach einer missglückten Liebesaffäre ein ganzes Päckchen brennender Zigaretten auf der Haut ausdrückt. In ihrem dritten Roman *Benvenuti in questo ambiente* (1997) reflektiert Covito aktuelle Phänomene wie den Wahn der Schönheitschirurgie als Folge eines übersteigerten Körperkultes oder die Kommunikation mittels des Computers als selbstgewählter Schutz für fragile Persönlichkeiten. Am Werk von Margherita Jacobino ist vor allem die häufige Thematisierung lesbischer Beziehungen hervorzuheben; die auch heute noch verbreitete Tabuisierung gleichgeschlechtlicher Erotik unter Frauen (die von weiten Kreisen der italienischen Gesellschaft noch weniger akzeptiert wird als Homosexualität unter Männern) erklärt, weshalb Jacobino 1993 ihren Erzählband *Un'americana a Parigi* unter einer gleich doppelten Verhüllung veröffentlichte: Sie gab vor, es handle sich um das Werk der amerikanischen, unter dem Pseudonym „Elinor Rigby“ schreibenden Autorin Sarah Blumenfield; sie selbst sei nur die Übersetzerin. Ebenfalls um lesbische Liebe geht es in dem 1996 erschienenen Erstlingsroman *Il bacio della Medusa* von Melania Mazzucco; der Titel spielt an auf das Essay *Le rire de la Méduse* der französischen Feministin Hélène Cixous. Die gegenseitige Hingabe zwischen Norma und Medusa (alias Madlenin) wird von Mazzucco präsentiert als Alternative zur Unterdrückung durch eine gegenüber Frauen arrogant und egoistisch auftretende Männerwelt. Am Ende dieses notwendig selektiven Panoramas zeitgenössischer „scrittura femminile“ gilt es noch die Erzählerin Clara Sereni zu erwähnen: In einem Teil ihrer Werke – 1987 in *Casalinghitudine*, 2002 in *Passami il sale* und 2004 in *Le merendanze* – verbindet sie auf originelle Weise Kochrezepte mit Erinnerungen an die Geschichte ihrer jüdischen Familie, wohingegen 1995 in *Eppure* und 1998 in *Taccuino di un'ultimista* das Engagement für gesellschaftliche Randgruppen, insbesondere Behinderte (sie selbst ist die Mutter eines autistischen Kindes) ihr wichtigstes Anliegen darstellt. [Ende von Seite 411]

Gegenwarts-Dramatik zwischen „attautori“ und „narr-attori“

Auch zu Beginn des dritten Millenniums ist noch kein Bühnenautor in Sicht, der die lang anhaltende Schwächeperiode des zeitgenössischen italienischen Theaters beenden könnte. Während nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst Edoardo De Filippo und später Dario Fo konstant überdurchschnittliche Erfolge bei Publikum und Kritik erzielten und folglich auch außerhalb der Apenninenhalbinsel gespielt wurden, konnte bis heute kein anderer Dramatiker eine auch nur annähernd vergleichbare Bühnenpräsenz verzeichnen. Ein nicht geringer Teil der Werke für das Theater werden weiterhin von Romanciers verfasst, die nur punktuell in das dramatische Genre ausweichen; letzteres gilt beispielsweise für Alessandro Barrico, der 1994 den im selben Jahr auch uraufgeführten Theatermonolog *Novecento* veröffentlichte. Obwohl dieser Text 1998 von Giuseppe Tornatore unter dem Titel *La leggenda del pianista sull'oceano* verfilmt wurde und somit durchaus eine breite Öffentlichkeit erreichte, war Barrico noch viel erfolgreicher als Autor des 1996 erschienenen und sogleich zum internationalen Bestseller avancierten Romans *Seta*. Die titelgebende Hauptfigur des Stückes, Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento, ist auf einem Schiff zur Welt gekommen und verlässt es absichtlich sein Leben lang nicht; seine Orientierungslosigkeit und die daraus resultierende Selbstbeschränkung inmitten einer unüberschaubar und unerklärbar gewordenen Welt stehen emblematisch für das postmoderne Existenzgefühl:

Tutto quel mondo / Quel mondo addosso che nemmeno sai dove finisce / E quanto ce n'è / Non avete mai paura, voi, di finire in mille pezzi solo a pensarla, quell'enormità, solo a pensarla? A viverla...

