
**Erlanger
Romanistische
Dokumente und
Arbeiten**

Herausgegeben von
Peter Blumenthal
Titus Heydenreich
Hinrich Hudde
Volker Kapp

Band 7

Helene Harth / Susanne Kleinert / Birgit Wagner
(Hrsg.)

Konflikt der Diskurse

Zum Verhältnis von Literatur und Wissenschaft
im modernen Italien

*Stauffenburg
verlag*

cando con ogni movimento delle labbra: "Io non debbo fare altro che aspettare: interrarmi, respirare: le mie migliaia di pezzi, mute, pronte che mi guardano senza più attendere alcun segnale". (Corporale, S. 409)

So verschärft sich in der Phantasie vom zerstückelten, in mechanische Teile zergliederten Körper eine Eigenart der Wahrnehmung, die in allen drei hier vorgestellten Romanen Volponis variiert wird: Die Erzähler verwischen in der Verschriftlichung ihrer Wahrnehmung die Grenzen zwischen industrialisierter Außenwelt und eigenem Körper, indem sie in narzißtischer Perspektive die technisch "aufgerüstete" Lebenswelt in einen Kontiguitätsbezug zum eigenen Körper stellen und diesen umgekehrt der Welt der technischen Dinge und Maschinen assimilieren.

Susanne Kleinert

Historiographie und fiktionale Geschichtsdarstellung in Guido Morsellis "Contro-passato prossimo"

Guido Morsellis schriftstellerische Bedeutung ist zwar inzwischen anerkannt, doch wird er wohl weiterhin als ein Außenseiter der italienischen Literaturszene zu charakterisieren sein, da er weder dem "mainstream" der italienischen Tradition des realistischen Schreibens noch der experimentellen Avantgarde-Literatur zuzuordnen ist. Mag auch die literaturgeschichtliche Position Morsellis schwer zu bestimmen sein, so bieten seine Romane jedenfalls für die Frage des Verhältnisses von Literatur und Wissenschaft ein originelles und ergiebiges Material, da er nicht nur in bewußt dilettantischer Manier sich stark mit wissenschaftlichen Diskursen beschäftigt hat, sondern dieses Interesse auch ohne Rücksicht auf Romankonventionen in seine fiktionalen Texte eingebracht hat. Seine Romane wirken häufig wie Experimente mit und an der Grenze von wissenschaftlichen Diskursen und literarischem Schreiben.

Die literarische Szene betrat Guido Morselli erst nach seinem Tod 1973 als "il caso Morselli". Morselli hatte sich am 31.7.1973 im Alter von 61 Jahren erschossen - vor sich eine Sammlung aller ablehnenden Verlagsgutachten zu seinen zu Lebzeiten nie publizierten Romanen. Nach seinem Tod wurden 7 Romane bei Adelphi veröffentlicht.¹⁾ Man kann sich schwer des Eindrucks erwehren, daß tatsächlich erst Morsellis Freitod seinem Werk die verdiente Aufmerksamkeit verschafft hat.²⁾ Daher wurde der Fall Morselli

1) *Roma senza papa* 1974, *Contro-passato prossimo* 1975, *Divertimento* 1889 1975, *Il comunista* 1976, *Dissipatio H.G.* 1977, *Un dramma borghese* 1978, *Incontro col comunista* 1980, jeweils bei Adelphi in Mailand, ebenso der Essayband *Fede e critica* 1977. Zu Lebzeiten des Autors wurden nur zwei Essaybände veröffentlicht: *Próust o del sentimento*, Mailand, Garzanti, 1943 und *Realismo e fantasia*, Mailand, Bocca, 1947.

2) Morselli hat seine Fahrten zu den Verlagen einmal als "un cerimoniale di agonia" bezeichnet, zit. n. G. Nascimbeni, "Un gesto venuto da lontano", *Corriere della sera*, 27.7.1983. Zur Diskussion über den "caso Morselli" vgl. auch M.

auch vorrangig diskutiert als Problem des Versagens der literarischen Vermittlungsinstanzen, der Verlage und der Gutachter. Auch wenn man das Motiv der Rationalisierung in Rechnung stellen muß, so ist doch ein Argument, mit dem im nachhinein die Ablehnungen gerechtfertigt wurden, nicht ganz von der Hand zu weisen: daß nämlich Morsellis Romane, die in den 60er und frühen 70er Jahren verfaßt wurden, in die damalige Publikationslandschaft nicht gepaßt hätten und erst im Zuge der "Mitteleuropawelle" rezipierbar wurden. J. Ritte meint ergänzend in seinem wichtigen Überblicksartikel zum Werk Morsellis, daß der postume Erfolg teilweise aus der Affinität zur postmodernen Literatur erklärbar sei.³⁾ Der Begriff der Postmoderne bringt - so verschwommen er auch sein mag - für die Rezeption von Autoren wie Morselli zumindest den Vorteil mit sich, daß die Schreibweise des Nouveau Roman nicht zum Maßstab der Beurteilung der Modernität gemacht wird und doch die konstruktivistischen Bemühungen in den Texten in ihrer Bedeutung erkennbar werden.

Mit dem Bild der Ungleichzeitigkeit, das einige seiner Romane in ihrer narrativen Struktur prägt, läßt sich auch Morsellis Existenz als Schriftsteller erfassen. Als einer der wenigen Schriftsteller, die ihre Zeit ganz autonom dem Schreiben widmen können, da ihre Existenz durch Vermögen und Renten abgesichert ist, repräsentiert Morselli einen minoritären, zunehmend der Vergangenheit angehörenden Schriftstellertyp.⁴⁾ Gleichzeitig erscheint er

Meneganti, "Rassegna di studi critici su Guido Morselli", in: *Critica letteraria*, 10/III, 36 (1982), S. 600-603 und V. Coletti, "Guido Morselli", in: *Ottocento/Novocento 2* (1978), S. 89-115.

- 3) Vgl. J. Ritte, "Guido Morselli", in: *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. v. H.L. Arnold, Ed. Text und Kritik, April 1986, S. 1-10 (9. Nachlieferung), hier S. 9. Ritte führt als Begründung eine Stelle aus *Contro-passato prossimo* an, in der der "Autor" darauf hinweist, daß alle möglichen Texte so lesbar sind, als wären sie Romane. Rittes Kommentar dazu: "Wo auf Erkennen verzichtet werden muß, da ist jede Manifestation des Denkens Fiktion." (S. 9) Hier wird m.E. zu wenig die maieutische Funktion der Ironie und damit eben auch das spezifische Erkenntnispotential einer Literatur in der Art von Morsellis Texten berücksichtigt. Zur Ironie vgl. U. Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt/a.M., Klostermann, 1983.
- 4) Zu Morsellis Biographie vgl. V. Fortichiari, *Invito alla lettura di Morselli*, Mailand, Mursia, 1984. Zu seiner schriftstellerischen Entwicklung vom Essay zum Roman auch S. Costa, *Guido Morselli*, Florenz, 1981 (Il Castoro 169), S. 9-35. Außer diesen beiden bisher umfangreichsten Monographien geben Gesamtdarstellungen auch die bereits angeführten Artikel von Coletti (1978) und Ritte (1986). Anregend sind auch die kurzen Rezensionen von G. Manganelli in: *Il Mondo*, 1.4.1976 und G. Pontiggia in: *Corriere della Sera*, 26.8.1978. Eine Besonderheit stellt der Artikel des ZK-Mitglieds des PCI Lombardo Radice über *Il comunista* in: *Rinascita*, 16.7.1976 dar - er weist darauf hin, daß der Roman eine gründliche Recherche zur Atmosphäre in der kommunisti-

in seiner stark essayistischen Schreibweise als ein moderner Schriftsteller, der zudem Themen fiktional bearbeitet, die erst Jahre später öffentlich diskutiert werden; ein Beispiel hierfür ist die ökologisch orientierte Konsumkritik in *Dissipatio H.G.*

Morselli ist ein philosophischer, intellektueller Schriftsteller, der gleichzeitig in seinen Romanen eine Demontage von Philosophie, Wissenschaft, Ideologie betreibt. Zentral für das Verständnis seiner Romane ist sein Selbstverständnis als Nominalist:

La mia difesa muove da una premessa che è un *point de repère* privato e personale, discutibilissimo. E è quello che in gergo filosofico chiamano nominalismo, e per cui, nella fattispecie, uno non crede nella Storia, come non crede nella Società.⁵⁾

Realität und Geschichte haben für Morsellis Nominalismus keinen immanenten Sinn, keine innere Notwendigkeit und vor allem keine immanenten Bewegungsgesetze. Wird Sinn behauptet, so handelt es sich um bloße Entwürfe der Menschen. Diese allerdings sind durchaus realitäts- und vor allem geschichtsmächtig, da sie handlungsleitend sind, insbesondere dann, wenn ihr Entwurfcharakter nicht mehr transparent ist. In den handlungsleitenden Entwürfen, besonders den Ideologien, sieht Morselli kondensierte, undurchsichtig gewordene wissenschaftliche Hypothesen bzw. grundlegende Sinnstrukturen, die diese tragen, z.B. die Vorstellung einer teleologischen Struktur der Geschichte. Diese vor allem im "Intermezzo critico" des Romans *Contro-passato prossimo* explizit formulierte philosophische Position erinnert stark an die Kritik Karl R. Poppers in *The Poverty of Historicism* gegenüber den sich wissenschaftlich legitimierenden Bildern einer Gesetzmäßigkeit der Geschichte.⁶⁾ Nun geht allerdings Morselli gegenüber Philosophen wie Popper noch einen Schritt weiter, indem er nicht nur bestimmte Geschichtsbilder, be-

schen Partei Anfang der 60er Jahre verrate und authentische Hintergründe habe, dementiert aber die im Roman dargestellten Disziplinierungsmaßnahmen innerhalb der Partei und wirft Morselli "qualche elemento di sottile, e insieme profonda incomprensione" vor.

5) *Contro-passato prossimo*, S. 118

6) Vgl. Karl R. Popper, *Das Elend des Historizismus*, (On the Poverty of Historicism, dt.), Tübingen, Mohr, 1987. Ob Morselli dieses 1957 erstmals erschienene Buch Poppers kannte, ist allerdings von seinen Bibliotheksbeständen her nicht nachweisbar.

stimmte "Metaphern für Geschichte"⁷⁾ aufs Korn nimmt, sondern die fundamentale Einheit aller objektivistischen Realitätsbilder, aber auch der Alltagserfahrung, kritisiert, nämlich das Faktum, "questo sacro mostro".⁸⁾ Dieses Realitätsbild wirkt auf die Romankonzeption zurück: Der Roman hat für Morselli nicht eine mimetisch-abbildende Funktion, sondern eine experimentelle Funktion der Überprüfung von Realitätsbildern, die sich allerdings auch stark mimetisch-realistischer Techniken der Darstellung bedient.

Morsellis Nominalismus ist nicht als eine ausformulierte philosophische Position zu verstehen; es handelt sich eher um die Praxis eines skeptischen Blicks auf traditionelle Wissensbestände, eines Blicks von einem marginalen Ort aus, der gerade aufgrund seiner Distanz zu den Zentren wissenschaftlicher und philosophischer Forschung sich das Recht zum vereinfachenden Überblick in essayistischer Form herausnimmt, wie z.B. in der folgenden Stelle aus den Tagebüchern:

Strana civiltà d'Occidente! É stata essa a divinizzare la Coscienza, a fare datare dall'esordio della Coscienza il sorgere dell'umanità. E adesso che questa civiltà d'Occidente tocca, grazie alla coscienza, parebbe, il suo culmine, scopre che l'essenza dell'uomo è nell'inconscio, ossia nella non-coscienza.

E la scienza. Trenta secoli di ricerca rigorosa di un assoluto, per giungere, alla fine, a scoprire che tutto è relativo, nel tempo e nello spazio e che, alla radice delle cose, e cioè nell'ambito atomico, non esiste rapporto fra causa e effetto, anzi non c'è né causa né effetto, ma solo l'indeterminato, il fortuito.⁹⁾

Morselli hat sich selbst als Dilettanten gesehen, und die Dilettantenfiguren in seinen Romanen sind stets positiv. Tatsächlich versucht sich Morselli an einem Unternehmen, das wohl nur noch dilettantisch anzugehen ist, nämlich den Zusammenhang von Wissenschaften und handlungsleitenden Realitätsbildern, also von Theorien und gesellschaftlicher Praxis zu erforschen. Für die Frage, welche Quellen er hierbei benutzt hat, ist vor allem seine persönliche Bibliothek interessant, die als *Fondo Morselli* von der Stadtbibliothek Varese katalogisiert wurde und 1.500 Bände enthält, neben literarischen und theologischen Werken vor allem sehr viele philosophische Schriften und wichtige

7) So lautet der Titel der umfassenden Untersuchung des Historikers Alexander Demandt zu gängigen Geschichtsbildern (*Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München, 1978).