(All diese Welthaftigkeit / Eine dich umgebende Welt deren Grenzen du nicht kennst / Noch weißt was alles sie enthält / Habt ihr denn nie Angst, beim bloßen Gedanken an diese Ungeheuerlichkeit innerlich zu zerbrechen? / Vom Leben in ihr gar nicht zu sprechen...)

Die Neigung der zeitgenössischen Dramatiker zur grüblerischen Selbstzerfleischung, welche dem Unterhaltungsbedürfnis des durchschnittlichen Theaterbesuchers widerspreche, machte Luca De Fusco, Presidente della Associazione dei Teatri Stabili, in einem 2006 der Zeitschrift *Sipario* gewährten Interview dafür verantwortlich, dass kaum junge einheimische Autoren auf den italienischen Bühnen zur Aufführung gelangten. Bereits 2003 hatte Ugo Ronfani unter dem Titel *Il funerale di Pulcinella* ein „Requiem per la morte (annunciata) del Teatro italiano“ veröffentlicht; im selben Jahr saß er in der Jury des erstmals vergebenen Premio Fersen, der durch die Auszeichnung neu verfasster Stücke zur Stärkung des italienischen Gegenwartstheaters beitragen will. Bei dieser Gelegenheit wurde von Ombretta De Biase vorgeschlagen, die jungen Dramatiker sollten verstärkt auf ‚alternative‘ Aufführungsstätten wie Kellerbühnen, Stadtteilzentren und nicht zuletzt auf das Straßentheater zurückgreifen, um sich außerhalb der staatlich subventionierten Musentempel Gehör zu verschaffen.

Wer diesen Weg mit Erfolg beschritten hat, ist Danio Manfredini, der wegen der asketischen Bedingungslosigkeit seines dramaturgischen Ansatzes von Oliviero Ponte di Pino als „monaco guerriero del teatro italiano“ bezeichnet wurde. Gleichzeitig ist Manfredini ein Vertreter des neuen Typus des „attautore“, d.h. eines Theaterautors, der seine eigenen Texte als Schauspieler auch zur [Ende von Seite 412]

Aufführung bringt. Durch seine anfängliche Berufstätigkeit in einem Mailänder Zentrum für psychisch Kranke vertraut mit der Welt der gesellschaftlich Marginalisierten, wurde die „scoperta della diversità“ zum vorrangigen Thema seines Theaters, für das er sich an Vorbildern wie Jean Genet, Pier Paolo Pasolini und Rainer Werner Fassbinder orientiert. Eine wichtige Rolle in Manfredinis Stücken spielt die – häufig gequälte, weil nicht normkonforme – Körperlichkeit der Figuren; die Kritik hat hierbei eine besondere Affinität zu den grotesken Porträts Francis Bacons entdeckt. Nach dem auf einem Brecht-Text basierenden Bühnenmonolog *La crociata dei bambini* (1983) und dem stummen, dem Tanz verwandten Schauspiel *Notturmo* (1986) schuf Manfredini 1988 mit *Miracolo della Rosa* sein erstes bedeutendes Werk, das sogleich mit dem Premio Ubu der italienischen Kritikervereinigung ausgezeichnet wurde. Mit Genet, dessen autobiographischen Roman *Le miracle de la rose* er hierfür bearbeitete, teilt Manfredini das Interesse an den Gegensatzpaaren Gewalt und Zärtlichkeit, Todestrieb und Liebesbedürfnis, die Erfahrung von Wahnsinn und Einsamkeit sowie die eigene, gesellschaftlich tabuisierte Homosexualität. Nach *La vergogna* (1990, mit einem „ragazzo di vita“ in der Tradition Pasolinis) verdient besondere Beachtung die szenische Trilogie *Tre studi per una crocifissione* (1992), mit Anleihen bei Bernard-Marie Koltès (*La nuit juste avant les forêts*) und Fassbinder (*In einem Jahr mit 13 Monden*). In *Al presente* (1998, wiederum Gewinner des Premio Ubu) überwindet Manfredini seine Hemmung, eine autobiographische Figur auf der Bühne zu zeigen, indem er diese von einer lebensgroßen Puppe spielen lässt, der er selbst in der Rolle anderer Figuren gegenüber steht. Sein bisher letztes hier erwähnenswertes Stück ist das 2003 uraufgeführte *Cinema Cielo*; dieses Panoptikum menschlicher Exzentrizität ist wie bei Manfredini üblich ein Appell gegen die Ausgrenzung und beruht erneut auf einer Reihe literarischer Vorlagen (Büchners *Woyzeck*, Camus' *L'étranger*, Genets *Notre-Dame-des-Fleurs*).