8) *Contro-passato prossimo*, S. 120

9) Morselli, *Diario*, Mailand, Adelphi, 1988, S. 378 (30.7.1972).

naturwissenschaftliche Werke wie Texte von Einstein, Heisenberg, Darwin, Monod, de Broglie, Max Planck, Julian Huxley und Bertrand Russell.¹⁰⁾ Aus dem naturwissenschaftlichen Denken bezieht Morselli die Argumente gegen traditionelle Konstruktionen eines immanenten Sinns der Geschichte und der Wirklichkeit, wie sie vor allem im deutschen Idealismus und im Marxismus vorliegen. So verwirft er etwa schon vor dem Erscheinen des wichtigen Werks von Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité* (Paris 1970) teleologische Interpretationen der Evolutionstheorie mit dem Hinweis auf den 2. Hauptsatz der Thermodynamik, d.h. auf den Gedanken eines Anwachsens der Entropie in geschlossenen Systemen. Mehrere Tagebuchnotizen beschäftigen sich mit der Gewohnheit, Kausalzusammenhänge in teleologischen Mustern zu denken und ihnen damit einen Sinn zu verleihen. Morselli betont - unter Berufung auf die Atomphysik - die Bedeutung der Kategorie des Zufalls. Mehrfach schreibt er in seinem Tagebuch, daß die Kausalität (causalità) der Zufälligkeit (casualità) keineswegs entgegengesetzt sei. Die Naturwissenschaft aber ziehe selbst aus ihren avanciertesten Beobachtungen, z.B. der Akausalität in den Bewegungen der Elektronen, immer noch nicht genügend die Konsequenz, auf den eigenen Konstruktionscharakter hinzuweisen. Mit der wissenschaftlichen Antwort auf das Auftreten von Begründungsproblemen, nämlich mit der verstärkten methodologischen Reflexion, mag Morselli sich allerdings nicht zufriedengeben. Die Suche nach einer Verbindung von theoretischem Denken und existentieller Erfahrung ist für ihn vorrangig:

Oggi i pensatori non si occupano che di questioni, in ultima analisi, metodologiche e di sistematica della scienza, di epistemologia tutt'al più. Ti rispondo che a me piacerebbe invece farmi un'idea, sia pure negativa, di come viviamo, e se ci sia o no un *sensu* qualsiasi in questa poco allegra faccenda che è vivere.¹¹⁾

Wenn hier auch die Literatur nicht explizit angesprochen wird, so zeigt diese Textpassage doch, daß der Weg des literarischen Schreibens für Morselli näher liegt als die Wissenschaft, die gleichwohl in mehreren Romanen einen zentralen Bezugspunkt darstellt. Für die Einbeziehung der Wissenschaft findet Morselli unterschiedliche narrative Verfahren, wie sich an den beiden folgenden Beispielen aufzeigen läßt.

10) Vgl. *Il fondo Morselli. Catalogo a cura della Biblioteca Civica, Varese, La tipotecnica*, S. Vittore Olona, 1984.

11) Morselli, *Diario*, S. 252 (24.5.1965).

Il comunista ist ein erster wichtiger Versuch, das Verhältnis von wissenschaftlichen Modellen und praxisleitenden Realitätsbildern narrativ zu gestalten. Thema des Romans sind die weltanschaulichen und persönlichen Probleme des kommunistischen Abgeordneten Walter Ferranini, für den der Kommunismus gleichzeitig Politik und Wissenschaft, Utopie und alltägliche Aktion ist. Ferranini beschäftigt sich, da er als Abgeordneter in Rom sich zu wenig gefordert sieht, mit dem Verhältnis des Marxismus zur Biologie, genauer gesagt zur darwinistischen Evolutionstheorie.

In zweierlei Weise wird hier das Verhältnis von Praxis und Wissenschaft bzw. Ideologie gestaltet: a) durch explizite Thematisierung in Walters Gedanken über die Möglichkeit einer Versöhnung von Marxismus und Biologie und in seiner Skepsis gegenüber der kommunistischen Utopie, das Reich der Notwendigkeit könne dereinst überschritten werden, b) durch die erzählten Ereignisse, d.h. die fiktionale Vermittlung: Ferranini scheitert mehrfach, an der Starrheit der politischen Verhältnisse, da er sich vor dem Disziplinarausschuß der kommunistischen Partei verantworten muß, aber auch an seinen persönlichen Beziehungen und am eigenen körperlichen Verfall.

Der Marxismus, für Morselli wohl vor allem wegen seines Anspruchs auf Verbindung von Theorie und Praxis interessant, wird hier demontiert durch die in der Utopie der klassenlosen Gesellschaft und der vollständigen Naturbeherrschung verdrängte Realität der natürlichen, physischen Prozesse. Deren theoretischer Ausdruck ist innerhalb des Romans der Darwinismus, den Walter Ferranini weitgehend erfolglos in sein marxistisches Realitätsbild zu integrieren versucht. Im Prozeß der Erosion des Marxismus wird allerdings nicht einfach eine Theorie durch eine andere ausgetauscht - der Anspruch jeglicher Theorie auf eine globale Welterklärung zerfällt insgesamt. Am Ende bleibt als einziger Bezugspunkt Ferraninis die eigene Körperlichkeit übrig: Der Roman schließt mit den selbstsuggestiven inneren Worten "Pensò: mango, poi m'addormento."¹²⁾ Als semantische Achsen kann man hier zwei Oppositionen ansetzen: a) die Opposition von Marxismus und Darwinismus/Biologie, b) die Opposition von theoretisch gewonnenen Realitätsbildern und gelebter Erfahrung. Letztere Opposition rechtfertigt im übrigen die Wahl der fiktionalen Textform Roman, da narrative oder generell literarische Texte ein Medium der Vermittlung von kollektiver und singulärer Erfahrung

12) Morselli, *Il comunista*, S. 359. Zum Verhältnis von Denken und Körperlichkeit bei Morselli hat J. Ritte (wie Anm. 3), S. 2-7, die m.E. bisher tiefendste Analyse geliefert.

darstellen. Die Romanform selbst unterliegt hier allerdings noch keiner wesentlichen Modifikation durch den Einbezug des Theorie-Praxis-Problems, die Auseinandersetzung zwischen Marxismus und Biologie wird als thematisches Element gestaltet.

Dagegen zeigt Morsellis letzter abgeschlossener Text, *Dissipatio H.G.* (d.i. *Dissipatio humani generis*), einige bemerkenswert tiefgehende narrative Modifikationen. Der Text stellt eine Abrechnung mit der zeitgenössischen Gesellschaft und ihren wichtigsten Denkmustern dar, die als antiutopischer und gleichzeitig antiapokalyptischer Abgesang an die plötzlich verschwundene Menschheit verfaßt ist. Der Protagonist, der nach einem aufgegebenen Selbstmordversuch das Verschwinden der Menschheit konstatiert und zwischen seinem Heimatort Gavirate und der Bankenmetropole Crisopoli (=Zürich) nach menschlichen Spuren sucht und die Unarten der Spezies, vor allem im Umgang mit der Natur, Revue passieren läßt, entwirft u.a. ein eigenwilliges Bild des Armageddon, indem er als die drei apokalyptischen Engel "Sociologismo", "Storicismo", "Psicologismo" mit den zwei Schlangen "Advertising" und "Marketing" heraufbeschwört.¹³⁾ Der Erzähler mokiert sich zwar selbst über diese apokalyptische Phantasie, die er als wenig originell bezeichnet, das Feindbild der soziologischen, historischen und psychologischen Erklärung kollektiver und individueller Erfahrungen bleibt jedoch bestehen. Als übergeordnetes Prinzip des Übels setzt der Erzähler den unausrottbaren Anthropozentrismus an, der selbst noch alle apokalyptischen Entwürfe vom Ende der Menschheit zu Phantasien vom Ende der Welt überhöhe. Paradoxe Weise findet sich der misanthrope Erzähler, der über das Verschwinden der Menschheit zunächst erleichtert ist, in der Position, als letzter Überlebender selbst die ganze Menschheit zu repräsentieren. Die daraus folgende Verwischung der Grenzen von Kollektiv und Individuum, von Innen- und Außenwelt sind im Text allerdings nicht nur thematisches Element, sondern integraler Bestandteil der Erzählperspektive. So bleibt auch für den Leser unklar, ob der Protagonist "tatsächlich" das Verschwinden der Menschheit überlebt hat oder ob er selbst tot ist und sich in einer Art von menschenleerem Zwischenreich befindet.

Die Auseinandersetzung mit Wissenschaft bzw. den ihr zugrundeliegenden Basisorientierungen besteht hier in einem experimentellen Durchspielen der Frage, ob man dem Anthropozentrismus überhaupt ausweichen

13) *Dissipatio H.G.*, S. 92.

könne, einer kritischen und ironischen Auseinandersetzung mit der Psychologie bzw. der Psychoanalyse (z.T. selbstironisch narrativ umgesetzt: eine Kuh frißt des Erzählers Werk über die "Psicologia del Conscio"¹⁴), sowie dem Konstatieren einer Verstärkung der allgemeinen "lenta discesa nell'entropia"¹⁵) durch Wissenschaft und Technik. Wie in Thomas Pynchons bedeutenden postmodernen Romanen *V* und *Gravity's Rainbow* wird also hier der Begriff der Entropie aus der Physik als erklärendes Modell auf die Geschichte übertragen; ein direkter Bezug zwischen Pynchon und Morselli ist im übrigen nicht nachweisbar.¹⁶ Zugleich aber geht der Text deutlich über eine Auseinandersetzung mit Wissenschaft und Philosophie hinaus: Er ist zu verstehen als eine Todesmeditation, als "una specie di itinerarium mentis in Mortem".¹⁷ Morsellis Verfahren, Denkmuster narrativ zu materialisieren in Figuren und Handlungen und umgekehrt erzählte psychische Prozesse auf ihren Modellcharakter für kollektive Erfahrungen hin zu befragen, resultiert hier in einer spezifischen Unklarheit über das Gesamtthema des Textes: Handelt es sich um eine (gedämpfte) Apokalypse, also den Entwurf einer äußeren Realität mit entsprechendem Anspruch auf Repräsentation intersubjektiver Erfahrung, oder um als Welterfahrung beschriebene psychische Prozesse, um die Mitteilung eines persönlichen Dramas?

Zwischen der eher thematisch geleisteten Auseinandersetzung mit Philosophie und Wissenschaft in *Il comunista* (verfaßt 1964-65) und der strukturellen Ambivalenz von *Dissipatio H.G.* (geschrieben 1972-73), die zwar sehr leserwirksam ist, eine einseitige Lektüre des Textes auf die Wissenschaftskritik hin aber auch fragwürdig erscheinen läßt, kann man den Roman *Contro-passato prossimo* (verfaßt 1969-70) einordnen. Der Text stellt eine Auseinandersetzung mit grundlegenden Sinnstrukturen von Geschichte dar, die als Projektionen aufgedeckt werden; dabei werden jedoch nicht nur die Historiographie, sondern auch die Historie selbst ironisiert.

14) Ebda. S. 39.

15) Ebda. S. 100.

16) Im Hinblick auf Pynchons Romane schreibt H. Ickstadt: "Entropie" - ein Begriff aus der Thermodynamik, den jedoch auch die Informationstheorie verwendet - bezeichnet die Tendenz zur Selbstaflösung, die jedem System innewohnt: seine unaufhaltsame und nicht umkehrbare Bewegung hin auf einen Zustand der Kontingenz, der radikalen Demokratie und Gleichwahrscheinlichkeit aller seiner Elemente." (Einleitung zu: H. Ickstadt (Hg.), *Ordnung und Entropie. Zum Romanwerk von Thomas Pynchon*, Hamburg, Rowohlt, 1981, S. 9)

17) *Dissipatio H.G.*, S. 71.

Es handelt sich hier um eine Geschichtsdarstellung, die in Opposition zu den kognitiven Prämissen des üblichen historischen Romans steht. In der traditionellen Diskussion um den historischen Roman - wozu auch Lukács zu zählen ist -, aber auch in der überwiegenden Zahl historischer Romane, die heute eher eine Nähe zur Trivalliteratur aufweisen, läßt sich als Basis der Repräsentation ein relativ stabiler Begriff von historischer Realität beobachten, der auf die starke epistemologische Trennung von Fiktion und Wissenschaft im 19. Jahrhundert zurückgehen dürfte. Dem historischen Roman wurde - außer vielleicht von den Schriftstellern selbst - innerhalb des Spektrums kognitiv orientierter Beschäftigung mit Geschichte bestenfalls eine Funktion des Lücken-Auffüllens zugestanden: Er durfte die auf das Objektivitätsideal zurückführbaren Lücken der Historiographie bearbeiten, z.B. individuelle, psychische Regungen historischer Protagonisten imaginieren, oder sich mit Bereichen beschäftigen, für die historisches Material fehlte, z.B. das Leben der einfachen Leute entwerfen, die besonderen historischen Ereignissen wie Revolutionen ausgesetzt waren. Funktion des historischen Romans sollte die Veranschaulichung einer anderweitig von der Historiographie beschriebenen und damit als bekannt und objektiv fixiert vorausgesetzten historischen Realität sein. Dies gilt auch noch für Lukács' Verfahren, die historischen Romane an einem vorgängig gewonnenen Modell historischer Verläufe und einem dem Realismus verpflichteten normativen Literaturbild zu messen. Daß sich dieser Einengung die wichtigsten historischen Romane indes widersetzen, läßt sich schon in Tolstois *Krieg und Frieden* beobachten, einem Roman, der mit der Darstellung historischer Realität sehr wohl einen eigenständigen und der damaligen Historiographie überlegenen Erkenntnisstandpunkt für sich reklamiert. Der historische Roman ist hier ganz deutlich auch Kritik der Historiographie, indem er den Nachweis der Partialität und Heldenverehrung historiographischer Darstellungen führt.

Morsellis *Contro-passato prossimo* gehört in die Traditionsreihe des von Geppert so bezeichneten "anderen historischen Romans", eines historischen Romans, der sich nicht primär als Mimesis einer als bekannt vorausgesetzten historischen Realität versteht, sondern gerade den Hiatus zwischen Fiktion und Historie betont bzw. produktiv für die eigenen Darstellungszwecke zu nutzen weiß.¹⁸) Romane dieses Typus stellen sich nicht nur in

18) Vgl. H.V. Geppert, *Der "andere" historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen, 1976, dort auch eine Kritik an Lukács' *Der historische Roman*, Neuwied/Berlin 1965. Vgl. auch: Anonimo

Konkurrenz zu konventionalisierten historiographischen Erklärungsmustern, sondern decken häufig in der Geschichte selbst die handlungsleitenden, undurchschauten Fiktionen in Gestalt von Geschichtsbildern auf: Die Geschichte selbst erscheint so von Fiktionen durchzogen.