Noch deutlich jünger als Manfredini und seit entsprechend kürzerer Zeit mit eigenen Werken auf italienischen Bühnen präsent ist Ascanio Celestini; wie dieser ist er ein Verfechter des „teatro anti-istituzionale“, dessen experi- [Ende von Seite 413]

menteller Charakter einer kommerziellen Verwertung im Wege steht. Wie Manfredini spielt Celestini seine eigenen Stücktexte und ist deshalb als „attautore“ einzuordnen; allerdings schlüpft er nicht körperlich in die Rolle seiner Figuren, sondern tritt meistens als physisch unbeweglicher Erzähler auf die Bühne, weshalb auf ihn der Begriff des „narr-attore“ Anwendung fand. Abgesehen von der älteren Tradition des „cantastorie“, zu welcher Celestinis Ein-Mann-Theater aufgrund seiner volkstümlichen Züge durchaus Berührungspunkte aufweist, besteht eine besondere Affinität zu den Bühnenmonologen Dario Fos (u.a. *Mistero buffo*, 1969) sowie zu zeitgenössischen „narr-attori“ wie Marco Baliani, Marco Paolini und Laura Curino (der sogenannten „prima generazione“) und den verglichen mit ihm etwa gleichaltrigen Davide Enia, Mario Perrotta, Michele Sinisi und Andrea Cosentino (der sogenannten „seconda generazione“). Celestini bricht mit der herkömmlichen Illusionsbühne und erwartet vom Zuschauer eine aktive Kooperation, welche über das aristotelische ‚Mitleiden‘ hinausgeht:

In Romania un critico mi ha detto: “Questo non è teatro, non ci sono i personaggi”. Gli ho risposto: “I miei spettacoli sono pieni di personaggi”. Certo, non c’è la dinamica dell’interpretazione. I personaggi se li immagina lo spettatore quando ascolta la storia, così come un lettore se li immagina leggendo un libro.

(In Rumänien sagte zu mir ein Kritiker: „Das ist doch gar kein Drama, es fehlen die Figuren.“ Ich habe ihm geantwortet: „In meinen Inszenierungen gibt es eine Vielzahl von Figuren.“ Was zugegebenermaßen wegfällt, ist deren unmittelbare Verkörperung durch Schauspieler. Bei mir muss sich der Zuschauer – der genau genommen der Zuhörer einer Geschichte ist – die Personen des Stückes selbst vorstellen, genauso wie wenn er ein Buch lesen würde.)