In welcher Form verhalten sich in *Contro-passato prossimo* die Pole Historiographie und fiktionale Geschichtsdarstellung zueinander? Schon der Titel ist programmatisch in seinen Verfahren der Deautomatisierung: "passato" wird von seinen historistischen Konnotationen befreit durch die Überschneidung mit dem grammatikalischen Begriff des "passato prossimo" und dieser wiederum wird durch das Kompositum "Contro-passato" deautomatisiert. "Contro-passato" ist im übrigen der passendste Begriff für die im Roman entworfene Gegengeschichte.

Contro-passato prossimo enthält in der Mitte ein Gespräch zwischen "Verleger" und "Autor", das als metanarrativer Kommentar fungiert. Das Werk, vom "Verleger" als "vistoso Apocrifo della storia contemporanea"¹⁹⁾ bezeichnet, wird vom "Autor" gegen den Vorwurf, es handle sich nicht um einen Roman, verteidigt. Der "Autor" weist auf die Offenheit des Genres Roman in der Moderne hin und grenzt sich dabei gegen narrative Authentifizierungsstrategien wie fingierte Belege und Quellen ebenso ab wie gegen die Unterscheidung von fiktionalen Teilen und historischem Hintergrund im Sinne der Definition des historischen Romans durch Manzoni als "genere misto di storia e d'invenzione".²⁰⁾ Die Definition der Gattungszugehörigkeit des Romans bleibt negativ:

Esclusa la simulazione, esclusa la de-simulazione, il racconto si stabilisce in un suo ambiente specifico, e alquanto anomalo, diverso dalla pseudo-storia e diverso dalla *ficcio*.²¹⁾

Wir können von dieser zutreffenden Beschreibung ausgehen: Die Fiktionalität der einzelnen Elemente ist in *Contro-passato prossimo* nicht durch irgendwelche narrativen Signale und Organisationsstrukturen wie fiktiver Vordergrund in Figuren und Handlungsdimension versus historischer Hintergrund oder fiktive Beobachter und Begleiter historischer Persönlichkeiten markiert;

emiliano (= M. Boni), *Ritorno al romanzo storico?* Bologna: Boni 1980, bes. das Kapitel "Guido Morselli, Adriano Tilgher, il casualismo e lo storicismo", S. 63-72

19) *Contro-passato prossimo*, S. 117.

20) Ebda., 120.

21) Ebda.

man vermißt darüberhinaus überhaupt traditionelle Romanelemente wie Kohärenzbildende Protagonisten oder durchgehende Handlungsstrukturen. Der Text paßt sich mimetisch vielmehr den narrativ-analytischen Formen der Historiographie an und zwar sowohl auf der *histoire*-Ebene (durch Nachahmung z.B. der Militärgeschichtsschreibung in der Beschreibung von Schlachten und strategischen Manövern) als auch auf der *discours*-Ebene (z.B. Verzicht auf poetische Sprache, durchgehend analytischer Ton, vom "Verleger" als "stile burocratico"²²⁾ bezeichnet). Die Fiktionalität wird hier realisiert als Entwurf einer anderen, möglichen Vergangenheit, die zudem gegenüber der faktischen historisch belegten Vergangenheit den Vorteil größerer Rationalität für sich beansprucht.

Morselli schreibt die Geschichte des 1. Weltkriegs einfach um. Statt der Entente gewinnen die Mittelmächte Österreich und Deutschland den 1. Weltkrieg unter der Führung eines Walter von Rathenau, der dem realen Mordanschlag entkommt und durch eine geschickte Kriegs- und Nachkriegspolitik die politische Einheit Europas erreicht. Zwar kann dies den Zerfall der k.u.k.-Monarchie nicht verhindern, doch der 2. Weltkrieg findet offensichtlich nicht statt: Hitler beschließt, da er Deutschland als führende Nation Europas sieht, sich weiter der Malerei zu widmen, statt in die Politik zu gehen. Eine lose Verbindung zwischen dem 1. Kapitel und dem Epilog, in dem Hitler auftritt, wird durch die Figur des österreichischen Majors von Allmen hergestellt, eine der typischen positiven Dilettantenfiguren Morsellis.

Da narrative Signale und narrative Konventionen für den Übergang zwischen Historie und Fiktion gänzlich fehlen, stellt sich für den Leser ein Kontinuum her zwischen historiographisch belegten Ausgangsdaten und offensichtlich fiktivem Resultat der einzelnen Handlungssequenzen. Die Fiktionalität des Berichteten ist dabei für den Leser nur durch die Inkongruenz gegenüber dem eigenen historischen Vorwissen erkennbar, da Morselli zwischen historischen Ausgangsdaten und fiktiven Ergebnissen einen möglichst logischen Handlungsablauf konstruiert, der mit einer so obsessiven Detailfülle belegt wird, daß vielleicht nicht einmal einem Kenner der Materie jeweils die Schnittstelle von Historie und Fiktion bewußt werden kann. Versucht man als Nicht-Historiker Historie und Fiktion im Text zu unterscheiden, gerät man schnell in einen paranoiden Sog, weil jedes Detail sowohl erfunden als auch realhistorisch sein kann, und die - sowieso nur approximative

22) Ebda., S. 119.

- Beantwortung der Wahrheitsfrage ein umfangreiches Wälzen von Enzyklopädien voraussetzt. Man sieht sich mit für einen Philologen eher abwegigen und heimtückischen Fragen konfrontiert wie z.B. der Frage, seit wann es Maschinenpistolen und -gewehre gibt, ob in den Alpen ein Heißwassereinbruch möglich ist und ob Asbestschutzanzüge (zu seiner Eindämmung) im Jahre 1910 produziert werden konnten. Konsultiert man daraufhin diverse Enzyklopädien, verfolgt man - natürlich ganz unbewußt - dieselben Pfade wie der Autor. Morselli nämlich war ein eifriger Benutzer von Enzyklopädien. Seine Neuschreibung der Geschichte des 1. Weltkriegs ist keine Kritik einer bestimmten historiographischen Darstellung des 1. Weltkriegs, sondern richtet sich eher gegen Denkgewohnheiten und Darstellungskonventionen der Disziplin insgesamt. Da sich seine Ironie vor allem gegen die "storia sacra" wendet, der das historische Ereignis immer schon in der Gloriele der historischen Notwendigkeit sich offenbart, zieht Morselli als Material stark konventionalisierte Wissensbestände heran, die sozusagen ihre Heiligsprechung durch den Eingang in diverse Enzyklopädien schon erhalten haben. Zum Spielmaterial der Fiktion werden dabei vor allem die Wissensbestände der Ereignisgeschichte. Daß Morselli sich somit auf ältere methodische Ansätze der Historiographie bezieht, läßt sich leicht erklären: Um 1970 waren neuere Richtungen wie die Mentalitäts- und Alltagsgeschichte zumindest in Italien noch so wenig fixiert und konventionalisiert, daß sie einem Schriftsteller als Ausgangspunkt für das ironische Um-Schreiben der Geschichte nicht zur Verfügung standen.