Im Einklang mit dieser Grundhaltung verzichtet Celestini weitgehend auf Bühnendekorationen bzw. reduziert diese auf wenige und äußerst schlichte Elemente; dies soll die kreative Auseinandersetzung mit dem gesprochenen Wort erleichtern. Thematisch kreist das Theater Celestinis um Formen von Erinnerung als Mittel zur Identitätsstiftung, mit einer deutlichen Vorliebe für die Periode des Zweiten Weltkriegs und deren Nachwirken bis heute. Durch die Berücksichtigung verschiedener, häufig oraler Quellen, die nicht jene der akademischen Geschichtsschreibung sind, sondern das Leben der einfachen Leute spiegeln, erzielt er historische Anschaulichkeit und Authentizität: „Senza le storie, la Storia è un insieme di numeri.“ („Ohne die kleinen Geschichten aus dem Alltag bleibt die offizielle Geschichte eine nüchterne Sammlung von Daten.“) Nach seinem Theater-Debüt im Jahre 1998 mit einem noch eher mythologisch-zeitlosen Stoff (*Baccalà. Il racconto dell’acqua*) fand Celestini zu dieser Ausrichtung 1999 in *Vita Morte e Miracoli* (der Geschichte einer allein erziehenden Mutter in dem von den Deutschen besetzten Rom), fortgesetzt im Jahr 2000 in *Radio Clandestina* (über das Attentat in der Via Rasella als Auslöser des Massakers der Fosse Ardeatine), 2001 in *Saccarina. Cinque al soldo!* (über die jüdischen Ghettos von Rom und Lodz, in Zusammenarbeit mit dem polnischen Schauspieler Olek Mincer und der Gruppe Klezroyim) sowie 2004 in *Scemo di Guerra. Roma, 4 giugno 1944* (über die Befreiung der italienischen Hauptstadt, basierend auf den Erzählungen von Celestinis eigenem Vater). Mehrere seiner Werke wurden von der RAI als „versione radiofonica“ ausgestrahlt und in einem Fall sogar verfilmt, was zeigt, dass die Zukunft des italienischen Theaters nicht in einer sterilen Opposition zu den neuen Medien zu suchen ist, sondern von der Ausnutzung von deren Reichweite nur profitieren kann. Obwohl am großen Talent Celestinis kein Zweifel besteht und seine letzten Stücke von der Kritik als „capo- [Ende von Seite 414]

lavori“ gefeiert wurden, waren diese bis heute im Wesentlichen nur auf Theaterfestivals in der Provinz sowie im Rahmen von Avantgarde-Events wie der Biennale di Venezia zu sehen; was Italien gegenwärtig fehlt, ist ein exportfähiger Dramatiker, der literarische Qualität mit Publikumswirksamkeit zu verbinden wüsste (nach dem Vorbild etwa der Französin Yasmina Reza, deren Stücke seit den 90er Jahren in ganz Europa mit Erfolg gespielt werden).

Lyrik als individuelle Umfunktionalisierung der Gattungstradition

Wie Enrico Testa 2005 zu Recht feststellte, gibt es in der italienischen Lyrik des letzten Jahrzehnts des Novecento und unmittelbar danach keine dominanten Strömungen mehr, die es erlauben würden, von ‚Schulen‘ zu sprechen, unter die jeweils mehrere Autoren subsumierbar wären. Die traditionell der Innerlichkeit verpflichtete und gegenüber Roman und Drama schwerer rezipierbare und folglich weniger publikumswirksame Gattung der Lyrik folgte schon immer sehr individuellen Poetiken, was sich im Zeitalter der philosophischen und literarischen Postmoderne weiter verstärkt hat. Trotz der Parteienkrise und der Delegitimation des Staates durch den „Tangentopoli“-Skandal hat sich eine sozial engagierte „poesia civica“ gehalten, die freilich weniger ideologisch verbrämt ist als in den Jahrzehnten zuvor und die statt utopische Forderungen aufzustellen eher die kleinen Probleme des Alltags reflektiert. Die Mehrheit der zeitgenössischen italienischen Dichter widmet sich jedoch abstrakteren existentiellen oder ontologischen Fragestellungen, in der Regel schwankend zwischen „mancanza di senso“ und „l’affermazione di una presenza divina“, was der metaphysischen Ungewissheit des heutigen Menschen entspricht. Formal fällt der kreative – weil nicht einfach imitierende, sondern transformierende und neu funktionalisierende – Umgang mit zum Teil auch älteren Vers- und Strophenformen auf; die „tabula rasa“-Attitüde der Neo-Avantgarde ist definitiv überwunden, die sprachlichen Strukturen der Vergangenheit werden weder ignoriert noch absichtlich zerstört, sondern anders kombiniert und mit Eigenem angereichert.