Explizit werden in *Contro-passato prossimo* sowohl der Historismus (und in diesem Zusammenhang auch die teleologischen Geschichtsphilosophien) als auch die Vision der Geschichte als Kontingenz kritisiert. Als Exponenten der Bilder von Geschichte als Notwendigkeit einerseits und als Zufall andererseits zitiert Morselli den deutschen Historiker Droysen und Thomas Mann und fügt kommentierend hinzu, daß sich beide Konzeptionen gegenseitig bedingen.²³⁾ Er selbst hütet sich, eine der verschiedenen Grundmeta-

23) Als Hintergrund dieser Konzeption gibt V. Fortichiari Jacques Monods Werk über Zufall und Notwendigkeit im Weltbild der modernen Biologie an (*Le hasard et la nécessité*, Paris 1970), die italienische Ausgabe mit dem Titel *Il caso e la necessità* erschien allerdings erst 1971. Ob Morselli vielleicht erst nachträglich unter dem Eindruck der Lektüre von Monod bestimmte Passagen in das 1969/70 erstellte Manuskript eingefügt hat, ist der Argumentation von V. Fortichiari nicht zu entnehmen (vgl. V. Fortichiari (wie Anm. 4), S. 106). Die Tagebücher des Jahres 1971 geben hier auch keinen Aufschluß. In den Tagebüchern zeigt sich allerdings auch, daß sich für Morsellis Kritik an te-

phern für Geschichte (Geschichte als Bühne, als Fortschritt, als Wachsen und Vergehen u.ä.) zu gebrauchen; werden gängige Geschichtsbilder aufgenommen, so stets in ironischer Weise. Hauptangriffspunkt ist der Historismus, insofern er eine Sakralisierung des Faktischen mit sich bringt; Morsellis Begriff des Historismus ist allerdings weit gefaßt, entspricht eher Poppers Kategorie des "historicism" und bezieht sich auch auf marxistisches Geschichtsdanken:

C'erano i cosiddetti Storicisti a quei tempi, e insegnavano ('bianchi' o 'rossi' che fossero) che non esiste fatalità, non esiste caso ma solo la Storia, sempre sacra, quand'anche sia dialettica; e provvidenziale. E ha i suoi Decreti solenni, ma anche le sue 'Astuzie' e cioè si fa furba, restando sempre sacra, ricorre a trucchi e gherminelle per rimediare alle proprie sviste e malefatte. In questa occasione, venne buono uno svarione burocratico uguale e contrario al precedente.²⁴⁾

Die Stelle zeigt zugleich, daß Morselli diese Art von ironischen Kommentaren stets in den narrativen Kontext einbaut - hier geht es um die doppelte und sich damit selbst aufhebende Verwechslung von kriegsentscheidenden Akten durch mal migränekranke, mal übereifrige k.u.k.-Bürovorsteher.

Morsellis Angriff richtet sich gegen die Hinnahme geschichtlicher Faktizität, gegen das Faktum an sich. Der Fiktion kommt damit von vornherein die Aufgabe der Kritik des Faktischen zu. Doch skizzieren wir zunächst, in welcher Weise Morselli sich in der narrativen Umsetzung dem geschichtswissenschaftlichen Diskurs nähert und ihn kritisch unterläuft.

Der bereits angesprochene Mimetismus äußert sich in einer Anpassung des Gegenstandsbereichs der Fiktion an historiographische Darstellungen. Es gibt weder durchgehend präzente fiktionale Vordergrundfiguren, die leserlenkend Geschichte beobachten und verarbeiten, noch in den historischen Kontext eingebaute narrative Muster, etwa eine Liebes- oder Detektivgeschichte oder Plots des Bildungs- oder Familienromans. Der dargestellte Geschichtsausschnitt umfaßt sowohl in seinen faktengetreuen als auch fiktionalen Teilen typische Bereiche historiographischer Forschung wie das militärische Kriegsgeschehen, die Parteien- und Institutionengeschichte, aber auch die Kulturgeschichte, die Wissenschafts- und Technikgeschichte. Die eindeu-

leologischen Interpretationen der Evolutionstheorie Belege auch schon aus dem Jahr 1965 in der Auseinandersetzung mit Teilhard de Chardin finden lassen (vgl. Guido Morselli, *Diario*, hg.v. V. Fortichiari, mit einem Vorwort von G. Pontiggia, Mailand 1988, S. 246 -253).

24) *Contro-passato prossimo*, S. 24

tig fiktiven Handlungsteile entstehen, manchmal im Detail kaum abgrenzbar, aus zunächst minimal scheinenden Verschiebungen und Verkehrungen innerhalb der historischen Realität. So beläßt Morselli etwa die von Historikern häufig als unsinnig kritisierten Geheimabkommen Italiens mit den Westmächten, die zum Kriegseintritt Italiens führten; erst zu einem späteren Zeitpunkt, nämlich 1916, verändert er die Machtpositionen des neutralistischen Giolitti und des Interventionisten Salandra zugunsten des ersteren, indem er einen fiktiven erfolgreichen Überraschungsangriff einer österreichischen Spezialtruppe hinter den italienischen Linien in das Kriegsgeschehen einführt. Auch in den späteren Kapiteln werden Details wie z.B. einzelne Seeschlachten zwischen der englischen und der deutschen Flotte einfach zugunsten letzterer chronologisch vertauscht. Andere historische Fakten wie die Ermordung Rathenaus finden schlicht nicht statt - ausnahmsweise benützt der fiktive Rathenau Morsellis einen Hinterausgang aus seinem Haus. Das fiktive Geschehen und der fiktive Raum erfahren dabei eine nicht weniger aufwendige Dokumentation als die historischen Teile. Die Vermischung realhistorischer und fiktiver Elemente geschieht dabei den ganzen Text hindurch in einem durchgehaltenen Balanceakt. Die im Interview zwischen "Verleger" und "Autor" so genannte "cucitura del 'contro-passato' sul passato"²⁵⁾ ist ein Verfahren der Fiktionalisierung von Geschichte, das die ständige Präsenz von Elementen erfordert, die als kongruent mit dem vorhandenen historischen Wissen gelesen werden. Die Fiktion wirkt allerdings nicht nur als Angriff auf das einzelne historische Faktum, das sie durch höhere Rationalität aus dem Feld schlagen will, sie bewirkt durch ein besonderes Verfahren der Überblendung verschiedener historischer Zeiten noch grundlegendere Erosionen historischen Wissens. In der Darstellung der Edelweiß-Expedition (einem geheimgehaltenen Tunnelbau durch die Alpen und anschließendem Überraschungsangriff der Österreicher gegen die Italiener) im 2. Kapitel und auch in weiteren Episoden wird die Zeit des 1. Weltkriegs durch die Einführung von historischen Figuren aus dem 2. Weltkrieg (z.B. Rommel als Ausbilder und Stratege der Edelweiß-Expedition), aber auch mit heute noch ungelösten Problemen wie der politischen Einigung Europas aus ihrer chronologischen Fixierung auf einer Zeitachse gelöst. Die historischen Zeiten und das Epochenbewußtsein insgesamt erscheinen als eine Größe, die zur Disposition gestellt werden kann. Eine der grundlegenden Annahmen des Historismus, daß