Einige der interessantesten Stimmen der italienischen Gegenwartsliryk stammen von Frauen; besondere Beachtung verdient die durch Aufnahme in eine Reihe repräsentativer Anthologien inzwischen bereits kanonisierte Patrizia Valduga, die ihre dichterische Laufbahn 1982 mit dem Band *Medicamenta* begann. Dort zeichnete sich schon der für sie typische Kontrast zwischen übersteigertem Bewusstsein ihrer Körperlichkeit (positiv im Sinne erotischer Sinnenfreude, negativ durch die Konfrontation mit Krankheit und Tod) und einer verbalen, durch metrische Strenge realisierten Askese erstmals ab. An die Tradition knüpfte sie in *Medicamenta* durch den Gebrauch der petrarkistischen Sonett-Form an, was 1985 in *La tentazione* durch die danteske Terzine und 1989 in *Altri medicamenta* durch die Sestine fortgesetzt wurde. Frappierend ist der Kontrast zwischen altertümlichem Sprachduktus und modernem, häufig explizit sexuellem Gehalt; in folgender, den Beginn einer Orgie schildernder Passage aus *La tentazione* erinnert der Stil an die *Divina Commedia*, ohne dass Valdugas Verse deswegen komisch oder gar parodistisch wirken würden (eher müsste man dies ein Pastiche oder eine Kontrafaktur nennen): [Ende von Seite 415]

In questa maledetta notte oscura / con una tentazione fui assalita / che ancora in cuore la vergogna dura. // Io così pudica, così compita, / vedevo un uomo a me venire piano / e avvolgermi quasi avido la vita; // un altro ne veniva e con la mano / oh delicatamente lui mi apriva, / e un altro e un altro e un altro che era vano // a guerra apparecchiarmi d'armi priva.

(In dieser verflucht dunklen Nacht / überkam mich eine Versuchung / derer ich mich noch jetzt im Innersten schäme. // Normalerweise schamhaft und brav, / sah ich einen Mann langsam auf mich zukommen / und voller Gier meine Taille umklammern; // ein weiterer kam dazu, der mit der Hand / voller Zärtlichkeit mich auseinander spreizte, / und noch einer und noch einer und noch einer, so dass es vergeblich schien // in dieser Situation zur Gegenwehr anzusetzen.)

In *Donna di dolori*, erschienen 1991 und wiederum metrisch konservativ in paargereimten Elfsilblern, tritt im Rahmen der für diese Dichterin charakteristischen Pendelbewegung an die Stelle des Eros nunmehr der Thanatos, handelt es sich doch um den lyrischen Monolog einer bereits Verstorbenen, die im Grab innerlich weiterleidet an der Vergänglichkeit des Menschen. Die Todesthematik prägt auch das autobiographisch motivierte *Requiem per mio padre* von 1994, wohingegen 1997 in *Cento quartine e altre storie d'amore* die Trauer bereits wieder durch die eigene Lebensgier verdrängt erscheint. Erneut kombiniert Valduga traditionelle Form mit Inhalten aktueller Lebenswelt, wobei im folgenden Vierzeiler besonders die ungehemmte Verwendung keineswegs aulischer Ausdrücke für sexuelle Handlungen auffällt:

Fa' presto, immobilizzami le braccia, / crocefiggimi, inchiodami al tuo letto; / consolami, accarezzami la faccia; / scopami quando meno me l'aspetto.

(Beeil' dich, halte meine Arme fest, / kreuzige mich, nagle mich auf deinem Bett fest; / tröste mich, streichle mein Gesicht; / fick' mich wenn ich es gerade nicht erwarte.)

Während in der Gattung des Romans die Verwendung derartiger Verben seit längerem nicht ungewöhnlich ist, überrascht dies in der üblicherweise in gehobener Stillage und mit blumigen Umschreibungen operierenden Lyrik nach wie vor; es handelt sich hier jedoch keineswegs um Obszönität als Selbstzweck, sondern um eine Aneignung des Vokabulars der Sexualität als Mittel zur weiblichen Selbstbestimmung. Dass dieses nach wie vor nötige Engagement für die Frauenemanzipation tatsächlich eines von Valdugas zentralen Anliegen ist, zeigte sich 2001 in *Quartine. Seconda centuria*, wo die Dichterin in ironischem Ton (und stets kreuzgereimt) das Fortbestehen patriarchalischer Strukturen in modernen Paarbeziehungen kritisierte:

È più felice chi ama o chi è amato? / Domanda da giornale femminile. / Porco o maiale, che è il porco castrato, / domanda: Chi pulisce il suo porcile? // Mi toccherà anche fargli da mangiare / e chissà quanto mangia quel maiale!