25) Ebda., S. 121.

jede Epoche ihren besonderen Charakter habe, unverwechselbar und in ihrer Besonderheit auch historisch legitimiert sei, wird hier mit den Mitteln der Fiktion kurzerhand destruiert. Die gesamte historische Zeit seit Beginn des 1. Weltkriegs, also die Moderne, schnurrt in *Contro-passato prossimo* auf wenige Jahre zusammen. Der 2. Weltkrieg bleibt dabei ausgespart, er wirkt wie ein weißer Fleck auf der historischen Karte des *Contro-passato prossimo*, der durch einzelne in den 1. Weltkrieg hineinprojizierte Elemente (Rommel, Einstein, der Antisemitismus, die Begegnung Hitler-von Allmen im Epilog) dennoch präsent gehalten wird.²⁶⁾

Die Tatsache, daß man als professioneller Leser Morsellis Verfahren mehr oder weniger entschlüsseln kann, sollte natürlich nicht mit der normalen und vom Text intendierten Lektüre verwechselt werden. Selbst der halbwegs gebildete Leser wird die Übergänge zwischen Historie und Fiktion nicht im einzelnen erkennen können, für ihn stellt sich somit eine Kontinuität zwischen einem historischem Faktum und einem gleichermaßen als historisches Faktum präsentierten, aber sichtlich nicht mit dem historischen Wissen übereinstimmenden Element her. Der Text verweist damit selbst auf die Tatsache, daß Fiktionen nicht einfach per se erkennbar sind, sondern normalerweise in ihrem Seinsmodus markiert werden müssen.²⁷⁾

Wie also ist der Text lesbar? Morselli wählt als Gattungsbezeichnung im Untertitel nicht eine traditionellerweise fiktionale Textsorte, sondern die Bezeichnung "Hypothese": Dies ist ein Hinweis auf die Möglichkeit der wissenschaftlichen Lesart. Nun wird jedoch auch dies - wie so häufig bei Morselli - in einer leicht ironischen Wendung deformiert zur Bezeichnung "Un'ipotesi retrospettiva". Eine retrospektive Hypothese ist strenggenommen ein Paradox, da Hypothesen als Entwürfe stets projektiv, in die Zukunft gerichtet sind. J. Höhle etwa bemängelt dies²⁸⁾ - zu Unrecht, wie mir scheint, da er den ironischen Kontext bei Morselli nicht berücksichtigt. Einige wenige Kritiker haben den Anspruch des Textes auf sinnvolle historische Hypothesenbildung

26) Auf diese Besonderheit, historische "memoria" durch chronologische Veränderungen und signifikante Lücken zu verwirren, wurde in der Sekundärliteratur meines Wissens noch nicht systematisch hingewiesen. Einzelne Beobachtungen z.B. zur Darstellung der dem 2. Weltkrieg "zugehörigen" Partisanenkämpfe finden sich in Rezensionen, etwa bei V. Gorresio, "Se vinceva il Kaiser", *La Stampa*, 4.4.1975.

27) Vgl. J. Landwehr, *Text und Fiktion*, München, Fink, 1975, S. 160 ff.

28) Vgl. J. Höhle, "Guido Morsellis kakanischer Roman 'Contro-passato prossimo'", in: *Komparatistik. Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit. Festschrift für Zoran Konstantinovic*, hrsg. v. F. Rinner und K. Zerinschek, Heidelberg, Winter 1981, S. 267-271

aufgenommen und zurückgewiesen: Auf Kritik stößt in Italien natürlich die grundlegende Hypothese Morsellis, daß ein Sieg der Mittelmächte im 1. Weltkrieg für die Zukunft Europas vorteilhafter gewesen wäre als ihre Niederlage.²⁹⁾ Auch sein Rathenau-Bild wurde als utopisch kritisiert; es verdecke die in Wirklichkeit sehr schillernde Rolle Rathenaus, die Musil im *Mann ohne Eigenschaften* in der Figur Arnheims dagegen adäquat ironisiert habe.³⁰⁾ En passant sei erwähnt, daß Rathenau als eine historische Figur, die Kapitalismus und Sozialismus und konfligierende Rollen wie die des Großunternehmers, Politikers und Schriftstellers zu vereinigen suchte, nicht nur bei Musil und Morselli eine wichtige Rolle spielt, sondern sogar in der amerikanischen Postmoderne auftaucht: In Pynchons *Gravity's Rainbow* formuliert "Rathenau" eine für diesen Roman grundlegende Kritik an der Übertragung des Ursache-Wirkung-Schemas auf die Geschichte. In Morsellis Rathenau-Figur tritt am deutlichsten der aufklärerische Anspruch seines Projekts hervor, eine intelligenter Version der Geschichte als die faktische zu konstruieren: Er schafft nicht nur ein politisch geeintes, demokratisches Europa, sondern vertritt auch das Geschichtsbild des Autors: "Quid est Historia? Secondo me, ci sono soltanto uomini che hanno agito, o che agiscono, per i loro scopi."³¹⁾ Konzentriert man sich in der Analyse des Romans allerdings ganz auf diesen Abschnitt, geht der insgesamt ironische Kontext verloren. So bildet etwa die melancholische Dilettantenfigur von Allmen im Epilog ein Gegengewicht zur technokratisch-konstruktivistischen Rathenau-Figur.

Auf die Nähe von Morsellis Schreibweise zu Montaignes *Essais* und zur aufklärerischen Tradition des *conte philosophique* hat bereits J. Ritte verwiesen (ähnlich auch Simona Costa), doch kann man wohl nicht mit ihm darin übereinstimmen, daß diese Schreibweise untypisch für den italienischen Nachkriegsroman sei; man denke nur an Sciascias Texte und seinen teilweise expliziten Bezug auf die Aufklärer. Als aufklärerischer Schriftsteller darf Morselli sich die den Historikern nur insgeheim erlaubte Frage "was wäre geschehen, wenn", d.h. die Frage nach möglichen anderen Verläufen der Geschichte stellen. Mit diesem konstruktiven Aspekt scheint mir allerdings seine Auseinandersetzung mit Historiographie und Geschichte nicht vollständig er-

29) Vgl. z.B. R. Quadrelli, "Morselli - non un caso ma un destino", in: *L'Europa letteraria e artistica*, April 1975, S. 65-70.