(Ist glücklicher, wer selbst liebt oder wer geliebt wird? / Solche Fragen stellen nur Frauenzeitschriften. / Das Männer-Schwein, potent oder kastriert, / will bloß wissen, wer seinen Schweinestall säubert. // Außerdem werde ich ihm das Essen zubereiten müssen / und Schweine fressen bekanntlich eine ganze Menge!)

Valdugas Gebrauch eines umgangssprachlichen, traditionell nicht als ‚lyrisch‘ markierten Wortschatzes beruht keineswegs auf mangelnder literarischer Bildung – die Autorin übersetzte u.a. die englische Barocklyrik John Donnes sowie französische Gedichtbände von Mallarmé und Valéry –, sondern lässt sich als bewusster Versuch interpretieren, die Gattung aus der Sphäre entrückter Geistigkeit zurück auf den Boden des Alltags zu führen, was im Sinne zahlreicher Leser(innen) ist und einen der Gründe für Valdugas Erfolg darstellt. [*Ende von Seite 416*]

Wer sich wie Valduga aus dem Jahrhunderte alten Formenarsenal der italienischen Lyrik bedient, um darin die zeitgenössische Befindlichkeit auszudrücken – was auch hier weder in nostalgische Rückwärtsgewandtheit noch in parodistische Respektlosigkeit ausartet –, ist der in Neapel geborene Gabriele Frasca, der mit *Rame* 1984 seinen ersten Gedichtband veröffentlichte und 1995 mit *Lime* sein Talent definitiv bestätigte. Wie Valduga – und hierin lässt sich vielleicht doch so etwas wie eine vorherrschende Tendenz gegen Ende des Novecento erkennen – lehnt Frasca die pathetische Emphase einer in dandyhafter Selbstverliebtheit erstarrenden Lyrik ab und setzt stattdessen auf schlichte Nüchternheit als Garant persönlicher Authentizität. Frascas Thematik ist im engeren Sinne existentialistisch, mit Anleihen bei Samuel Beckett, von dem er mehrere Werke übersetzt hat; von dem Iren übernimmt er die – auch im Sprachverlust reflektierte – Furcht vor der schleichenden Auflösung und Zersetzung von Körper und Bewusstsein: „tutto perché s’annichili. di poco / in poco. meglio subito. via. al niente“ („all diese Mühe ist ohnehin umsonst. geht nach / und nach verloren. besser dann gleich. weg. ins Nichts“) Eine sofort ins Auge fallende Besonderheit von Frascas Stil ist seine unorthodoxe, den Redefluss unterbrechende Interpunktion; die Kritik verwies diesbezüglich auf ein mögliches Vorbild im 1585 erschienenen Traktat *L’arte del puntar gli scritti* von Orazio Lombardelli, der den von Kleinschreibung gefolgten „punto mobile“ verteidigte, weil dieser den Leser zum besseren Nachdenken anrege.

Ebenfalls zur jüngeren Generation italienischer Lyriker gehört der aus dem Tessin stammende Fabio Pusterla, der nach seinem Debüt mit *Concessione all’inverno* (1985) u.a. noch die Gedichtbände *Le cose senza storia* (1994) und *Pietra sangue* (1999) vorlegte. Wie bei Frasca sind seine Texte geprägt von düsteren existenzphilosophischen Erwägungen; Pusterlas literarische Vorbilder sind jedoch vor allem Eugenio Montale und Jean-Paul Sartre. An die „poesia ermetica“ des Genovesen erinnern beispielsweise die Verse: „E io non sono niente di tutto questo. / Voi lo sarete: voi.“ („Und ich bin nichts von alledem. / Ihr vielleicht seid so: ihr.“) Man halte daneben die berühmten Schlussverse von „Non chiederci la parola“ aus den *Ossi di seppia*: „Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.“ („Nur dies können wir dir heute sagen, / was wir nicht sind, was wir nicht wollen.“) Die Sartre-Bezüge sind bei Pusterla beinahe noch zahlreicher: Auf den Lebenskel von *La nausée* verweist seine Beobachtung der „sentieri più grigi e quotidiani dell’esperienza individuale“; das Sartresche „en-soi“ der Dinge (kontrastiert mit dem menschlichen „pour-soi“ und „pour-autrui“) findet sich in „ci osservano / le cose, il loro immobile / resistere a quel vento“; die emblematische Schlüsselstelle von *Huis clos*, „l’enfer, c’est les Autres“ („die Hölle sind für mich die Anderen“) wird von Pusterla umgekehrt zu „l’inferno è non essere gli altri“ („es ist für mich die Hölle, nicht so zu sein wie die Anderen“, in dem die Höllenthematik schon im Titel aufgreifenden Gedicht von 1999 „Breve omaggio a Plutone, II“).