30) Vgl. A. Di Grado, "Mitteleuropa come utopia: il 'Contro-passato prossimo' di Guido Morselli", in: *La Rassegna della letteratura italiana*, 88, n° 3, Sept.-Dez. 1984, S. 457-463.

31) *Contro-passato prossimo*, S. 240.

faßt. Die systematische Verwischung der Grenzen zwischen Historie und Fiktion, u.a. durch den Verzicht auf Romankonventionen, kann nämlich auch zu einer zweiten Lesart, zu einer Fiktionalisierung des historischen Wissens des Lesers im Lektüreprozeß führen. In systematischen Forschungen zum Fiktionsbegriff wird darauf hingewiesen, daß für den Rezipienten einer Äußerung Schwierigkeiten dann entstehen, wenn der Modus der Äußerung (Fiktion/Realitätsaussage) ambivalent ist; normalerweise wird in diesem Fall der "reale" Teil der Äußerung vom "irrealen" infiziert, da der Fiktionsmodus weniger Verbindlichkeiten in der Realität nach sich zieht.³²⁾ Die Herstellung einer Kontinuität zwischen historischem Wissen und Fiktion ist in *Contro-passato prossimo* verbunden mit einer erheblichen Verwirrung der Grundlagen eben dieses Wissens, z.B. der Annahme der Irreversibilität von historischen Ereignissen oder der Unterscheidbarkeit von Epochen aufgrund ihrer chronologischen Position. Diese Verunsicherung kann dazu führen, daß sich in der Lektüre der Fiktionalitätsverdacht auch auf das eigentliche historische Wissen erstreckt und dieses unterminiert, wobei gerade die zahlreichen Authentifizierungsstrategien wie die Nachahmung des historiographischen Diskurses dieses Phänomen stützen. Schon aus dem Nouveau Roman kennt man ja das Phänomen, daß manische Präzision den Eindruck der Unschärfe (und der Unheimlichkeit) erzeugen kann. Daß Morselli den 2. Weltkrieg in seiner Überblendung verschiedener historischer Zeiten verschwinden läßt, hat eben nicht nur eine aufklärerische Seite, sondern auch die unheimliche Seite der Geschichtsvernichtung. Die Fiktion modelliert somit die ambivalenten Möglichkeiten der Konstruktion von Geschichte: als Aufruf zu intelligenterem geschichtlichen Handeln, aber auch als Praxis der Geschichtsfälschung.

Die Praxis der Nachahmung eines Geschichtsdiskurses, die den Gegenstand dieses Diskurses immer wieder verschwinden läßt, ist ironisch, auch wo explizite Signale der Ironie fehlen. Auch die Tatsache, daß sich die Balance zwischen Historie und Fiktion innerhalb des Textes nie definitiv zugunsten des einen oder anderen Pols auflöst, verweist auf eine ironische Grundstruktur der Ambivalenz. Natürlich ist die Ironie eine Gemeinsamkeit mit dem aufklärerischen *conte philosophique*, doch darf man nicht übersehen, daß der Gegenstand der Ironie sich doch sehr verändert hat: Bei Morselli zielt sie nicht nur auf ein bestimmtes geschichtliches Handeln oder ein bestimmtes

32) Vgl. Landwehr (wie Anm. 27), S. 171.

Geschichtsbild, sondern auch auf die Prozesse historischer "memoria" zwischen der "mitologia del fatto" und der Fiktion ab.

Die Fiktionalisierung von Geschichte wird in *Contro-passato prossimo* zunächst durch eine systematische Verwirrung der historischen "memoria" auf einer Sachebene geleistet, die noch eine aufklärerische Funktion beansprucht, in sich aber bereits ambivalent ist. Die Verwirrung auf der Sachebene wird weiter durch eine bis zum Schluß des Textes durchgehaltene, besonders stark im 1. Kapitel und im Epilog hervortretende Ironie unterstützt. Weniger dagegen sind Verfahren der Fiktionalisierung von Geschichte zu beobachten, die über leserlenkende Figuren und ihre Erfahrung von Geschichte als einer (schlechten) Fiktion oder über besondere Metaphernnetze (z.B. Geschichte als groteskes Bühnenstück oder Metaphern der Erstarrung von Geschichte) laufen. Anders als etwa im zeitgenössischen lateinamerikanischen Roman ist bei Morselli der primäre Bezugspunkt nicht eine subjektive Erfahrung, sondern ein bereits als Diskurs verfestigtes kollektives Produkt: die Historiographie und die historische "memoria".

Eckhard Höfner

Zum Verhältnis von Wissenschaft und Literatur in Leonardo Sciascias "La scomparsa di Majorana"

I.

In den letzten Tagen des März 1938 kehrte der 32jährige Professor für Theoretische Physik, Ettore Majorana, von einer Reise nach Palermo nicht mehr auf seinen Lehrstuhl in Neapel zurück. Ob er Selbstmord begangen hat, steht offen; jedenfalls blieb er verschwunden. Sicher ist nur, daß sein Rückzug aus Öffentlichkeit und Lehre beabsichtigt und von ihm selbst in die Wege geleitet war.

Er stand mit den bedeutendsten Physikern der Gruppe um E. Fermi in engem Kontakt, war z.T. mit ihnen eng befreundet und hatte sich bei Heisenberg in Leipzig und bei N. Bohr in Kopenhagen aufgehalten.¹⁾ Sein Freund E. Amaldi, selbst ein großer Physiker aus der Fermi-Gruppe, hat 1966 die wenigen Schriften Majoranas kommentiert herausgegeben und mit einer *Nota biografica* versehen, die auch von den Erinnerungen anderer, mit Majorana bekannter Wissenschaftler Gebrauch macht.²⁾

Amaldis biographischer Abriß zerfällt in zwei Teile: in eine Darstellung und Diskussion der wissenschaftlichen Arbeiten Majoranas und in ein eigentliches curriculum vitae.

Amaldi ist dabei biographisch nicht sonderlich konsequent zu Werke gegangen: So hebt er einerseits das Wunderkind Majorana hervor, "suo interesse particolarmente vivo, quasi profetico, per la teoria dei Gruppi e le sue applicazioni alla fisica" (S. XIII), betont aber dann sofort in Studium-Anekdo-

1) Neben E. Fermi: G. Gentile jr., Rasetti, E. Amaldi, E. Segré, G.C. Wick und andere.

2) E. Amaldi (Hrsg.), *La vita e l'opera di Ettore Majorana (1906-1938)*; Rom 1966 (Im folgenden verweisen die römischen Zahlen auf die *Nota*, die arabischen auf Majoranas Schriften; alle Hervorhebungen vom Vf.) Vgl. auch: L. Fermi, *Atoms in family*, Chicago 1954. E. Segré, E. Fermi, *Note e memorie*, Rom 1962. G. Polvani, "G. Gentile jr." in: *Reale Istituto Lombardo di scienze e lettere* 75 (1941-42).