Einige Jahre älter als Valduga, aber erst 1999 durch den Premio Viareggio zu größerer Bekanntheit gelangt, ist die Lyrikerin Patrizia Cavalli, die 1974 ihre erste Sammlung mit dem – angesichts der politischen Dynamik des Post-Sessantotto durchaus nonkonformistischen – Titel *Le mie poesie non cambieranno il mondo* vorgelegt hatte. Die Perspektive der in die häusliche Sphäre verbannten Sprecherin, der es über den Verrichtungen des Alltags nicht gelingt, noch an die wesentlichen Dinge des Lebens zu denken, enthielt eine implizite Kritik an der den Frauen zugeteilten Rolle in der damaligen Gesellschaft. In *L’io singolare proprio mio* (1992) griff Cavalli eines der [Ende von Seite 417]

grundlegenden Probleme der modernen Lyrik auf, nämlich die Frage nach der Identität des Subjekts, welche bereits 1871 Arthur Rimbaud zu der Formel „je est un autre“ angeregt hatte. Cavalli, die zuvor schon den Glauben an Individualität als psychologisches Konstrukt entlarvt hatte – „fingo di avere anima e pensieri / per circolare meglio in mezzo agli altri“ („ich täusche eine Seele und Gedanken vor, / um mich besser inmitten der anderen bewegen zu können“) –, sieht sich hier nur als Vertreterin des Menschengeschlechts; wie Frasca lehnt sie die narzisstische Selbstbespiegelung des lyrischen Ichs ab:

Se quando parlo dico sempre io / non è attenzione particolare e insana / per me stessa, non è compiacimento, / ché anzi io mi considero soltanto / un esempio qualunque della specie / perciò quell'io verbale non è altro / che un io grammaticale.

(Wenn ich als Dichterin immer „Ich“ sage, / so liegt dies nicht an einem krankhaft übersteigerten Interesse / an mir selbst und schon gar nicht an Selbstzufriedenheit; / ganz im Gegenteil halte ich mich nur / für eine beliebige Vertreterin der Gattung, / weshalb dieses „Ich“ in meiner Dichtung / nur eine grammatische Person ist.)

In der Sammlung *Sempre aperto teatro* von 1999 meint der Titel das Bewusstsein der Sprecherin, in dem sie gleichzeitig Schauspielerin und Zuschauerin ist, solcherart die für Cavalli zentrale Dichotomie von Aufrichtigkeit und Selbsttäuschung aufgreifend: „la scena è mia, questo teatro è mio, / io sono la platea, sono il foyer“ („die Bühne fülle ich ganz allein aus, wie das ganze Theater, / ich sitze auch im Zuschauerraum und stehe im Foyer“).

Abschließend sei noch erwähnt, dass in den letzten Jahren ganz im Sinne der postmodernen Durchdringung der ehemals streng geschiedenen Sparten von E- und U-Kultur zunehmend die Liedertexte italienischer Cantautori wie Fabrizio De André, Francesco De Gregori und Francesco Guccini in offizielle Lyrik-Anthologien aufgenommen wurden; belegen lässt sich dies anhand der Sammlungen *Le più belle poesie d'amore* (2002, a cura di Piero Gelli) und *Foglie della memoria – L'Italia del Novecento nella Poesia del Novecento* (2006, a cura di Vanni Pierini). [*Ende von Seite 418*]